

UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES
PROGRAMA DE DOCTORADO EN ARTE:
PRODUCCIÓ E INVESTIGACIÓ



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Útiles para una valoración reflexiva y crítica del arte comprometido actual

Estudio de seis casos producidos en el
Estado español entre 2012 y 2017

Tesis Doctoral que presenta
LAURA YUSTAS MARTÍNEZ

Bajo la dirección de las doctoras
DRA. MARINA PASTOR AGUILAR
DRA. ANA MARTÍNEZ-COLLADO

València, julio de 2020

ÍNDICE

RESUMEN	10
RESUM	11
ABSTRACT	12
INTRODUCCIÓN	13
0.1 Antecedentes.....	14
0.1.1 El <i>campo</i> y la <i>reflexividad</i> en la última etapa de Bourdieu	14
0.1.2 El papel de la práctica artística en la acción colectiva	25
0.2 Definición de los objetos de estudio.....	27
0.2.1 Obras de arte comprometido español actual.....	29
0.2.2 Posiciones de las y los artistas comprometidas/os en los campos.....	30
0.2.3 Campos de producción cultural específicos y transversales, y campos generales	32
0.3 Hipótesis	34
0.4 Objetivos.....	36
0.5 Metodología.....	37
0.6 Estructura de la tesis	41
I. MARCO TEÓRICO: VALORAR EL ARTE COMPROMETIDO Y SU INTENCIÓN SOCIAL.....	45
Capítulo 1. Aproximaciones analíticas al arte comprometido y a la acción colectiva en los campos del arte y de la sociología	47
1.1 La <i>ciencia de las obras</i> planteada por Pierre Bourdieu.....	48
1.1.1 La conquista de la autonomía del campo.....	48
1.1.2 La emergencia de una estructura dualista.....	60
1.1.3 El mercado de los bienes simbólicos.....	69
1.1.4 Aplicación de la <i>ciencia de las obras</i>	74
1.2 La <i>ciencia de las obras</i> en la actualidad.....	77
1.2.1 Relación de la <i>ciencia de las obras</i> con esta investigación: el/la intelectual .	78
1.2.2 Situación actual del campo del arte	98
1.3. Arte comprometido y transformación social	106
1.3.1 Prácticas artísticas comprometidas como acción colectiva	109

1.3.2 Características de los Nuevos Movimientos Sociales	112
1.3.3 Acción colectiva y teoría de marcos	116
1.3.3.1 Los marcos estratégicos en las teorías de Movimientos Sociales	117
1.3.3.2 Uso de los marcos por parte de los movimientos sociales: seis tópicos planteados por Zald	122
1.3.4 Los marcos como herramienta de transformación social desde el arte	134
Capítulo 2. Selección de las propuestas artísticas socialmente comprometidas	139
2.1 Proceso de selección.....	139
2.2 Características de las propuestas escogidas	145
2.2.1 Acotaciones igualadoras.....	145
2.2.1.1 Propuestas artísticas socialmente comprometidas.....	146
2.2.1.2 Recientes (2012-2017)	147
2.2.1.3 Coetáneas	148
2.2.1.4 Realizadas en España	148
2.2.1.5 Críticas	148
2.2.2 Acotaciones diferenciadoras	149
2.2.2.1 Temáticas diversas	149
2.2.2.2 Formatos diversos	150
2.2.2.3 Campos diversos	151
Capítulo 3. Esquema para un análisis de arte comprometido	153
3.1 Nivel Contexto	155
3.1.1 Campos en cuestión.....	156
3.1.2 Posición de la artista en los campos	162
3.1.3 La propuesta artística dentro de la trayectoria de la artista	166
3.2 Nivel Propuestas artísticas socialmente comprometidas.....	168
3.2.1 La simplicidad y la complejidad del trabajo artístico	172
3.2.2 La claridad y la opacidad del trabajo artístico.....	174
3.2.3 La reflexividad de la artista	176
3.2.4 La actualidad del tema tratado	181
3.2.5 Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta artística.....	187
3.2.6 Interés de la propuesta para colectivos concretos	190
3.2.7 Contribución a marcos cognitivos más allá del campo del arte actual.....	193

3.3 Nivel Contribuciones al campo del arte actual.....	195
3.3.1 La experiencia y la experimentación en la propuesta artística	195
3.3.2 La propuesta artística como productora del medio y del mercado o como su producto	203
3.4 Apéndice: el uso didáctico de los indicadores en el análisis reflexivo y crítico del arte comprometido	208
II. ESTUDIO DE CASOS	209
<u>Caso 1. Esta despatriarcalización, de Raúl Ortega y Laura Yustas</u>	211
1.0 Ficha técnica	213
1.1 Nivel Contexto.....	215
1.1.1 Campos en cuestión: arte actual y feminismos.....	215
1.1.2 Posición de Raúl Ortega Moral y Laura Yustas en los campos.....	216
1.1.3 <i>Esta despatriarcalización</i> en su trayectoria artística.....	218
1.2 Nivel Propuestas artísticas socialmente comprometidas	220
1.2.1 La simplicidad y la complejidad de la propuesta artística.....	220
1.2.2 La claridad y la opacidad de la propuesta artística.....	222
1.2.3 La reflexividad de Raúl Ortega y Laura Yustas	223
1.2.4 La actualidad del tema tratado en la propuesta artística.....	224
1.2.5 Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta artística.....	230
1.2.6 Interés de <i>Esta despatriarcalización</i> para colectivos concretos.....	231
1.2.7 Contribución a marcos cognitivos más allá del campo del arte	232
1.3 Nivel Contribuciones al campo del arte actual.....	232
1.3.1 La experiencia y la experimentación en la propuesta artística	232
1.3.2 <i>Esta despatriarcalización</i> como productora del medio y del mercado o como su producto	233
1.4 Conclusiones del análisis de <i>Esta despatriarcalización</i>	235
<u>Caso 2. Baila la contrarreforma, de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto</u>	239
2.0 Ficha técnica	241
2.1 Nivel Contexto.....	243
2.1.1 Campos en cuestión: arte y educación.....	243
2.1.2 Posición de Pérez Prieto y De Gonzalo en los campos	243
2.1.3 <i>Baila la contrarreforma</i> en su trayectoria artística	252

2.2 Nivel Propuestas artísticas socialmente comprometidas.....	255
2.2.0 Acercamiento al relato de <i>Baila la contrarreforma</i>	255
2.2.1 La simplicidad y la complejidad de la propuesta artística	257
2.2.2 La claridad y la opacidad de la propuesta artística.....	259
2.2.3 La reflexividad de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto.....	260
2.2.4 La actualidad del tema tratado en la propuesta artística.....	261
2.2.5 Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta	263
2.2.6 Interés de <i>Baila la contrarreforma</i> para colectivos concretos	269
2.2.7 Contribución a marcos cognitivos más allá del campo del arte	270
2.3 Nivel Contribuciones al campo del arte actual.....	270
2.3.1 La experiencia y la experimentación en la propuesta artística.....	270
2.3.2 <i>Baila la contrarreforma</i> como productora del medio y del mercado o como su producto.....	275
2.4 Conclusiones del análisis de <i>Baila la contrarreforma</i>	276

Caso 3. *L*s artistas también comen* de Verónica Francés **281**

3.0 Ficha técnica.....	283
3.1 Nivel Contexto	285
3.1.1 Campos en cuestión: arte actual	285
3.1.2 Posición de Francés en el campo.....	285
3.1.3 <i>L*s artistas también comen</i> dentro de su trayectoria artística	290
3.2 Nivel Propuestas artísticas socialmente comprometidas.....	295
3.2.0 Acercamiento al relato de <i>L*s artistas también comen</i>	295
3.2.1 La simplicidad y la complejidad de la propuesta artística	296
3.2.2 La claridad y la opacidad de la propuesta artística.....	298
3.2.3 La reflexividad de Verónica Francés	299
3.2.4 La actualidad del tema tratado en la propuesta artística.....	301
3.2.5 Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta artística.....	303
3.2.6 Interés de <i>L*s artistas también comen</i> para colectivos concretos.....	304
3.2.7 Contribuciones a los marcos cognitivos más allá del campo del arte	304
3.3 Nivel Contribuciones al campo del arte actual.....	304
3.3.1 La experiencia y la experimentación en la propuesta artística.....	304
3.3.2 <i>L*s artistas también comen</i> como productora del medio y del mercado o como su producto	307

3.4 Conclusiones del análisis de <i>L*s artistas también comen</i>	308
Caso 4. Moneda de Ernest Graves	313
<hr/>	
4.0 Ficha técnica.....	315
4.1 Nivel Contexto.....	317
4.1.1 Campos en cuestión: arte actual y subcampo del fanzine	317
4.1.2 Posición de Graves en el campo	317
4.1.3 <i>Moneda</i> dentro de su trayectoria artística.....	318
4.2 Nivel Propuestas artísticas socialmente comprometidas	320
4.2.1 La simplicidad y la complejidad de la propuesta artística.....	320
4.2.2 La claridad y la opacidad de la propuesta artística.....	323
4.2.3 La reflexividad de Ernest Graves	324
4.2.4 La actualidad del tema tratado en la propuesta artística.....	324
4.2.5 Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta artística	327
4.2.6 Interés de <i>Moneda</i> para colectivos concretos	328
4.2.7 Contribuciones a los marcos cognitivos más allá del campo del arte	328
4.3 Nivel Contribuciones al campo del arte actual.....	329
4.3.1 La experiencia y la experimentación en la propuesta artística	329
4.3.2 <i>Moneda</i> como productora del medio y del mercado o como su producto....	329
4.4 Conclusiones del análisis de <i>Moneda</i>	331
Caso 5. El diario súpersecreto de Elvira de Alicia Murillo Ruiz	335
<hr/>	
5.0 Ficha técnica.....	337
5.1 Nivel Contexto.....	339
5.1.1 Campos en cuestión: arte actual, feminismos, educación y música	339
5.1.2 Posición de Murillo en los campos.....	339
5.1.3 <i>El diario súpersecreto de Elvira</i> dentro de su trayectoria artística	345
5.2 Nivel Propuestas artísticas socialmente comprometidas	347
5.2.0 Acercamiento al relato de El diario súpersecreto de Elvira.....	347
5.2.1 La simplicidad y la complejidad de la propuesta artística.....	348
5.2.2 La claridad y la opacidad de la propuesta artística.....	348
5.2.3 La reflexividad de Alicia Murillo.....	350
5.2.4 La actualidad del tema tratado en la propuesta artística.....	351
5.2.5 Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta artística.....	352

5.2.6 Interés de <i>El diario súpersecreto de Elvira</i> para colectivos concretos	353
5.2.7 Contribuciones a los marcos cognitivos más allá del campo del arte	354
5.3 Nivel Contribuciones al campo del arte actual.....	355
5.3.1 La experiencia y la experimentación en la propuesta artística.....	355
5.3.2 <i>El diario súpersecreto de Elvira</i> como productor del medio y del mercado y como su producto	355
5.4 Conclusiones del análisis de <i>El diario súpersecreto de Elvira</i>	357
Caso 6. <i>Alcaldessa</i>, dirigida por Pau Faus	361
6.0 Ficha técnica.....	363
6.1 Nivel Contexto	366
6.1.1 Campos en cuestión: cine documental, arte, social -activismo- y urbanismo	366
6.1.2 Posición de Faus en los campos	366
6.1.3 <i>Alcaldessa</i> dentro de su trayectoria artística	367
6.2 Nivel Propuestas artísticas socialmente comprometidas.....	371
6.2.0 Acercamiento al relato de <i>Alcaldessa</i>	371
6.2.1 La simplicidad y la complejidad de la propuesta artística	371
6.2.2 La claridad y la opacidad de la propuesta artística.....	373
6.2.3 La reflexividad de Faus	374
6.2.4 La actualidad del tema tratado en la propuesta artística.....	375
6.2.5 Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta artística.....	377
6.2.6 Interés de <i>Alcaldessa</i> para colectivos concretos	379
6.2.7 Contribuciones a los marcos cognitivos más allá del campo del arte	379
6.3 Nivel Contribuciones al campo del arte actual.....	380
6.3.1 La experiencia y la experimentación en la propuesta artística.....	380
6.3.2 <i>Alcaldessa</i> como productora del campo y del mercado o como su producto	382
6.4 Conclusiones del análisis de <i>Alcaldessa</i>	383
III. CONCLUSIONES	387
IV. BIBLIOGRAFÍA	395

V. ÍNDICE DE FIGURAS	411
VI. ÍNDICE DE TABLAS.....	414
VII. ANEXOS.....	415

RESUMEN

Esta investigación propone un total de doce indicadores para el análisis reflexivo y crítico de obras de arte comprometido actuales. Para la elaboración de estos indicadores se presenta un enfoque teórico que parte de la sociología crítica del arte y de los estudios sobre Nuevos Movimientos Sociales, combinado con una aproximación práctica que analiza las características igualadoras y diferenciadoras de las obras escogidas.

Los indicadores propuestos se dividen en tres niveles: contextual, específico para obras comprometidas y general para cualquier propuesta artística. Los indicadores contextuales tienen en cuenta el estado de campo del arte y de los campos generales, exponen la posición que el o la artista ocupa en ellos y sitúan la obra escogida en el conjunto de su producción artística. Los indicadores específicos para el arte comprometido atienden a varias cuestiones: la simplicidad/complejidad de la obra, su claridad/opacidad, la reflexividad de la artista, la actualidad del tema tratado, la presencia de posiciones antagonistas a nivel social, el interés de la obra para colectivos concretos y la contribución a los marcos cognitivos no pertenecientes al campo específico del arte actual. Por último, los indicadores del tercer nivel analizan la obra en el campo del arte en base a dos cuestiones: la presencia de experiencia o de experimentación, y su carácter de producto o productora del medio artístico.

El conjunto de la investigación propone una base teórico-práctica para el análisis reflexivo y crítico del arte comprometido actual, atendiendo especialmente al contexto en que se produce, a su impacto social y a las características propias de cada campo autónomo de producción cultural.

RESUM

Esta investigació proposa un total de dotze indicadors per a l'anàlisi reflexiva i crítica d'obres actuals d'art compromés. Per a l'elaboració d'estos indicadors es presenta un enfocament teòric que parteix de la sociologia crítica de l'art i dels estudis sobre Nous Moviments Socials, combinat amb una aproximació pràctica que analitza les característiques igualadores i diferenciadores de les obres triades.

Els indicadors proposats es divideixen en tres nivells: contextual, específic per a obres compromeses i general per a qualsevol proposta artística. Els indicadors contextuais tenen en compte l'estat de camp de l'art i dels camps generals, exposen la posició que l'artista ocupa en ells i situen l'obra triada en el conjunt de la seua producció artística. Els indicadors específics per a l'art compromés atenen diverses qüestions: la simplicitat/complexitat de l'obra, la seua claredat/opacitat, la reflexivitat de l'artista, l'actualitat del tema tractat, la presència de posicions antagonistes a nivell social, l'interés de l'obra per a col·lectius concrets i la contribució als marcs cognitius no pertanyents al camp específic de l'art actual. Finalment, els indicadors del tercer nivell analitzen l'obra en el camp de l'art en relació a dos qüestions: la presència d'experiència o d'experimentació, i el seu caràcter de producte o de productora del medi artístic.

El conjunt de la investigació proposa una base teoricopràctica per a l'anàlisi reflexiva i crítica de l'art compromés actual, atenent especialment el context en què es produeix, al seu impacte social i a les característiques pròpies de cada camp autònom de producció cultural.

ABSTRACT

This research proposes twelve indicators for the reflective and critical analysis of contemporary 'committed' art pieces. A theoretical approach based on the critical sociology of art and the studies on New Social Movements is presented in order to elaborate these indicators, and it has been combined with a practical one, which analyzes the equalizing and differentiating characteristics of the chosen works of art.

The proposed indicators are divided into three levels: contextual, specific for 'committed' art and general for any artistic piece. Contextual indicators take into account the artistic and general field's statement, they also expose each artist position on this artistic and general context and understands the piece of work on the context of his/her creator's artwork. The second level -specific- involve several issues: work's simplicity/complexity, its clarity/opacity, artist's reflexivity, the topicality of its subject, the presence of antagonistic positions in the social field, the interest of the work for concrete groups, and the contribution to cognitive frames outside the current artistic field. Finally, third level indicators analyze the work in the artistic field relying on two aspects: the presence of experience or experimentation, and its nature as artistic field's product or producer.

The whole research proposes a theoretical-practical basis for the reflexive and critical analysis of contemporary 'committed' art. In order to do so, special attention is paid to the context in which it is produced, to its social impact and to the characteristics of each autonomous field of cultural production.

INTRODUCCIÓN

Una parte de la producción artística actual trabaja desde la voluntad de transformación de la sociedad y del propio medio artístico. Esta investigación aborda la necesidad de establecer unos indicadores que permitan identificar y valorar críticamente este tipo de propuestas artísticas.

El corpus de la investigación se sustenta sobre dos ejes. El primero son las tesis planteadas por Pierre Bourdieu sobre la relación entre la producción artística y el medio, el campo del arte, en que tiene lugar. El autor plantea una diferenciación clave entre las propuestas artísticas que producen nuevas posiciones en el campo y son capaces de transformar el medio artístico, y las que son su producto y contribuyen a mantener su estado actual. En esta misma dirección, el sociólogo amerindio Guy Sioui Durand del colectivo Inter/Le Lieu de Quebec propone el término *autogestión ideológica*, para referirse a aquellas prácticas que generan una aportación al campo del arte, en lugar de responder a las exigencias de la institución arte (Durand, 1993).

El segundo eje añade una serie de teorías sobre acción colectiva que abordan la capacidad de la cultura para producir transformaciones sociales. En este caso a través del concepto de *marcos cognitivos* que hace referencia a un conjunto de rasgos identitarios y creencias compartidas que cohesionan un grupo y son capaces de cambiar lo defendido mayoritariamente en una sociedad, es decir, los modelos hegemónicos. Estas teorías se apoyan sobre la hipótesis de que la cultura tiene la capacidad de crear imaginarios colectivos transformadores.

El formato “estudio de casos” de esta investigación responde al interés fundamental en la aplicación práctica de los indicadores de análisis que se ha sostenido durante todo el proceso investigador. A este estudio de casos -que analiza propuestas de arte comprometido producidas entre 2012 y 2017- se aplican los indicadores de análisis propuestos. La valoración del compromiso social de las obras se ha realizado mediante la observación y el análisis de las propias piezas, pero también a partir de las entrevistas que se han realizado a sus autores.

0.1 Antecedentes

Las dos cuestiones que se abordarán a continuación: las nociones de *campo* y *reflexividad* en Bourdieu; están estrechamente relacionadas y se requieren mutuamente para ser definidas o explicadas, por lo que hemos propuesto un acercamiento progresivo. En esta aproximación seguimos a Ildefonso Marqués Perales (2006: 90) en relación al concepto de *campo* y a Francisco Vázquez García (2006: 100) en el de *reflexividad*, para centrarnos en la consideración que el autor hace de ambos conceptos en la última etapa de su obra, desde principios de los años noventa hasta el final de su vida. Consideramos especialmente pertinentes estos estadios porque es en sus últimos trabajos donde los conceptos están más elaborados y delimitados.

0.1.1 El *campo* y la *reflexividad* en la última etapa de Bourdieu

El concepto de *campo* es de carácter *macro*, “útil a la hora de analizar la sociedad como una totalidad compuesta por diferentes sistemas en interacción” (Marqués Perales, 2006: 90). Es la base sobre la que el autor sitúa el conjunto de su teoría social unificada y le posibilita la puesta en relación de conceptos aparentemente incompatibles (Marqués Perales, 2006: 90). La clave del concepto, en cualquier caso, es que le da a Bourdieu “la posibilidad de introducir dos cualidades en apariencia indisolubles: la propiedad relacional del espacio social, (...), y el acontecimiento histórico” (Marqués Perales, 2006: 90), permitiéndole analizar los fenómenos sociales desde un prisma innovador. Su teoría de la práctica es un engranaje complejo que combina el reconocimiento de la importancia de las estructuras sin negar la capacidad de acción social de los agentes. En una entrevista-conversación con Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Robert Castel -compañero de investigación de Bourdieu durante años y conocedor de su obra en profundidad- explica brevemente esta particular relación de Bourdieu con los determinismos sociales:

Es preciso pensar hasta el final el hecho de que somos seres sociales, y que por tanto no somos individuos libres, y que nuestra libertad únicamente la podemos jugar si somos conscientes de ello. Sin embargo, creo que Bourdieu en su vida, incluida la última fase de su vida, ha mostrado que no creía únicamente en los determinismos, que creía también en la acción, en una intención de transformar el mundo (Varela/Álvarez-Uría, 2002: 92).

En Bourdieu la adaptación temporal del análisis es fundamental y así lo han defendido autores como Marqués Perales (2006: 94). Con todo, el concepto de *campo* permite rescatar la dimensión espacial de las relaciones humanas. Sin embargo, su empleo alejado del contexto histórico puede llevar a la pérdida del carácter temporal, convirtiendo su aplicación en contraproducente. Marqués Perales advierte que en *La distinción* (1979) Bourdieu comete este error. En cambio, aclara, en obras posteriores como *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (1995), texto de cabecera de esta investigación, esta falta ha sido subsanada (Marqués Perales, 2006: 94-95). En base a esta advertencia se ha procurado mantener siempre a la vista el contexto histórico analizado en esta investigación. Tras estas consideraciones iniciales, introducimos una definición tardía del autor:

Un campo es un espacio social estructurado, un campo de fuerzas –hay dominantes y dominados, hay relaciones constantes, permanentes, de desigualdad que se desarrollan dentro de este espacio- que es también un campo de luchas para transformar o conservar ese campo de fuerzas. Cada cual, dentro de ese universo, compromete en su competencia con los demás la fuerza (relativa) que posee y que define su posición dentro del campo y, consecuentemente, sus estrategias (Bourdieu, 1997: 59).

El término *campo* permite al autor agrupar las prácticas artísticas en espacios sociales autónomos de producción cultural, o campos autónomos de producción cultural, y objetivar el *nomos* -conjunto de códigos provisionales que constituyen la conducta social y política socialmente construida e histórica y geográficamente específica-.

Para Bourdieu la práctica concreta de cada artista que participa del campo está determinada por las luchas que se desarrollan en este espacio social, pero también por su nivel de *reflexividad* (Bourdieu, 1995: 133, 159, 161). Aventuramos una primera definición de este segundo concepto clave: la reflexividad es la comprensión de las *reglas del campo*¹ y del *espacio de los posibles*² que permite a los y las artistas operar de manera crítica y poner en

¹ Las reglas del campo constituyen su *nomos*, es decir, el conjunto de normas provisionales que guían el “sentido común” de sus agentes. La incorporación de estas normas por parte del agente recibe en Bourdieu el nombre de *habitus*. Cuando no hay un proceso de objetivación que destaque su carácter histórico y socialmente construido son percibidas como naturales e inamovibles por quienes participan del campo, haciéndoles vulnerables a la manipulación desde campos como el político o el social. Por este motivo, Bourdieu defiende la reflexividad como estrategia para desarrollar el potencial de la acción social en campos como la sociología o el arte (Bourdieu, 1995: 133, 159, 161).

² Constituye el marco provisional de lo imaginable que opera en un contexto sociohistórico concreto. Incluye las decisiones que pueden tomarse, las obras que pueden realizarse, los estilos de vida concebibles, etc.

cuestión sus propias disposiciones personales, derivadas de su posición como agentes sociales, e ir más allá de ellas siendo capaces de transformar las propias reglas de este espacio social.

La creencia en el juego del campo del arte, es decir, el proceso de normalización de las reglas tácitas de este espacio social es lo que Bourdieu define como *illusio*³. La *illusio*, por tanto, está relacionada con la reproducción y el sostenimiento de los modelos hegemónicos. Mirta Giacaglia (2002), que estudia en profundidad la teoría de la hegemonía propuesta por Gramsci y reformulada por Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (Laclau/Mouffe, 1987), considera que se trata de un concepto clave para pensar la política. Dado que el arte comprometido introduce su intención social en los campos generales (incluido el político) consideramos que es un concepto necesario para comprender la importancia de poner en cuestión la *illusio* del campo del arte. Como afirma la autora:

Esta categoría surge como respuesta a una crisis que pone en cuestión las concepciones tradicionales para explicar la contingencia de las formas históricas concretas. La sociedad no debe ser entendida como un espacio cerrado sino como una estructura, resultado de prácticas articuladoras que organizan y constituyen las relaciones sociales (Giacaglia, 2002: 2).

De este modo, entiende la hegemonía como “articulación contingente de elementos en torno a las luchas de los agentes sociales concretos, configura una valiosa herramienta teórica para reflexionar acerca de nuestra compleja realidad” (Giacaglia, 2002: 2).

Volviendo a Bourdieu, superar esta *illusio* supone comprender el carácter construido de estas normas y ponerlas a cuestión, contribuyendo a transformar el campo en su conjunto, o lo que es lo mismo, las normas del juego del arte. La reflexividad para Bourdieu, por tanto, está estrechamente ligada al ejercicio de *liberarse de la illusio*⁴, que necesita de la comprensión de que el *arte* -en el caso concreto del medio artístico- es una construcción social que se genera dentro del espacio social de interacción y de toma de posiciones que constituye el

³ “Cada campo produce su forma específica de *illusio*, en el sentido de inversión en el juego que saca a los agentes de su indiferencia y los inclina o los dispone a efectuar las distinciones pertinentes desde el punto de vista de la lógica del campo, a distinguir entre lo *importante* («lo que me importa», *interest*, por oposición a «lo que me da igual», *in-diferent*). Pero también es igual de cierto que una determinada forma de adhesión al juego, de creencia en el juego y en el valor de los envites, que hace que valga la pena jugar el juego, está en el origen del funcionamiento del juego, y que la *colusión* de agentes en la *illusio* está en la base de la competencia que los enfrenta y que hace que el juego sea el juego. Resumiendo, la *illusio* es la condición del funcionamiento de un juego del que también es, por lo menos parcialmente, el producto” (Bourdieu, 1995: 337).

⁴ “(...) sólo se puede fundar una verdadera ciencia de la obra de arte a condición de liberarse de la *illusio* y de suspender la relación de complicidad y de connivencia que vincula a todo hombre culto con el juego cultural para constituir este juego en objeto, pero sin olvidar por ello que esta *illusio* forma parte de la realidad misma que se trata de comprender y que hay que darle cabida en el modelo destinado a dar razón de ella, así como a todo lo que concurre para producirla y mantenerla, como a los discursos críticos que contribuyen al valor de la obra de arte que parecen compilar.” (Bourdieu, 1995: 341)

campo. Así, la reflexividad aplicada a la práctica artística permite a las autoras y autores tener una visión más amplia y elevada del *espacio de los posibles* y hacer un uso más completo de las libertades (Bourdieu, 1995: 161). Por otra parte, aplicada al análisis de esa práctica artística permite generar una *ciencia de las obras* -tal y como la denomina Bourdieu (1995: 341)- capaz de valorar las aportaciones de cada propuesta al medio artístico:

Así, lejos de aniquilar al creador con la reconstrucción del universo de las determinaciones sociales que se ejercen sobre él, y de reducir la obra a un mero producto del ambiente en lugar de ver en ella la señal de que su autor había sabido liberarse de él, (...), el análisis sociológico permite describir y comprender la labor específica que el escritor tuvo que llevar a cabo, a la vez en contra de estas determinaciones y gracias a ellas, para producirse como creador, es decir, como sujeto de su propia creación (Bourdieu, 1995: 163-164).

Este ejercicio de reflexividad pone de manifiesto la capacidad de acción del autor o autora en tanto agente del campo del arte, pero no es la única ventaja que representa. Al mismo tiempo sirve como indicador para diferenciar entre las obras que son producto del medio artístico y del mercado -y contribuyen a mantener el estado de cosas-; y aquellas que, por el contrario, contribuyen a producir su propio mercado y transforman el medio artístico (Bourdieu, 1995: 162-163).

El uso de la reflexividad en Bourdieu parte de su trabajo como sociólogo y de su interés por generar una sociología de la sociología que tuviera en cuenta lo social no sólo como un factor observable y objetivable para el/la socióloga, sino como una compleja red de disposiciones y determinaciones que afectaban tanto a los agentes estudiados del campo social como a él mismo. En este sentido, Bourdieu defiende la importancia de aplicar a la sociología,

una tentativa de reflexividad, que apunta a objetivar el inconsciente trascendental que el sujeto que conoce invirtió sin saberlo en sus actos de conocimiento o, si se prefiere, su *habitus* como trascendental histórico, del que cabe decir que existe *a priori* en tanto que estructura estructurante que organiza la percepción y la estimación de cualquier experiencia y *a posteriori* en tanto que estructura estructurada producida por toda una serie de aprendizajes colectivos o individuales (Bourdieu, 2003: 138).

La reflexividad así entendida, implica un *autosocioanálisis*⁵ por parte de quien ejerce el oficio de sociólogo/a, es decir, un análisis de su propia posición en el campo de la sociología. En cualquier caso, para el autor:

⁵ El término *autosocioanálisis* se ha tomado de Bourdieu (2003: 164).

La reflexividad no sólo es la única manera de salir de la contradicción que consiste en reivindicar la crítica relativizante y el relativismo en el caso de las restantes ciencias, sin dejar de permanecer vinculado a una epistemología realista. Entendida como el trabajo mediante el cual la ciencia social, tomándose a sí misma como objeto, se sirve de sus propias armas para entenderse y controlarse, es un medio especialmente eficaz de reforzar las posibilidades de acceder a la verdad reforzando las censuras mutuas y ofreciendo los principios de una crítica técnica, que permite controlar con mayor efectividad los factores adecuados para facilitar la investigación (Bourdieu, 2003: 154-155).

La reflexividad permite al/la sociólogo/a comprender el modo en que sus condicionamientos sociales influyen sobre el modo en que interpreta y realiza la investigación, pero para Bourdieu, la intención de este ejercicio es mejorar la práctica de la sociología y se trata de una estrategia que debe ser empleada constantemente y que no tiene como finalidad generar una nueva forma de saber absoluto. Respondiendo a las críticas que se le han hecho a este respecto, advierte:

No se trata de perseguir una nueva forma de saber absoluto, sino de ejercer una forma específica de la vigilancia epistemológica, exactamente, la que debe asumir dicha vigilancia en un terreno en el que los obstáculos epistemológicos son, de manera primordial, obstáculos sociales (Bourdieu, 2003: 154-155).

La reflexividad entendida como *vigilancia epistemológica*, por tanto, no persigue una forma de saber absoluto y, además, es una forma es una herramienta interesante para la sociología del arte. La definición de reflexividad que Bourdieu aplica al campo de la sociología es, para el autor, trasladable al campo literario. Bourdieu destaca la reflexividad de Gustave Flaubert, especialmente patente en *La educación sentimental* (1869) por el modo en que objetiva las posiciones que ocupan en el campo literario los diferentes agentes, realizando un mapa de las relaciones objetivas que se dan en él (Bourdieu, 1995: 159, 162). En este sentido, Bourdieu liga la reflexividad de Flaubert a su comprensión del campo literario y plantea dos posiciones posibles: consciencia (reflexividad) e ingenuidad (Bourdieu, 1995: 159); a las que más adelante añadirá una tercera: cinismo (Bourdieu, 1995: 170).

Lo que separa al escritor «consciente» del escritor «ingenuo» es en efecto que domina lo suficiente el espacio de los posibles como para presentir la significación que el posible que está realizando corre el peligro de recibir por su contacto con otros posibles, y para evitar los encuentros indeseables, capaces de pervertir su intención (Bourdieu, 1995: 159).

Bourdieu también traslada esta concepción de la reflexividad en el campo de la sociología y en el campo literario al campo del arte en general. Por ejemplo, cuando se refiere a la reflexividad de Édouard Manet (Bourdieu, 1995: 170) o a la de Marcel Duchamp (Bourdieu, 1995: 201). Es importante matizar que Bourdieu plantea la necesidad de la reflexividad en la sociología no con pretensión de destruir su condición de campo de conocimiento, sino para aumentar la autocrítica de sus agentes y, así, generar una sociología más consciente de sus límites y con mayor capacidad para resistir al relativismo.

[La sociología] Al dirigir sobre el mundo social una mirada irónica que desvela, desenmascara e ilumina lo oculto, no puede dejar de mirarse a sí misma, pero no con la intención de destruirse, sino, por el contrario, de servirse y de utilizar la sociología de la sociología para convertirla en una sociología mejor (Bourdieu, 2003: 17-18).

De este modo, no aboca a la sociología al relativismo, sino que trata de generar herramientas que permitan analizar -de manera colectiva y sistemática, como veremos más adelante-, los condicionamientos de quien investiga, para limitarlos y generar una sociología científicamente más estricta. El autor justifica esta defensa de manera clara en el siguiente párrafo:

En efecto, hasta la ciencia más sensible a los determinismos sociales puede encontrar en sí misma los recursos que, metódicamente puestos en práctica como dispositivo (y disposición) crítico, pueden permitirle limitar los efectos de los determinismos históricos y sociales. Para ser capaces de aplicar en su propia práctica las técnicas de objetivación que aplican a las restantes ciencias, los sociólogos deben convertir la reflexividad en una disposición constitutiva de su *habitus* científico, es decir, en una *reflexividad refleja*, capaz de actuar no *expost*, sobre el *opus operatum*, sino *a priori*, sobre el *modus operandi* (Bourdieu, 2003: 155).

En esta aportación de Bourdieu encontramos una cuestión trasladable a la sociología del arte no sólo a nivel de análisis -*opus operatum*-, sino también sobre la propia práctica artística y su *modus operandi*.

Sociólogos como Marqués Perales (2006: 72) han resaltado la importancia del *opus operatum* en la obra de Bourdieu insistiendo en que el análisis de sus propuestas requiere de una valoración específica no sólo a nivel de contenidos, sino también de los procesos de elaboración y reelaboración de éstos.

Al mismo tiempo, Bourdieu nos conduce a otro grupo de antecedentes de esta investigación, ya que el concepto de reflexividad conecta con las teorías y debates sobre el arte y la esfera pública.

A lo que hay que añadir, para acabar de subrayar la diferencia con la reflexividad narcisista, que la reflexividad reformista no es una historia individual y que sólo puede ejercerse plenamente si afecta al conjunto de los agentes comprometidos en el campo. La vigilancia epistemológica sociológicamente pertrechada que cada investigador puede ejercer por su propia cuenta no podrá menos que verse reforzada por la generalización del imperativo de reflexividad y la divulgación de los instrumentos indispensables para obedecerla, pues sólo esa generalización será capaz de instituir la reflexividad como una ley común del campo, que, de ese modo, se verá abocado a una crítica sociológica de todos por todos capaz de intensificar y de redoblar los efectos de la crítica epistemológica de todos por todos. (Bourdieu, 2003: 159)

Evidentemente la importancia que Bourdieu da a la reflexividad en su teoría sociológica y al papel del análisis sociológico en la transformación social no ha pasado desapercibida en el campo de la sociología. En su obra *Pierre Bourdieu: Agent Provocateur* (2004) Michael Grenfell expone esta cuestión:

Bourdieu siempre consideró cualquier análisis sociológico como una intervención en el mundo real. Esta comprensión implica que lo que se descubre sobre el mundo tiene el potencial de cambiarlo. En este sentido, su sociología proporciona herramientas para incidir en la política social⁶ (Grenfell, 2004: 2).

La reflexividad en Bourdieu está ligada de manera directa, como se deriva de las palabras de Grenfell, con la transformación social. En esta investigación se ha seguido este hilo en relación con las teorías de acción colectiva que se expondrán más adelante. En cualquier caso, es importante insistir en que las teorías de Bourdieu son en gran medida fundadoras de esta conexión directa entre reflexividad y transformación social.

En el marco concreto de la práctica artística, el concepto de reflexividad de Bourdieu permite ensayar herramientas de valoración de la práctica artística (indicadores) cuya función es doble: 1. Analizar las propuestas artísticas y; 2. Contribuir a la transformación de las prácticas artísticas futuras a través de la invitación a la reflexividad dentro del campo del arte.

Las definiciones de reflexividad empleadas se refieren por lo general al campo de la sociología. La transferibilidad entre campos del trabajo de Bourdieu es una cuestión que ya se ha

⁶ Traducción propia. Cita original: "Bourdieu always considered any sociological analysis as an intervention in the real world. This understanding implies that what is found out about the world has the potential to change it. In this sense, his sociology provides tools for affecting social policy".

defendido citando al propio autor, pero dada su importancia en esta investigación, consideramos necesario apoyarnos en la visión de otros autores. A este respecto, es de gran utilidad la visión de J. Manuel Fernández:

La diversidad de sus investigaciones empíricas y la fecundidad de sus análisis en las más variadas especialidades y en el contexto de sociedades tanto tradicionales como modernas, así como la pléyade de investigaciones que en todos los países del mundo está inspirando su obra, parecen confirmar que nos hallamos ante un modelo de interdisciplinariedad o, quizá con más precisión, de transdisciplinariedad (Fernández, 2004: 189).

Encontramos otra reflexión acerca del trabajo de Bourdieu en múltiples campos en la anteriormente citada entrevista a Castel, en la que afirma que:

Ser sociólogo es pensar ante todo que hay determinismos sociales y que no se comienza por los actores. La sociología intenta comprender a fondo los determinismos sociales. Y yo creo que esto es lo que ha hecho Bourdieu y lo que ha retomado de un modo bastante sistemático siguiendo los diferentes campos, la educación y otros, lo que a la vez puede resultar un poco irritante, pues no se puede cubrir todo, pero desde esta perspectiva lo defiendo pues me parece que ha intentado objetivar, como hizo Durkheim, los determinismos (Varela/Álvarez-Uría, 2002: 92).

Por tanto, puede afirmarse que las herramientas de análisis transdisciplinar elaboradas por Bourdieu son susceptibles de ser empleadas en el campo artístico no sólo en base a su propia opinión, sino también a la de otros expertos que han trabajado a partir de su obra tanto de manera simultánea -como es el caso de Castel-, como con posterioridad -en el caso de Fernández y Aix Gracia, que se expone a continuación-.

Francisco Aix Gracia ha aplicado la ciencia de las obras de Bourdieu al campo de producción cultural del flamenco en la Andalucía actual y remarca esta visión de Bourdieu al defender la falsedad de la dicotomía entre análisis estético y análisis sociológico:

Para resolver la falsa dicotomía entre un análisis de la estructura del campo de carácter estético y otro sociológico tomaremos impulso desde una cuestión que Bourdieu acomete retomando a Michel Foucault (...), *el lugar de la obra en el ámbito artístico* (común lugar de atrincheramiento de esteticistas): ninguna obra cultural resiste fuera de las relaciones de interdependencia que la vinculan con el resto de las obras (Aix Gracia, 2002: 118-119).

Los campos, del tipo que sean, no pueden separarse de sus condiciones sociales. Esta situación hace que el socioanálisis y la práctica de la reflexividad sean necesarias independientemente del campo que nos ocupe.

En su análisis de la evolución de la reflexividad en la obra de Bourdieu, Vázquez García diferencia tres etapas. Introduce la tercera de ellas, en la que nos hemos apoyado en esta investigación, en el siguiente fragmento:

Finalmente, desde comienzos de la década de los noventa, la reflexividad tendió a identificarse con una disposición del *habitus* que ha de adquirir el sociólogo a través de una suerte de trabajo ético sobre sí mismo que implica al conjunto de la comunidad científica (Vázquez García, 2006: 100).

Es en esta última etapa donde la transformación de los campos por parte de sus agentes de manera colectiva cobra especial importancia. Así, para Bourdieu el compromiso político tiene un mayor peso en la transformación del campo y en la propia práctica de la sociología (Vázquez García, 2006: 100).

La defensa de la reflexividad por parte de Bourdieu ha tenido respuestas diversas dentro de los diferentes campos científicos. Una de ellas es la consideración de que estaba actuando como profeta y de que sus teorías se habían vuelto dogmáticas. Vázquez García analiza exhaustivamente la reflexividad y las implicaciones que Bourdieu veía en ella y contraargumenta esta crítica:

Ahora bien, la peculiar *askêsis* promovida por Bourdieu no consiste en una iniciación individual encaminada al logro de una suerte de iluminación interior, convirtiendo al sociólogo reflexivo en una especie de profeta o maestro de la verdad. Esta visión carismática es abiertamente recusada por Bourdieu; no se trata de sustituir el cientificismo por una suerte de misticismo profético (Vázquez García, 2006: 95).

La reflexividad defendida por Bourdieu no sería, por tanto, una herramienta para cargarse de razón como sociólogo individual y ganar poder en el campo específico, sino un instrumento que debe ser empleado colectivamente, aumentando el rigor del campo y manteniendo una autonomía que permita que éste opere sin estar directamente condicionado por campos de poder exógenos como el de la economía o el de la política. Vázquez García matiza que, para Bourdieu la “reflexividad es un imperativo que no concierne al investigador individual, sino al conjunto del campo sociológico” (Vázquez García, 2006: 95).

Este proceso de reflexividad a gran escala conlleva la elaboración de métodos de validación colectiva, que provoquen un aumento general del rigor específico de los métodos de investigación del campo en cuestión. La importancia de la reflexividad en la sociología del arte tiene que ver precisamente con las herramientas de transformación social y artística que proporciona el conocimiento de la estructura y la génesis del campo del arte. En esta dirección continúa su exposición Vázquez García:

Mediante el socioanálisis que cada uno hace de sí mismo y de los demás, el campo saca a la luz los sesgos que obstaculizan el conocimiento y que derivan de sus condiciones sociales de producción. De este modo se trabaja a favor de la autonomía del oficio sociológico; una autonomía que no es individual, sino colectiva, desligando los descubrimientos conseguidos de la fuerza ejercida por los determinismos asociados a los puntos de vista particulares. Se está, por tanto, ante una reflexividad dialógica, opuesta al solipsismo narcisista de la introspección y a la solitaria accesión del visionario (Vázquez García, 2006: 95).

La apuesta de Bourdieu por el trabajo colectivo en sociología es evidente en este fragmento, ya que el modelo de reflexividad que está promoviendo necesita de una esfera pública de intercambio y validación.

Otra de las críticas que frecuentemente se han planteado al autor es el carácter elitista e indiscutible, casi dogmático, de sus teorías -precisamente debido al trabajo constante de revisión y matización a través de la reflexividad crítica-. En este particular, Fernández aclara:

No se trata de buscar una nueva forma de saber absoluto, sino de ejercer una forma específica de la vigilancia epistemológica, exactamente, la que debe asumir dicha vigilancia en un terreno en el que los obstáculos epistemológicos son, de manera primordial, obstáculos sociales (Fernández, 2004: 184).

La reflexividad es, como vemos, una cuestión clave en Bourdieu y como tal es considerada por multitud de autores que han trabajado sobre su obra, pero es, además, un tema que le diferencia de sus coetáneos. Fernández considera que “su deseo constante de reflexividad” es lo que diferencia al autor en la teoría social contemporánea. Especifica, además, que para Bourdieu esta reflexividad “no presupone una reflexión del sujeto sobre el sujeto, a la manera de la autoconciencia (*Selbstbewusstsein*) hegeliana o de la «perspectiva egológica» defendida por la etnometodología por la sociología fenomenológica”, sino que se trata más bien de un “preámbulo indispensable para el análisis del mundo social” que requiere “una exploración sistemática de las «categorías de pensamientos impensados que delimitan lo

pensable y predeterminan el pensamiento» orientando la práctica de la investigación social” (Fernández, 2004: 185).

Esta concepción diferenciadora de la reflexividad en Bourdieu es importante para comprender la posición del autor frente al positivismo. La complejidad de su postura, por otra parte, permite comprender el modo en que logró combinar el estructuralismo y el constructivismo. Fernández considera que, en Bourdieu, la “noción de reflexividad se opone a las concepciones positivistas de la ciencia social y a la separación tajante que establecen entre hechos y valores” (Fernández, 2004: 185). Esta concepción comporta una función específica para la sociología que, en palabras de Fernández, consiste “en desnaturalizar y desenfatar el mundo social, es decir, destruir los mitos que cubren el ejercicio del poder y perpetúan la dominación” (Fernández, 2004: 185). Por este motivo, la sociología tiene un carácter eminentemente político en la obra de Bourdieu, ya que se encuentra “profundamente preocupada por las estrategias y los mecanismos de dominación simbólica dentro de los cuales se encuentra ella misma atrapada (...)” (Fernández, 2004: 185).

Otros autores han apoyado esta lectura del significado de la sociología en la obra de Bourdieu, es el caso de Javier Callejo, que se refiere a la sociología de la sociología en el autor como “piedra angular de una sociología científica, de manera que la columna vertebral de la práctica sociológica sea la reflexividad” (Callejo, 2014: 98). Este ejercicio de reflexividad es, por tanto, “una comprensión del sujeto como objeto” que, si bien puede llevar al/la sociólogo/a a paradojas, también produce “un distanciamiento, ampliando la aproximación a las condiciones sociales en las que tiene lugar la práctica de la disciplina sociológica, lo que lleva al concepto de campo, de campo sociológico” (Callejo, 2014: 98).

Autores como Marqués Perales han defendido también la importancia del socioanálisis y de la comparativa con otras culturas en la reflexividad, ya que ayudan a comprender las estructuras sociales que nos influyen y sobre las que tenemos influencia. Esta cuestión conecta de manera directa con la acción social que comenzamos a exponer en el próximo apartado. Así, para Marqués Perales, utilizar las herramientas específicas de la ciencia para revelar las estructuras sobre las que se levantan nuestras sociedades es “un *catalizador para el cambio social*” (Marqués Perales, 2006: 75).

0.1.2 El papel de la práctica artística en la acción colectiva

Con el fin de definir unos indicadores útiles para el análisis de las propuestas artísticas socialmente comprometidas escogidas, recurrimos a una serie de estudios en ciencias sociales centrados en valorar el impacto social de las aportaciones que la práctica artística puede hacer a los marcos cognitivos.

En primer lugar, es necesario aclarar la definición de acción colectiva que emplearemos a lo largo de la tesis. El concepto *acción colectiva* proviene de los estudios sociológicos sobre movimientos sociales y es esencial en el análisis de la práctica artística. En palabras de Marisa Revilla Blanco: “situamos el concepto de *acción colectiva* como acción conjunta de individuos para la defensa de sus intereses comunes (...)” (Revilla Blanco, 1994: 186).

Este concepto es útil para relacionar el arte comprometido -entendido como aportación al campo social y al campo artístico- con los movimientos sociales. Esta cuestión se desarrolla en la tercera parte del capítulo primero.

En este punto entran en la investigación los estudios sociológicos sobre acción colectiva y, concretamente, aquellos estudios sobre movimientos sociales que defienden la importancia de los *procesos enmarcadores* o *marcos* en la construcción de identidad colectiva y en la valoración de las posibilidades y estrategias necesarias para la transformación social. Para Dough McAdam, John D. McCarthy y Mayer N. Zald los procesos enmarcadores o marcos son uno de los tres factores fundamentales que mueven a la acción colectiva (McAdam/McCarthy/Zald, 1999: 22-23):

- 1) La estructura de oportunidades políticas y las constricciones que tienen que afrontar los movimientos sociales.
- 2) Las estructuras de movilización (tanto formales como informales) a disposición de los contestatarios.
- 3) Los procesos enmarcadores o procesos colectivos de interpretación, atribución y construcción social que median entre la oportunidad y la acción colectiva.

El tercer factor constituye un eje fundamental de esta investigación y se ha analizado comparativamente en relación con otros textos: Zald (1999), Jorge Riechmann (Riechmann/Fernández Buey, 1994), Manuel Castells (2015) y Nelo Vilar i Herrero (2009). Esta aproximación busca ayudar a la comprensión del impacto real de la práctica artística comprometida.

Otros autores del contexto estadounidense como George Lakoff, ampliamente citado en ámbitos académicos, defienden la importancia de los marcos conceptuales. Lakoff define los marcos y las consecuencias sociales de su transformación en los siguientes términos:

Los marcos son estructuras mentales que conforman nuestro modo de ver el mundo. Como consecuencia de ello, conforman las metas que nos proponemos, los planes que hacemos, nuestra manera de actuar y aquello que cuenta como el resultado bueno o malo de nuestras acciones. En política nuestros marcos conforman nuestras políticas sociales y las instituciones que creamos para llevar a cabo dichas políticas. Cambiar nuestros marcos es cambiar todo esto. El cambio de marco es cambio social (Lakoff, 2007: 4).

La definición de marcos planteada por Lakoff está estrechamente relacionada con la postura de Zald, McAdam y McCarthy. Sin embargo, seleccionamos la teoría de marcos de estos tres autores como base para el análisis de la influencia de la cultura en el campo social por dos motivos:

En primer lugar, el análisis de estos tres autores permite relacionar los marcos de manera directa con los movimientos sociales, a los que también alude Lakoff, pero de los que no se ocupa de manera específica. Las aportaciones de Zald, McAdam y McCarthy abordan factores como la importancia de los marcos en la percepción de las oportunidades políticas y en la modificación de las estructuras de movilización (McAdam, y otros, 1999: 22-23) que consideramos interesantes para los objetivos de esta investigación.

En segundo lugar, el texto de Zald, McAdam y McCarthy es un estudio comparado que recoge teorías de una gran diversidad de autores y, por tanto, constituye una aportación especialmente interesante al estudio de la cuestión en el campo de la sociología. Además, se trata de un estudio ampliamente reconocido en su ámbito (Tejerina, 2010: 16-17).

En el contexto europeo y, concretamente, dentro de los estudios en Nuevos Movimientos Sociales, autores como Alain Touraine (1999) o Alberto Melucci (1995) también han defendido el papel esencial que desempeña la identidad colectiva en la transformación social a través de la acción colectiva: Touraine se refiere a la identidad colectiva como una herramienta que permite a los Nuevos Movimientos Sociales producirse a sí mismos y producir sociedad (Touraine, 1999). Melucci, por su parte, la considera una definición producida y compartida por varios grupos, que orienta sus acciones y delimita el campo de oportunidades en el que se da la acción colectiva (Melucci, 1995: 44). Por otra parte, trabajamos a partir de las características de los Nuevos Movimientos Sociales sintetizadas por Riechmann porque

son el resultado de la combinación sistemática de los antecedentes en la definición de estos agentes sociales y, además, continúan siendo aplicables a la actualidad (Riechmann/Fernández Buey, 1994).

Con todo, los estudios sobre acción colectiva que relacionan los marcos con la transformación social han servido de base para complementar los indicadores generados a partir de la obra de Bourdieu y para establecer pautas específicas en el análisis de la transformación social a pequeña escala que producen las obras de arte comprometido estudiadas.

0.2 Definición de los objetos de estudio

El objeto de estudio inicial de esta investigación es una selección de seis propuestas artísticas socialmente comprometidas producidas en el territorio español entre 2012 y 2017. Ahora bien, dada la importancia del campo de producción cultural específico en la producción de las obras y de la aproximación basada en la reflexividad que se ha defendido en el apartado anterior, esta investigación incluye dos objetos de estudio adicionales relacionados con estas dos cuestiones. El primero son las posiciones de las y los creadores de las propuestas seleccionadas y se incluye mediante un indicador específico y a través de la realización de entrevistas personales que pueden consultarse en los anexos 1.1, 2.2, 3.1, 4.3, 5.2 y 6.1. El segundo son los campos de producción en los que estas personas operan y se han incluido a través de un indicador específico. Ambos objetos de estudio se han complementado con un recorrido por las obras anteriores -y posteriores, en su caso- de los y las artistas seleccionados que nos permite generar una lectura más amplia del sentido y la intención que hay detrás de las propuestas seleccionadas.

La inclusión del punto de vista del autor o autora es fundamental en la obra de Bourdieu y debe serlo en esta investigación porque ayuda a comprender las propuestas de manera compleja y con relación al campo en el que se producen. Para Bourdieu “el análisis reflexivo tiene que dedicarse sucesivamente a la posición en el espacio social, a la posición en el campo y a la posición en el universo escolástico” (Bourdieu, 2003: 164). Los indicadores anteriormente mencionados, correspondientes al primer nivel de análisis -de carácter contextual- se centran en esta cuestión. Se produce así un ejercicio de “objetivación del punto de vista”, que Bourdieu define como “la más segura puesta en práctica del «principio de caridad» (o de generosidad)” (Bourdieu, 2003: 164).

Esta objetivación de la mirada de los y las autoras permite comprender el sentido que les dan a sus trabajos y analizarlos desde un marco de comprensión compleja que ayuda a situar históricamente las formas de entender la práctica artística en el momento y lugar concretos de su producción. En este sentido, Bourdieu da a entender que esta mirada es positiva para el creador cuando explica que “Flaubert reprochaba a la ciencia social de su época que fuera incapaz de «adoptar el punto de vista del autor»”, además considera que “llevaba razón si por ello se entiende el hecho de situarse en el punto en el que se situaba el autor, en el punto que ocupaba en el mundo social y a partir del cual veía el mundo” (Bourdieu, 2003: 164). Así, para Bourdieu, “situarse en ese punto significa adoptar sobre el mundo su punto de vista personal, comprenderlo como él lo comprendía, y, por tanto, en cierto sentido, justificarlo” (Bourdieu, 2003: 164).

Si esta aproximación al punto de vista del autor puede llevar a justificar su propuesta -sea cual sea-, porque ayuda a comprender las decisiones tomadas en su relación, los indicadores propuestos en el segundo y tercer nivel de análisis van en la dirección opuesta: tratan de discernir entre decisiones, de situarlas en el campo social y de valorar su coherencia respecto a la intención de transformación social que las obras y sus creadores/as manifiestan. Este método de trabajo nos permite valorar las aportaciones específicas que las propuestas seleccionadas hacen al campo del arte y al campo social.

Para analizar las propuestas con la complejidad que requiere la aproximación a los campos, a las posiciones ocupadas por las productoras y a las propias propuestas; se han propuesto un total de doce indicadores o guías de análisis agrupados en los tres niveles a los que acaba de hacerse referencia: *1. Contexto; 2. Propuestas artísticas socialmente comprometidas; y 3. Contribuciones al campo de arte actual.*

La posición de las y los artistas respecto del conjunto de los campos, así como la información relativa a los mismos, se condensa en el primer nivel. En el segundo nivel, nos centramos en valorar la efectividad de la intención social de las propuestas artísticas en sí, en base a sus características, a la reflexividad que las y los artistas muestran en ellas y al interés que pueden tener para colectivos concretos. En el tercer nivel, se analizan las aportaciones específicas de las propuestas al campo del arte actual, considerando que el hecho de que su intención sea social no impide que participen del campo del arte y, por tanto, que deben ser analizadas también de manera específica en este sentido.

0.2.1 Obras de arte comprometido español actual

Las propuestas seleccionadas para el análisis son: *Esta despatriarcalización*, de Raúl Ortega Moral y Laura Yustas, 2015, dos carteles en díptico; *Baila la contrarreforma*, de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, 2012, vídeo monocal DV color, 8 minutos⁷; *L*s artistas también comen*, de Verónica Francés, 2015, acción, dibujo, instalación, fotografía y web; *Moneda*, de Ernest Graves, 2015, fanzine de 32 páginas, A5, B/N; *El diario súpersecreto de Elvira*, de Alicia Murillo Ruiz, 2016, fotonovela infantil, primera entrega, 16 páginas, A4, color; y *Alcaldessa*, dirigida por Pau Faus, 2016, documental, 85 minutos, color.

La especificación como *comprometidas* o *socialmente comprometidas* se refiere a la intención social de sus autoras y autores. Esta intención social se refleja en la mayoría de las propuestas seleccionadas de manera explícita, pero también ha sido defendida por sus autoras y autores en las entrevistas personales que se les han realizado. En este sentido, entendemos que existen propuestas artísticas socialmente comprometidas más o menos explícitas, pero todas ellas tienen en común el hecho de que sus autoras y autores consideren que el arte tiene capacidad para transformar lo social. La valoración de esta capacidad incide en su interpretación de la autonomía del arte, ya que incluyen en sus propuestas cierto grado de explicación y cuestionamiento de los conflictos planteados en el campo social.

Por tanto, estamos ante artistas que se sitúan en los límites entre el campo del arte -u otros campos en que operen como, por ejemplo, el de los feminismos- y el campo social. Esta intención de incidir directamente en lo social haciendo uso de las herramientas específicas del arte es central en las propuestas seleccionadas y, por ello, es imprescindible que el análisis de las características concretas de las propuestas esté ligado a la consecución de esa intención transformadora.

Por otra parte, las propuestas tienen formatos distintos y participan de campos diversos⁸ -el campo del arte, el de los feminismos, el del cine, o el político, en otros-. Esta diferencia en el formato y en los campos de los que participan no es casual, y tiene como intención asegurar la transferibilidad del análisis. En esta investigación se ha buscado generar herramientas de análisis aplicables a la complejidad de la relación entre campos y que integren las

⁷ Aunque la propuesta expositiva incluye una serie de 23 dibujos a lápiz sobre papel se ha analizado específicamente el vídeo.

⁸ Para comprender la importancia de analizar los campos es necesario aclarar las tipologías de campos a las que se hace referencia en esta investigación. Están esquematizadas en la *Tabla 1*. Entendemos que esta relación de orden puede hacer necesaria una segunda lectura de la descripción de los objetos de estudio, pero consideramos que un orden inverso generaría un problema similar, ya que son cuestiones estrechamente relacionadas e interdependientes.

aportaciones de las propuestas artísticas socialmente comprometidas al campo del arte, al campo social y al resto de campos de los que participen.

De los doce indicadores propuestos, como decíamos, los que forman parte de los niveles segundo y tercero son los que se ocupan de manera directa de la propuesta artística. Los del segundo nivel, centrados en su aportación social, son los siguientes: *2.1 La simplicidad y la complejidad de la propuesta artística; 2.2 La claridad y la opacidad de la propuesta artística; 2.3 La reflexividad de la autora; 2.4 La actualidad del tema tratado; 2.5 Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta artística; 2.6 Interés de la propuesta para colectivos concretos; 2.7 Contribuciones a los marcos cognitivos más allá del campo del arte.* En cada uno de ellos se aborda una cuestión que consideramos fundamental en el análisis de la transformación social que puede generar la propuesta.

Los indicadores del tercer nivel, centrados en las aportaciones específicas de la propuesta al campo del arte actual son los siguientes: *3.1 La experiencia y la experimentación en la propuesta artística y 3.2 La propuesta artística como productora del medio y del mercado o como su producto.*

0.2.2 Posiciones de las y los artistas comprometidas/os en los campos

Como decíamos, las seis propuestas seleccionadas, entre las que se encuentra mi propia práctica artística, son ejemplos realizados en España por personas que apuestan por la producción artística comprometida como vía de transformación social. Esta investigación busca comprender su punto de vista a través de los indicadores propuestos en el primer nivel de análisis, que se introducen brevemente a continuación:

1.1 Campos en cuestión. Para la elaboración de este primer apartado del análisis se analiza la trayectoria artística de la persona cuya propuesta se está analizando y se delimitan los campos en los que está operando. En función de las necesidades específicas de cada análisis, se incluye una pequeña introducción al estado de cada uno de estos campos en el momento de producción de la propuesta.

1.2 Posición de la artista en los campos. De nuevo en base a la trayectoria artística y profesional de las y los creadores, se expone la posición que ocupan en cada uno de los campos en los que operan -polo dominante o polo dominado, o cantidad de capital simbólico específico, entre los más destacados-.

1.3 La propuesta dentro de la trayectoria artística de la artista. Para facilitar la comprensión del análisis se incluye un apartado con las descripciones y las imágenes que cada artista emplea para hablar de propuestas artísticas anteriores y posteriores. Este ejercicio permite tener una visión más amplia de la práctica de esa persona y, además, aporta información valiosa sobre la percepción que cada cual tiene sobre su trabajo.

Por último, es importante mencionar un cuarto indicador que no forma parte de este nivel, pero que está estrechamente relacionado con los anteriores:

2.3 La reflexividad de la artista. En este apartado se combina la información generada en los apartados anteriores con la extraída de la propia propuesta artística y de la entrevista; y se realiza una valoración del nivel de reflexividad que demuestra esa persona en particular. Este indicador se incluye en el segundo grupo porque es necesaria gran cantidad de información para poder hacer un juicio de valor en materia de reflexividad. Así, sirve como puente entre el análisis derivado de la objetivación de la posición de la artista y el de la propuesta artística concreta.

Así, para aplicar los indicadores de este primer nivel contextual y el dedicado a la reflexividad de las autoras, se han empleado fuentes de información externas a las propuestas: entrevistas -tanto las elaboradas para esta investigación como todas aquellas que hemos podido encontrar en internet y otros archivos-, textos escritos por las autoras tanto teóricos como descriptivos de su práctica artística en general -en todos los análisis se incluye la descripción del *statement* o currículum que cada artista tiene en su página web-, textos de las artistas en que describen la propuesta analizada -se incluye también la descripción oficial en todas las fichas técnicas- y descripciones, también hechas por las artistas, de propuestas que han realizado con anterioridad y posterioridad.

La selección de las y los artistas se ha realizado respetando tres cuestiones fundamentales. Por un lado, la muestra incluye dos generaciones *biológicas* distintas⁹: un grupo compuesto por Marta de Gonzalo, Publio Pérez Prieto, Alicia Murillo Ruiz y Pau Faus nacido entre 1970 y 1980 y otro compuesto por Verónica Francés, Ernest Graves, Raúl Ortega Moral y Laura Yustas nacido entre 1980 y 1990. Esta diferencia de edad de casi diez años permite incluir en la investigación matices referentes al punto de vista del autor en base a que el

⁹ El adjetivo *biológicas* se emplea aquí siguiendo la matización empleada por Bourdieu entre edad biológica y edad social. El autor recurre a esta diferencia porque considera que la especificidad de los campos de producción cultural genera una edad social independiente de la biológica, ya que las generaciones artísticas pueden estar separadas por periodos de menos de diez años (Bourdieu, 1995: 188). En este caso, por tanto, se hace referencia a su edad en términos estrictamente biológicos que pretenden dar información adicional sobre las personas seleccionadas, pero que no debe entenderse como condicionante para su presencia a generaciones sociales concretas en el campo del arte.

primer grupo de artistas están más cercanos a convertirse en vanguardia consagrada -en su caso- y el segundo, que está comenzando a producir.

Como puede observarse, se ha procurado mantener una paridad de género en la selección. Además, entre las ocho personas, cuatro plantean propuestas individuales y las otras cuatro a dúo. En este sentido, el estudio de casos se ha organizado siguiendo la siguiente lógica: primero propuestas a dúo (analizando en primer lugar la que comparto con Raúl Ortega por aprovechar el ejercicio de *autosocioanálisis*), después las propuestas individuales de la generación más joven y, por último, las propuestas individuales de la generación más mayor.

0.2.3 Campos de producción cultural específicos y transversales, y campos generales

Antes de entrar en la importancia de los campos en el tipo de análisis empleado, es necesario hacer una aclaración sobre el uso que en esta investigación se da al concepto de *campo* propuesto por Bourdieu.

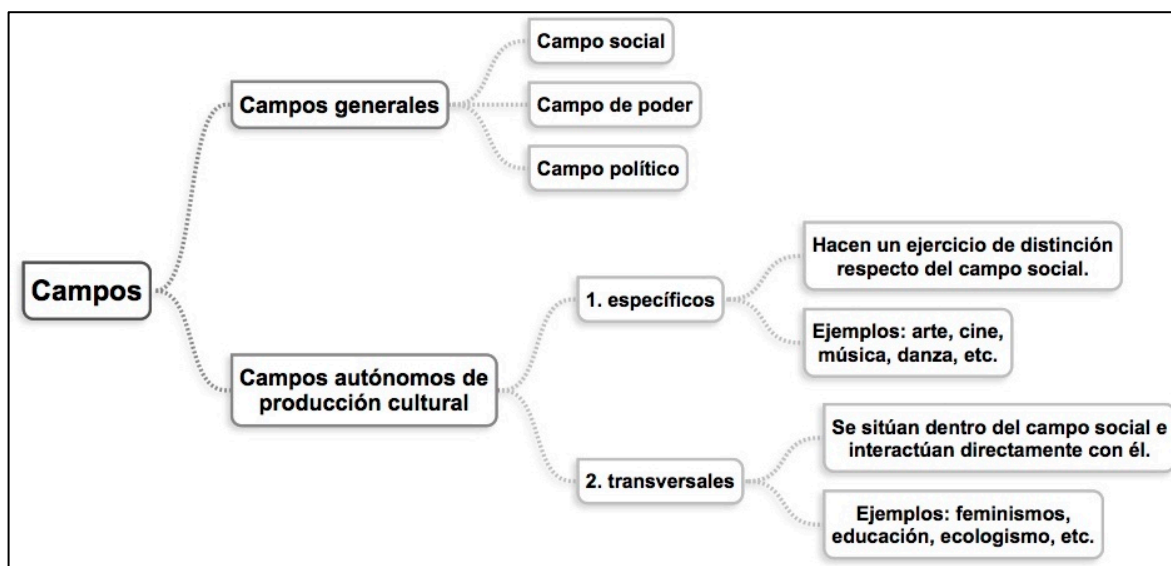
Respecto al conjunto de campos implicados en esta investigación respetamos la diferenciación de Bourdieu: 1. Campos autónomos de producción cultural y 2. Campos generales. En el primer grupo encontraríamos campos como el del arte actual, el de la música o el del cine. En el segundo, el campo social, el campo político o el campo de poder, entre otros.

Sin embargo, debido a que algunos campos con peso en esta investigación como el de los feminismos o el de la educación presentaban una dificultad específica para ser incluidos en el primer o el segundo grupo de manera inequívoca, se ha incluido un matiz en la diferenciación entre campos. Este tipo de campos forma parte de los campos generales porque se inscriben en ellos, pero tienen una importancia suficiente en la producción cultural como para ser considerados campos de producción cultural. Por tanto, consideramos que la característica que los define no es tanto su importancia en la producción de cultura como su forma particular de relacionarse con los otros campos. Así, en lo respectivo a esta investigación se ha considerado que son campos de producción cultural *transversales*, en contraste con campos como el del arte o el del cine que se presentan como campos de producción cultural *específicos*.

En síntesis, proponemos dos subcategorías dentro de este grupo: 1.1 Campos autónomos de producción cultural *específicos*, entre los que estaría el arte actual, la música o el cine¹⁰; y 1.2. Campos autónomos de producción cultural *transversales*, entre los que estarían el campo de la educación y el de los feminismos, entre otros. La diferencia entre una subcategoría y otra, como decíamos, reside en la cuestión relacional y se centra en que las transformaciones propuestas desde los campos transversales afectan al conjunto de la sociedad de manera directa, mientras que las planteadas desde los campos específicos pueden afectar al conjunto de la sociedad -como en las propuestas de arte comprometido- o únicamente a las personas que participan en ese campo específico. Esta diferencia puede apreciarse en el esquema de la *Tabla 1*.

Dado que investigamos concretamente propuestas de arte comprometido, es necesario abordar el campo social y cualquier otro campo implicado en la praxis de las personas analizadas. En este sentido, hemos incluido todos aquellos campos que consideramos relevantes en las diferentes propuestas analizadas. Para ello hemos analizado la posición de las artistas en campos autónomos de producción cultural especializados como el del arte actual, el de la

Tabla 1. Tipologías de campos empleadas en esta investigación



Fuente: elaboración propia.

¹⁰ La selección de propuestas implica la inclusión de campos y subcampos específicos en el análisis -siempre en base a la valoración de la implicación que cada artista tiene en ellos. Por este motivo en el campo del arte se han incluido los subcampos del arte de acción, pintura, escultura, arte sonoro, entre otros. Asimismo, en el campo del cine se incluye concretamente el subcampo del documental. Estas especificaciones, por tanto, no deben entenderse como delimitadoras de los subcampos existentes en cada uno de los campos mencionados, sino como referencias a los campos en los que operan las y los artistas seleccionados. Estos campos y subcampos son sólo un pequeño grupo dentro de un conjunto mucho más amplio.

música o el del cine documental; en campos autónomos de producción cultural transversales como los feminismos o la educación; y en el campo social.

El análisis realizado en el primer nivel ha servido como guía para enlazar la interacción entre los diferentes campos. Las y los artistas seleccionados son ejemplos de replanteamiento de las conexiones entre estos campos especializados y transversales, así como con el campo social.

0.3 Hipótesis

El problema central planteado en esta tesis es cómo realizar un análisis reflexivo y crítico de obras de arte comprometido. La finalidad con la que se plantea este problema es generar una valoración que permita determinar si esos trabajos artísticos son *efectivos* en el sentido de si producen o no transformaciones. Esta transformación puede producirse en diferentes campos. Todos los campos analizados en esta investigación son importantes, pero al tratarse de obras con intención social, cobran especial importancia el del arte y el social. En este sentido, es fundamental valorar si las propuestas producen una transformación en ellos.

Para resolver esta cuestión, planteamos dos subproblemas: 1. Analizar el interés ético-estético de dichas obras en el ámbito específico de la práctica artística y 2. Estudiar los modos en que la producción artística puede contribuir a la transformación social.

Para abordar el interés ético-estético de las obras nos apoyamos en Bourdieu y en su descripción del funcionamiento del ámbito del arte en forma de campo autónomo de producción cultural. El concepto de *campo* permite analizar la producción artística como una práctica social contextualizada dentro de una definición de arte y del papel de la artista que da sentido a su práctica en base a las disposiciones sociales que el campo genera, pero que éste -como agente activo del campo- también puede modificar y transformar mediante la creación de nuevas posiciones dentro del campo y de la consecuente ampliación del espacio de los posibles. El interés de las propuestas artísticas concretas dependerá, por tanto, del estado del campo en el momento de su producción y de si son capaces de generar posiciones antagonistas que contribuyan a transformar el medio. Recuperando las palabras de Bourdieu, en el análisis de las obras en relación al campo de producción específico y a las posiciones y disposiciones de las artistas en él:

Permite incluso dar cuenta de la diferencia (...) entre las obras que son el mero producto de un medio y de un mercado y las que tienen que producir su propio mercado y que incluso pueden contribuir a transformar el medio gracias a la labor de liberación de la que ellas son el producto y que es efectuado, en parte, gracias a la objetivación de ese medio. (Bourdieu, 1995: 162-163)

Para acometer el segundo subproblema planteado, estudiar los modos en que la práctica artística puede contribuir a la transformación social, empleamos el concepto de *marco cultural* acuñado dentro de la sociología de la acción colectiva. Para McAdam, McCarthy y Zald, un marco o proceso enmarcador funciona como,

elemento mediador entre oportunidad, organización y acción, a saber, [encarna] los significados compartidos y los conceptos por medio de los cuales la gente tiende a definir su situación (McAdam, y otros, 1999: 26).

Asimismo, el estudio de las características de los Nuevos Movimientos Sociales (Riechmann/Fernández Buey, 1994; Castells, 2015) permite comprender el contexto social al que esas propuestas de arte comprometido están haciendo sus aportaciones. Estas aportaciones, en cualquier caso, deben entenderse de manera acumulativa, es decir: una sola obra en principio no transformará un marco cognitivo, pero la combinación de muchas aportaciones sí puede generar cambios significativos. En este sentido, nos centramos en lo que hace singulares las aportaciones de las obras, entendiendo que las que pueden generar cambios -acumulativamente- son aquellas cuyas aportaciones presenta contrastes respecto de la hegemonía cultural de cada momento y lugar históricos.

La aproximación a ambos subproblemas tiene como finalidad generar las herramientas necesarias para afrontar el desarrollo del problema fundamental planteado: la propuesta de una serie de doce indicadores, o guías de análisis, para una valoración reflexiva, crítica y cualitativa de la transformación que las obras seleccionadas generan en los campos específicos en los que se enmarcan y en los campos generales -social, político, de poder; pero especialmente en el campo social, ya que es en el que más interés muestran las y los autores-.

Con todo, la hipótesis de esta investigación es que combinando la apuesta por la reflexividad defendida por Bourdieu y el análisis de la importancia de los marcos en la acción colectiva (McAdam/McCarthy/Zald, Touraine, Melucci, Lakoff, Riechmann, Castells) se puede generar un análisis reflexivo y crítico de las propuestas artísticas socialmente comprometidas actuales que incluya de manera específica su aportación al campo del arte actual y al campo

social. Este análisis tiene como finalidad, por tanto, ayudar a comprender con más profundidad la contribución del arte comprometido al campo social y al campo del arte.

0.4 Objetivos

Objetivos generales de la tesis:

- Generar una serie de indicadores para el análisis reflexivo y crítico del arte comprometido actual.
- Aplicar dichos indicadores al estudio de casos propuesto.

Objetivo general del marco teórico:

- Establecer una base teórica que permita generar unos indicadores de análisis que aborden las aportaciones del arte comprometido al campo del arte actual y al campo social.

Objetivos específicos del marco teórico:

- Emplear la reflexividad defendida por Bourdieu como base para el análisis de la aportación de las propuestas artísticas socialmente comprometidas al campo del arte actual.
- Analizar, a través de la teoría de marcos y de los estudios sobre Nuevos Movimientos Sociales, la aportación de las propuestas de arte comprometido al campo social.
- Construir una serie de indicadores de análisis que sean aplicables al arte comprometido actual.
- Explicar el funcionamiento de los indicadores.

Objetivo general del estudio de casos:

- Aplicar los indicadores a seis propuestas artísticas socialmente comprometidas realizadas en el Estado español entre 2012 y 2017.

Objetivos específicos del estudio de casos:

- Presentar una selección de propuestas de arte comprometido realizadas en el territorio español entre 2012 y 2017.
- Demostrar la utilidad de los indicadores para la valoración de las aportaciones específicas de las propuestas artísticas seleccionadas en el campo del arte actual y en el campo social.

- Aportar un análisis complejo de las obras de arte comprometido escogidas.
- Situar las propuestas artísticas escogidas en función de la posición de sus autoras en los campos en los que participan (*Nivel de análisis 1. Contexto*).
- Contextualizar los trabajos dentro de la trayectoria completa de las artistas (*Nivel de análisis 1. Contexto*).
- Proponer reflexiones y valoraciones sobre los trabajos propuestos que aporten complejidad y claves acerca de la función social que desempeñan (*Nivel de análisis 2. Propuestas artísticas socialmente comprometidas*).
- Valorar la reflexividad de cada artista en relación con los campos en los que opera (*Nivel de análisis 2. Propuestas artísticas socialmente comprometidas*).
- Visibilizar las aportaciones específicas que las propuestas tienen capacidad para generar en el campo del arte actual (*Nivel de análisis 3. Contribuciones al campo del arte actual*).

0.5 Metodología

Esta investigación pretende generar material útil para la teoría del arte y para aumentar la reflexividad y la autocrítica dentro del campo del arte. Por este motivo la aplicación práctica ha sido el eje fundamental de todo el proceso de investigación y los doce indicadores propuestos se han puesto en práctica en un estudio de casos. Pero antes de poder aplicar estas herramientas de análisis era necesario construir un marco teórico que aportara el enfoque y el factor contextual. En este sentido, se buscó bibliografía relacionada con la crítica de arte en general y con el análisis de arte comprometido en particular. A continuación, se recurrió a la sociología crítica del arte por su carácter global, es decir, por su capacidad para analizar los fenómenos sociales de una manera conjunta y contextualizada. El proceso de objetivación de la práctica artística, de las posiciones ocupadas por los agentes del campo del arte y de las relaciones que se establecen entre ellos, propuesto por Pierre Bourdieu resultó especialmente interesante a la hora de contextualizar los análisis. La bibliografía relacionada con esta vertiente sociológica resultó útil para comprender y analizar el papel que juega cada agente en el campo, sin embargo, la transformación específica que la práctica artística podía generar en los campos generales parecía estar poco estudiada en la sociología del arte. Por este motivo, se seleccionó uno de los modelos de agentes del campo del arte más cercano al campo social: el/la intelectual. Este modelo permitía analizar un agente que operaba tanto

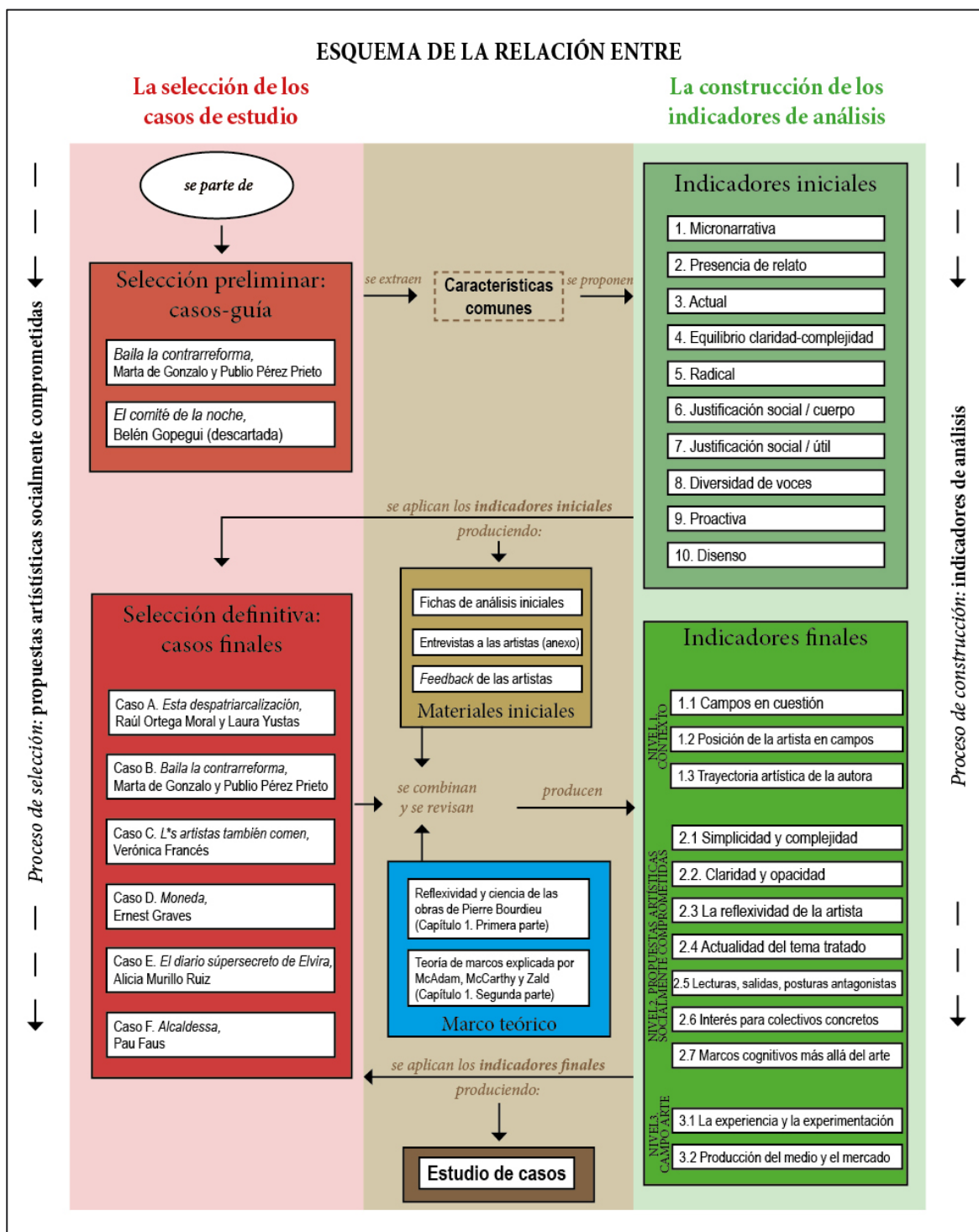
en el campo del arte como en los campos generales y que, además, lo hacía sin perder capital simbólico específico. Es decir, no perdía autonomía al actuar sobre los campos generales, sino que empleaba su capital simbólico para ejercer influencias en otros campos. La sociología de los intelectuales, con su compleja evolución, ha permitido establecer en esta investigación un vínculo sólido entre el campo del arte y el campo social. Por último, para ahondar en el campo social sin renunciar a la autonomía del arte, entendida como herramienta que permite producir imaginarios específicos y crea sus propias reglas, se trabajó la sociología de los nuevos movimientos sociales. Esta aproximación permitía analizar específicamente la producción cultural que impacta sobre el campo social y lo transforma. El análisis de los modos en que los movimientos sociales transforman el imaginario colectivo e impulsan cambios efectivos en la sociedad ha permitido generar unos indicadores conectados con la transformación efectiva que pueden generar las obras. Evidentemente, esta transformación no es individual, en el sentido de que una sola obra no produce cambios significativos en el campo social, pero sí puede considerarse acumulativa porque la combinación de muchas aportaciones en la misma dirección puede influir en la producción de marcos cognitivos que generen una transformación social. Este marco teórico tiene como resultado la docena de indicadores de análisis que se aplican en la segunda parte de la tesis.

En el estudio de casos se presenta una serie de seis propuestas artísticas realizadas en diferentes lugares del territorio español entre 2012 y 2017. Esta acotación espaciotemporal sirve para garantizar que se trate de obras producidas en un contexto cultural temporal y territorialmente cercano. En un territorio tan amplio y diverso como el español, existen diferencias culturales considerables, aun así, esta acotación permite poner el foco de atención en los esfuerzos que las y los artistas realizan para transformar una realidad social en cierto modo compartida.

Por otra parte, el hecho de que sean trabajos que han llegado a nosotras implica que tienen un mínimo de visibilidad o que estamos en su ámbito de distribución, lo que también favorece una cercanía con las propuestas. Con el fin de facilitar la comprensión del desarrollo de la investigación, incluimos en la *Tabla 2* un esquema de la relación entre el proceso de selección de los casos de estudio y la construcción de los indicadores.

Los indicadores son guías de análisis cuya funcionalidad depende en gran medida de su transferibilidad a propuestas artísticas en diferentes formatos, por este motivo, la selección

Tabla 2. Esquema de la relación entre la selección de casos de estudio y la construcción de indicadores de análisis



Fuente: elaboración propia.

de propuestas es formalmente diversa e incluye fanzine, cine documental, fotonovela, dibujo digital, videoarte y videoinstalación con propuesta de arte relacional.

La metodología empleada es cualitativa y deductiva. Además, los indicadores iniciales se revisaron y modificaron de manera significativa en relación a *la ciencia de las obras de*

Bourdieu y los estudios sobre la importancia de los marcos culturales en los movimientos sociales, siguiendo asimismo un método deductivo. El proceso que se ha llevado a cabo se explica detalladamente a continuación:

Como puede apreciarse en el esquema, se partió de una pareja de casos-guía a partir de la que se extrajeron características comunes. Estas características son la base de los indicadores iniciales¹¹, que posteriormente se tradujeron en fichas de análisis, entrevistas a las y los artistas y una plantilla para recoger su *feedback* tras tener acceso a ambos materiales -fichas y entrevistas transcritas-. De este modo, los indicadores iniciales han pasado por un proceso de transformación que nos ha llevado a incluirlos como indicadores finales, a modificarlos o a descartarlos. En este proceso los criterios iniciales han cumplido el papel de hipótesis provisional. Las entrevistas pueden consultarse en anexos¹², las fichas de análisis iniciales han sido la base sobre la que se ha redactado el *Nivel 2*, que puede leerse en los casos de estudio. En este sentido, aunque las fichas de análisis han sido de gran utilidad a nivel interno, se ha decidido excluirlas de la formalización final de la tesis ya que, a pesar de ser parte un proceso de aprendizaje valioso, consideramos que incluirlas en la versión definitiva de la tesis podría llevar a confusiones y malentendidos improductivos.

Como consecuencia de la transformación de los indicadores -de preliminares a definitivos-, las entrevistas responden a preguntas formuladas a partir de los indicadores de análisis preliminares, pero el corpus de la tesis se centra en los indicadores definitivos, que son los explicados en el capítulo tercero del marco teórico y los aplicados al estudio de casos. Consideramos que esta decisión puede ayudar a comprender el proceso y también aportar complejidad y matices.

Cabe destacar que el motivo fundamental por el que los indicadores iniciales debían ser replanteados -acotados o ampliados- es que tenían la característica común de que sólo abarcaban las propuestas en sí y, dado que una de las bases de esta investigación era comprender el funcionamiento del campo del arte a nivel contextual y relacional y no únicamente a través de sus producciones artísticas, estos criterios se quedaban estrechos en tanto a ámbito. En esta investigación las y los artistas son considerados agentes fundamentales que deben ser

¹¹ Los indicadores iniciales, que más adelante fueron modificados, eran: que la obra fuera una micronarrativa, que contuviera palabras/relato, que estuviera de actualidad, que jugara con un buen equilibrio entre claridad y complejidad, que fuera radical, que contuviera un posicionamiento personal de sus creadoras, que incluyera un posicionamiento social -una intención social-, que diera espacio a otras subjetividades, que tuviera un carácter proactivo y que incluyera el disenso.

¹² Tras la realización de las fichas de análisis se entrevistó a las artistas. Dicha entrevista tuvo carácter semidirigido y contenía la estructura básica de la ficha de análisis -basada a su vez en los criterios iniciales-. Después de las entrevistas se pedía a las creadoras que leyeran la ficha de análisis y que contestaran a un breve cuestionario sobre ella y sobre la entrevista, que respondía a su vez a la misma estructura y hemos titulado "Valoraciones de las artistas".

tenidos en cuenta tanto como las propias propuestas artísticas, pero no de una manera aislada, sino como parte de un proceso de comprensión del estado actual de los diferentes campos de producción cultural y de la significación y las consecuencias que diversas acciones y contenidos pueden tener en ellos. Por este motivo, los indicadores iniciales que pasaron la primera prueba fueron incluidos en el *Nivel 2. Propuestas artísticas socialmente comprometidas*, y se diseñaron nuevos indicadores que analizaran el contexto -*Nivel 1. Contexto*- y las aportaciones al campo del arte -*Nivel 3. Contribuciones al campo del arte actual*-.

En el estudio de casos se han aplicado, por tanto, los indicadores definitivos divididos en los tres niveles mencionados. El primero es un acercamiento a los campos en los que participa cada artista, a su posición en ellos y al conjunto de su trayectoria artística. El segundo aborda las contribuciones de cada propuesta artística socialmente comprometida al campo social. El tercero se centra en sus contribuciones específicas al campo del arte actual.

Este análisis triple tiene como intención fundamental valorar las propuestas artísticas socialmente comprometidas como parte de un contexto más amplio -como parte de campos en los que participan las y los artistas-, por su aportación al campo social y por su contribución al campo del arte.

El proceso de investigación incluye diversos recursos de las ciencias sociales como el análisis del discurso, las fichas de análisis y las entrevistas semidirigidas; también se han empleado otros materiales, como las páginas webs de las artistas y textos teóricos de su autoría. Todos estos materiales se han utilizado para establecer una base fiable sobre la que construir una aplicación de los indicadores de análisis reflexivo y crítico propuestos que pueda ser transferible a propuestas artísticas socialmente comprometidas planteadas en distintos campos de producción cultural, tanto a nivel didáctico y de desarrollo de mecanismos de auto-crítica, como para plantear las bases de un debate colectivo en el seno del campo del arte actual.

0.6 Estructura de la tesis

La presente tesis está estructurada en dos partes: un marco teórico de tres capítulos y un estudio de seis casos. En el primer capítulo del marco teórico, *Aproximaciones analíticas a las propuestas artísticas socialmente comprometidas y a la acción colectiva en los campos del arte y de la sociología*, se sientan las bases para el análisis de las propuestas en relación

a las dos líneas teóricas fundamentales introducidas anteriormente: *la ciencia de las obras* de Bourdieu y la importancia de los *marcos culturales* en los movimientos sociales, cuestión para la que se han trabajado principalmente textos de McAdam, McCarthy, Zald, Riechmann, Castells y Vilar i Herrero. La primera de estas líneas teóricas se trata en la primera y la segunda parte del primer capítulo: primero como enunciación y después como actualización a través de la evolución de la figura del/la intelectual y del análisis del estado actual del campo del arte. En la tercera parte del capítulo se aborda la cuestión de los marcos y de los movimientos sociales.

Por otra parte, para facilitar el acercamiento a *ciencia de las obras* de Bourdieu se han definido previamente los conceptos de *reflexividad* y *campo* en el apartado 0.1 *Antecedentes* de esta introducción. Asimismo, se ha considerado necesario adelantar una definición de *acción colectiva* que enmarque la relación entre la práctica artística socialmente comprometida y los movimientos sociales. Esta aproximación puede consultarse en el mismo apartado, tras las definiciones de los conceptos de Bourdieu.

El segundo capítulo, *Selección de las propuestas artísticas socialmente comprometidas*, recorre el proceso de selección de las obras, una serie de premisas para el uso de los indicadores en otro tipo de propuestas artísticas y las características de las escogidas. Estas características se dividen en dos grandes grupos:

1. *Acotaciones igualadoras*. Incluyen la intención social, que estén producidas entre 2012 y 2017, que estén realizadas en territorio español y que sean críticas.
2. *Acotaciones diferenciadoras*. Comprenden el hecho de que tengan temáticas y formatos diversos, así como que participen de diferentes campos de producción cultural.

El tercer capítulo, *Esquema para un análisis de arte comprometido*, aborda los tres niveles de análisis que se han aplicado en el estudio de casos y explica cada uno de ellos en relación con su función y con las bases teóricas sobre las que se sustenta.

En la segunda parte de la tesis se desarrolla el estudio de casos. En él se presentan un total de seis casos escogidos en función de las acotaciones abordadas en el capítulo segundo del marco teórico y se les aplican los indicadores de análisis propuestos el capítulo tercero.

Las primeras páginas dedicadas a cada estudio de caso pretenden servir para introducir al lector o lectora en la propuesta en cuestión. Por este motivo, se han incluido varias imágenes de la propuesta y una ficha técnica que incluye una sinopsis realizada para la investigación y la descripción que cada artista hace en su página web de esa propuesta en particular; unas

breves indicaciones acerca de los motivos iniciales de la elección, el enlace web en los casos en que la obra está disponible en línea y el texto que cada artista emplea en su página web para describir de manera general su trabajo artístico. Los trabajos que incluyen material extra (transcripción de voces en off, leyenda de personajes, etcétera) tienen una indicación en la ficha técnica.

Por último, el material anexo (1.1, 2.2, 3.1, 4.3, 5.2 y 6.1) incluye las entrevistas realizadas a las artistas seleccionadas y los materiales de apoyo.

I. MARCO TEÓRICO: VALORAR EL ARTE COMPROMETIDO Y SU INTENCIÓN SOCIAL

Este marco teórico aborda la contextualización del arte comprometido actual, asimismo, presenta los objetos de estudio escogidos y explica pormenorizadamente los indicadores que se emplean para su análisis. Esta aproximación permite examinar el arte comprometido de manera contextual, dentro de una serie de relaciones sociales concretas en los diferentes campos analizados. Su función es doble dado que el análisis contextual en sí sirve como justificación de este tipo de análisis, es decir, que la necesidad de esta aproximación queda legitimada por el interés de sus propios resultados.

En el primer capítulo se aborda de manera teórica el problema fundamental planteado en la hipótesis: se compilan las herramientas que permitirán realizar un análisis reflexivo y crítico de las propuestas de arte comprometido.

El segundo capítulo desarrolla y sistematiza el proceso de selección de los casos de estudio de esta investigación, es decir, de las seis propuestas artísticas socialmente comprometidas que se analizan en esta tesis. Tras este recorrido por el proceso de selección, se explican las acotaciones igualadoras y diferenciadoras a las que responde la selección definitiva.

El tercer capítulo enumera y desarrolla los indicadores finales de análisis que se han aplicado en el estudio de casos. Para facilitar la aplicación de los indicadores se han dispuesto una serie de tablas que resumen el modo de aplicación, el objetivo que cumple cada uno de ellos, así como otra información importante en su aplicación.

Capítulo 1. Aproximaciones analíticas al arte comprometido y a la acción colectiva en los campos del arte y de la sociología

La cuestión de cómo abordar un análisis crítico y reflexivo de las propuestas artísticas socialmente comprometidas se divide en dos problemas secundarios que hemos de resolver: 1. analizar el interés ético-estético de dichas prácticas en el ámbito específico de la práctica artística; y 2. estudiar los modos en que la práctica artística puede contribuir a la transformación social.

El primer subproblema, *analizar el interés ético-estético de dichas prácticas en el ámbito específico de la práctica artística*, se desarrolla en la primera parte de este capítulo a partir de la *ciencia de las obras* planteada por Pierre Bourdieu (1995). Este enfoque del desarrollo del problema responde al interés por aumentar la autocrítica colectiva del campo del arte planteado en la introducción de esta tesis a raíz de la definición y valoración que Bourdieu hace del concepto *reflexividad*¹³. En este caso también se han empleado como fuentes secundarias a los siguientes autores y autoras: Jean-François Chevrier (Aliaga/Cortés, 2003¹⁴), Alberto Melucci (1994), Marina Garcés (2017), Nelo Vilar i Herrero (2009) y Peter Bürger (1987).

La actualización de la *ciencia de las obras* de Bourdieu a través de la figura del/la intelectual y del estudio del estado actual del campo del arte se ha planteado en relación a los siguientes autores: Juan Pecourt (2016, 2007), Riechmann (Riechmann/Fernández Buey, 1994), Bürger (1987), Aix (2014, 2002), Vilar i Herrero (2004), Bourdieu (1995), Collins (1998), Castells (2015).

El segundo subproblema, *estudiar los modos en que la práctica artística puede contribuir a la transformación social*, se desarrolla en la segunda parte de este capítulo en relación a las investigaciones sobre la importancia de los marcos en la acción colectiva, especialmente en relación a los siguientes autores: Riechmann (Riechmann/Fernández Buey, 1994), McAdam, McCarthy y Zald (1999), Tejerina (2010), Walter Benjamin (2003), David Snow (2004), Goffman (1974), Revilla Blanco (1994), Chevrier (Aliaga/Cortés, 2003), Lakoff (2007), Vilar i Herrero (2009), Touraine (1999) y Melucci (1994).

¹³ Ver el apartado 0.1.1 *El campo y la reflexividad en la última etapa de Bourdieu*.

¹⁴ Se emplean algunas de las respuestas del autor a la entrevista realizada por los investigadores Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés.

1.1 La ciencia de las obras planteada por Pierre Bourdieu

En este apartado se han recogido las bases de *la ciencia de las obras* planteada por Bourdieu partiendo de los cinco apartados que él mismo plantea. Sin embargo, se han combinado los dos últimos apartados bajo el título *1.1.4 Aplicación de la ciencia de las obras*, por considerar que ambos abordan la cuestión de la aplicación.

1.1.1 La conquista de la autonomía del campo.

1.1.2 La emergencia de una estructura dualista.

1.1.3 El mercado de los bienes simbólicos.

1.1.4 Aplicación de *la ciencia de las obras*.

1.1.1 La conquista de la autonomía del campo

Bourdieu describe tres estados del campo literario y, a través de ellos, explica de manera general el proceso de emergencia de los campos autónomos de producción cultural. En este apartado se aborda el primer estado.

El estado del campo en que se conquista la autonomía es considerado por el autor como la fase crítica de la emergencia del campo (Bourdieu, 1995: 79). La génesis de los campos de producción cultural incluye una serie de factores que se van dando de manera relacionada y simultánea. En la introducción a este primer estado, Bourdieu plantea los cambios que se han producido en el campo y las diferencias fundamentales que generan las condiciones de posibilidad para desarrollo de su autonomía. En este sentido, el autor plantea que:

Estamos muy lejos de las sociedades eruditas y de los clubes de la sociedad aristocrática del siglo XVIII o incluso de la Restauración. La relación entre los productores culturales y los dominadores ya nada tiene que ver con lo que la pudo caracterizar en los siglos anteriores, tanto en lo que se refiere a la dependencia directa respecto al socio comanditario (más frecuente entre pintores, pero también atestiguada en el caso de algunos escritores) como a la fidelidad a un mecenas o a un protector oficial de las artes (Bourdieu, 1995: 82).

En este momento se produce un distanciamiento respecto de la relación de mecenazgo acompañada de una *subordinación estructural* que explicaremos a continuación. La producción artística, como decíamos, deja de estar limitada directamente por las exigencias del mecenazgo porque aparecen nuevos factores que la condicionan. Bourdieu explica que esta *subordinación estructural* “se impone de forma muy desigual a los diferentes autores según su

posición en el campo, y que se instituye a través de dos mediaciones principales” (Bourdieu, 1995: 82): la aparición de nuevos puestos de trabajo dentro del campo literario y la influencia de los salones. El autor explica esta situación de la siguiente manera:

Por un lado el mercado, cuyas sanciones o imposiciones se ejercen sobre las empresas literarias o bien directamente, a través de las cifras de venta, del número de entradas, etc., o bien indirectamente, a través de los nuevos puestos de trabajo que ofrecen el periodismo, la edición, la ilustración y todas las formas de literatura industria; por otro lado los vínculos duraderos, basados en afinidades de estilo de vida y de sistema de valores, que, particularmente por mediación de los salones, unen a una parte al menos de los escritores a determinados sectores de la alta sociedad, y contribuyen a orientar las libertades del mecenazgo de Estado (Bourdieu, 1995: 82).

En esta línea, la aparición de nuevos puestos de trabajo permite a las personas que se dedican a producir arte tener una base económica frágil, pero independiente del mecenazgo. Estos nuevos puestos de trabajo que hacen a los productores culturales menos dependientes del mercado de manera directa se conectan también, continuando con lo planteado por Bourdieu, por una forma indirecta de subordinación estructural apoyada en los vínculos y afinidades con la alta sociedad que se generan en el ambiente de los salones (Bourdieu, 1995: 82).

Por otra parte, el traslado masivo a las ciudades, concretamente a París, y el aumento considerable del porcentaje de la población titulada en Enseñanza Secundaria, sienta las bases para la creación de la bohemia parisina. Los primeros grupos de la bohemia, animados y afianzados por los salones y alejados de las instituciones de legitimación de la cultura, aún en manos de la burguesía y la aristocracia, hacen de su forma de vida la base de su práctica artística. La invención del arte de vivir, en el que pintores y escritores se apoyan mutuamente para crear y encarnar el mito del artista bohemio a través de sus producciones artísticas, constituye una de las bases de la fuerza de la bohemia (Bourdieu, 1995: 88). Esta distancia económica entre la burguesía y la bohemia se convierte en una lucha basada en compromisos éticos incompatibles cuando la bohemia utiliza las contradicciones de la burguesía como arma para cargarse de capital simbólico.

El estilo de vida bohemio, que ha aportado sin duda una contribución importante a la invención del estilo de vida del artista, con la fantasía, el retruécano, la broma, las canciones, la bebida y el amor en todas sus formas, se ha ido elaborando tanto en contra de la existencia formal de los pintores y escultores oficiales como en contra de las rutinas de la vida burguesa (Bourdieu, 1995: 91).

En este punto es fundamental la ruptura con la burguesía y con las instituciones artísticas, ya que el campo artístico se constituye en y por oposición al mundo burgués, pero también al margen de los artistas oficiales. La literatura tiene, para Bourdieu, un papel fundamental en el reconocimiento público de la vida bohemia.

Convertir el arte de vivir en una de las bellas artes es predisponerlo a entrar en la literatura; pero la invención del personaje literario de la bohemia no es un mero hecho de la literatura: de Murger y Champfleury a Balzac y al Flaubert de *La educación sentimental*, los novelistas aportan una contribución importante al reconocimiento público de la nueva entidad social, especialmente al inventar y difundir la noción misma de bohemia, y a la construcción de su identidad, sus valores, sus normas y sus mitos (Bourdieu, 1995: 91).

En estos términos, es interesante relacionar esta invención y difusión de la noción de bohemia con el concepto de *marco*, ya que este nuevo marco cultural incluye la construcción de una nueva identidad colectiva -la bohemia- que, como veremos más adelante, justifica la producción de una literatura pura. La bohemia, al existir como identidad colectiva, permite justificar la creación de literatura pura, ya que la mera presencia del público bohemio funciona como justificación simbólica de una producción artística específica.

De igual modo que no cabe imaginar hoy el cine de ensayo sin un público de estudiantes y de intelectuales o de aspirantes a artistas, de igual modo que no se concibe la aparición y el desarrollo de una vanguardia artística y literaria en el transcurso del siglo XIX sin el público que le garantiza la bohemia literaria y artística concentrada en París y que, pese a ser demasiado pobre para poder comprar, justifica el desarrollo de unas instancias de difusión y de consagración específicas, adecuadas para proporcionar a los innovadores, aun incluso a través de la polémica o el escándalo, una forma de patrocinio simbólico (Bourdieu, 1995: 373).

La bohemia como público, por tanto, justifica simbólicamente la producción de arte de vanguardia. Por otra parte, aunque en estrecha relación, la visión desencantada del mundo político y social que va gestándose y ampliándose como consecuencia del desfase entre la cantidad de personas tituladas y los pocos puestos de trabajo relacionados lleva a legitimación, dentro del campo, del culto al arte por el arte (Bourdieu, 1995: 94).

Para Bourdieu, Charles Baudelaire es un ejemplo de artista *nomoteta*, es decir, de artista capaz de contribuir de manera extraordinaria a la constitución de un *nomos* específico, o ley fundamental específica, del arte instituido en las estructuras objetivas de un mundo socialmente regulado y en las estructuras mentales de quienes lo habitan (Bourdieu, 1995: 98).

Baudelaire encarna la indignación moral contra cualquier forma de sumisión a los poderes o al mercado que lleva a la afirmación de la autonomía del campo. Ésta es la dimensión ética fundamental de toda ruptura estética que, además, legitima las prácticas libres de las presiones directas o indirectas de los diferentes poderes. Bourdieu defiende así la necesidad este *nomos* específico:

Unas prácticas regular y perdurablemente libres de las imposiciones y de las presiones directas o indirectas de los poderes temporales sólo son posibles si son capaces de basarse no en tendencias fluctuantes del estado de ánimo o en las resoluciones voluntaristas de la moralidad, sino en la necesidad misma de un universo social que tiene como ley fundamental, como *nomos*, la independencia respecto a los poderes económicos y políticos (Bourdieu, 1995: 98).

En este sentido, quien quiera pertenecer a un campo que tiene un gran nivel de autonomía - como el de la literatura- debe manifestar su independencia a los poderes y al mercado. Este nuevo *nomos* tiene varios grupos de apoyo: la bohemia que denuncia los compromisos con el poder en géneros literarios como el teatro; el grupo realista y sus teorías político-artísticas en oposición al idealismo burgués; y los partidarios del arte por el arte (Bourdieu, 1995: 98-99). Durante este periodo se producen las primeras llamadas al orden, que refuerzan la autonomía del campo condenando públicamente a los autores exitosos.

Las llamadas al orden, y las sanciones, entre las cuales la más terrible es el descrédito, equivalente específico de una excomuni3n o de una quiebra, son el producto autom3tico de la competencia que enfrenta particularmente a los autores consagrados, los m3s expuestos a la seducci3n de los compromisos mundanos y los honores temporales, siempre sospechosos de ser la contrapartida de renunci3s o abjuraciones, con los reci3n llegados, menos sometidos, por oposici3n, a las tentaciones externas, y propensos a cuestionar las autoridades establecidas en nombre de los valores (de desprendimiento, de pureza, etc.) que 3stas propugnan, o que han propugnado para imponerse (Bourdieu, 1995: 109).

En este momento las dos posiciones iniciales que constituían el campo -la de quienes hacían arte comercial y la de quienes hacían arte realista- se ven acompañadas por una tercera posici3n emergente: la defensa del arte por el arte. A continuaci3n, explicamos brevemente cada una de ellas (Bourdieu, 1995: 118):

1. El arte comercial es el demandado y practicado por la clase dominante. Contiene gran parte del capital económico del campo, aún mantiene grandes beneficios simbólicos y tiene una base importante de moralismo.

2. El arte realista se sostiene en contra del egoísmo del arte por el arte -por su distancia respecto del campo social- y en favor de la función social y política del arte. Sus seguidores son en gran medida poetas populares, bohemios, artistas llegados de las provincias, populares y sobre todo intuitivos.

3. El arte por el arte -al tiempo resultado e impulsador de la autonomía del campo- se constituye en la oposición a la burguesía y al arte social. Se cataloga de inmoral por su culto a la forma y se considera que su neutralidad tiene un carácter impersonal. El arte por el arte va más lejos que el arte realista en el sentido de que es una *posición por hacer*, es decir, de que constituye una nueva posición en el campo. Sus artistas tienen que inventar todo lo que define la posición en sí, empezando por el artista moderno, indiferente a la política y a la moral, sin más jurisdicción que la forma específica de su arte (Bourdieu, 1995: 120).

En el culto al arte por el arte se produce, por tanto, una doble ruptura. Por un lado, con el arte útil, social, al servicio de las necesidades de la sociedad y, por otro, con el arte burgués, al servicio de quienes ocupan posiciones de poder. En esta posición hay una gran libertad ética, un distanciamiento respecto del Estado, de la Academia y del periodismo, pero sin el despotismo de la bohemia. Quienes son partidarios del arte por el arte no aceptan las exigencias de la industria literaria ni del periodismo. En este sentido, Bourdieu explica que Baudelaire en 1848 lucha por la revolución, donde ve una especie de arte por el arte de la rebelión y la transgresión (Bourdieu, 1995: 121).

En este punto es importante aclarar la relación entre las cuestiones planteadas por Bourdieu y el carácter de esta investigación. En las páginas anteriores se ha comenzado a exponer el proceso mediante el cual el campo del arte adquiere su autonomía al situarse en contra de la burguesía y del arte social. En este sentido, la insubordinación a la burguesía implica una liberación de los poderes económicos y simbólicos de la clase dominante, es decir, un rechazo a la subordinación de la práctica artística respecto del campo de poder. El rechazo a la función social del arte, por su parte, supone un rechazo de la función social de la práctica artística y, con ello, el rechazo de la subordinación entre la práctica artística a las necesidades y exigencias del campo social. En esta investigación, sin embargo, no se defiende la función social del arte en sí como imperativo sino, más bien, la necesidad de una reflexividad respecto del campo del arte que permita comprender las reglas específicas que se dan en su

seno y, con ello, funcione como condición de posibilidad para que las artistas sean capaces de generar propuestas que vayan más allá de las imposiciones específicas del campo, generando así nuevas posiciones y transformaciones en el campo como la que significó en su momento la defensa del arte por el arte.

En este sentido, la investigación valora dos cuestiones distintas. Por un lado, la capacidad de las propuestas para generar nuevas posiciones en el campo del arte -analizada en los niveles primero y tercero del análisis propuesto-; y, por otro, la capacidad específica de las propuestas para generar identidades colectivas semejantes a la construcción de la identidad de la bohemia que, como hemos visto a propósito de Bourdieu, es deudora de la literatura¹⁵. Por tanto, en esta investigación no se entiende la contribución específica a identidades colectivas fuera del campo del arte como un objetivo del campo del arte en sí, sino de algunas artistas que tienen una intención social específica y que defienden que, además de alimentar la autonomía específica del campo del arte, la producción artística puede incidir en la transformación social.

Con todo, el debate no reside en si el arte tiene o no una función social, cuestión que ha desencadenado profundos debates en los últimos siglos, sino en si es posible valorar la transformación social producida por aquellas propuestas artísticas que, además de tener objetivos específicos dentro del campo del arte, tienen una intención transformadora enfocada al campo social. Partiendo de la hipótesis de que sí es posible, esta investigación propone herramientas metodológicas para llevar a cabo esta tarea. Por tanto, la existencia de propuestas artísticas socialmente comprometidas no amenaza la autonomía del arte, sino que es un efecto colateral producido por las fricciones constantes entre el compromiso ético y el estético que se dan en el campo del arte.

Realizada esta aclaración, continuamos con Bourdieu, concretamente con el desarrollo de la lógica económica específica de campo del arte. Las cuestiones planteadas hasta este momento son las condiciones de posibilidad para la construcción, en el seno del campo en proceso de emergencia, de un mundo económico al revés. Esta lógica económica invertida tiene que ver con el posicionamiento contra la burguesía que Bourdieu explica a continuación.

¹⁵ Esta capacidad para construir identidad, que relacionamos con la teoría de marcos en la segunda parte de este capítulo, se analiza en el estudio de casos a través del segundo nivel de análisis.

La revolución simbólica mediante la cual los artistas se liberan de la demanda burguesa al negarse a reconocer cualquier otro amo que no sea su arte tiene el efecto de hacer que desaparezca el mercado. No pueden en efecto vencer al «burgués» en la lucha por el dominio del sentido y de la función de la actividad artística sin anularlo al mismo tiempo como cliente potencial. En el momento de afirmar, con Flaubert, que «una obra de arte [...] no es valorable, carece de valor comercial, no puede pagarse con dinero», que *no tiene precio*, es decir que es ajena a la lógica corriente de la economía corriente, se descubre en efecto que *carece de valor comercial*, que no tiene mercado (Bourdieu, 1995: 128).

Otra cuestión fundamental en las implicaciones económicas de la emergencia de los campos de producción cultural es que, a medida que crece la autonomía, aumenta el intervalo de tiempo necesario para el reconocimiento de las y los productores dentro del campo. Se establece un polo económicamente dominado y simbólicamente dominante para el que la única clientela posible es su propia competencia (Bourdieu, 1995: 129). En palabras de Bourdieu:

Estamos en efecto en un mundo económico al revés: el artista sólo puede triunfar en el ámbito simbólico perdiendo en el ámbito económico (por lo menos a corto plazo), y al contrario (por lo menos a largo plazo) (Bourdieu, 1995: 130).

Como consecuencia de esta nueva forma de legitimación a largo plazo basada en el sostenimiento de una posición en contra del mercado y de los poderes, la renta pasa a ser un factor fundamental porque el tenerla o carecer de ella es lo que determina que una persona pueda sostener durante largos periodos de tiempo una posición en favor del arte por el arte (Bourdieu, 1995: 130). En estrecha relación está la cuestión de las posiciones y disposiciones dentro del campo: la proximidad dentro del grupo partidario del arte por el arte apoyada en su posición política y estética hace que, como ocurre con el grupo del arte social y con el del arte comercial, se creen fuertes vínculos de amistad y simpatía (Bourdieu, 1995: 131).

En esta conjunción de factores y consecuencias, Bourdieu vuelve a Flaubert y, en su análisis del escritor, defiende que la única manera de adoptar el punto de vista del autor y comprenderlo es recopilando los factores que determinan la situación del autor en los espacios de posiciones constitutivas del campo artístico. Para el autor esta posición está precisamente,

en el origen de las «elecciones» que ese autor lleva a cabo en un espacio de tomas de posición artísticas (en cuanto a contenido y forma) definidas, ellas también, por las diferencias que las unen y las separan (Bourdieu, 1995: 138).

Para llevar a cabo esta compilación es necesario reunir los referentes en favor y en contra de la posición del artista concreto, así como tener en cuenta la jerarquía entre los géneros (literarios y artísticos) y la legitimidad relativa de los estilos y de las autoras y autores, ya que todo ello representa una dimensión fundamental en el *espacio de los posibles*¹⁶. Para Bourdieu, por tanto, es fundamental realizar un trabajo de objetivación de las posiciones posibles en el campo que ayude a comprender la posición concreta de la autora o autor que se pretende analizar. La objetivación del conjunto de las posiciones en el campo es tan importante en Bourdieu precisamente porque la reflexividad que defiende no se centra en un autoconocimiento narcisista, sino en una objetivación colectiva del campo en la que deben participar todos sus agentes para que la reflexividad colectiva aumente (Bourdieu, 2003: 159).

Volviendo a las apreciaciones de Bourdieu a propósito del proceso de análisis del *proyecto creador* del autor, cabe destacar que defiende que,

sólo se puede adoptar el punto de vista del autor (o de cualquier otro agente), y comprenderlo –pero con una comprensión muy distinta de aquella que posee, en la práctica, el que ocupa realmente el punto considerado–, siempre y cuando se recoja la situación del autor en el espacio de las posiciones constitutivas del campo literario: es esta posición la que, debido a la homología estructural entre ambos espacios, está en el origen de las «elecciones» que este autor lleva a cabo en un espacio de tomas de posición artísticas (en cuanto a contenido y forma) definidas, ellas también, por las diferencias que las unen y las separan (Bourdieu, 1995: 138).

Este proceso de objetivación sería la aportación de reflexividad al campo del arte que se ha expuesto en la introducción a esta tesis. Para analizar una propuesta artística, por tanto, Bourdieu sostiene que es fundamental comprender las posiciones objetivas en el campo en el momento de su producción y el espacio de los posibles que la autora o autor manejaba. En este sentido, se trataría de conocer las reglas del campo y de tener una amplia comprensión de las presiones y disposiciones que se dan en su seno para poder tomar decisiones libres dentro del campo (Bourdieu, 1995: 161).

Continuando con el ejemplo de Flaubert para explicar el punto de vista del autor, Bourdieu parte de la elección, por parte del literato, de utilizar el género plebeyo (en ese momento, la novela) como clave para analizar su trabajo. Para situar el realismo dentro del espacio de los posibles y en relación con Flaubert, el autor explica cómo el escritor se posiciona en público

¹⁶ Este concepto se aclara en una nota al pie en el apartado 0.1.1 *El campo y la reflexividad en la última etapa de Bourdieu* de la introducción.

y en privado respecto de la posición del realismo en el campo. Bourdieu hace un ejercicio de distinción de la postura de Flaubert respecto de los realistas y sostiene que éstos derribaban más de lo que construían, les considera teóricos mediocres y poco cultivados, y plantea que no distinguían entre política y estética (Bourdieu, 1995: 142). Se habrían centrado, entonces, excesivamente en la dimensión ética de la ruptura dejando descuidada la dimensión estética. Bourdieu afirma que “Duranty y Champfleury propugnaban una literatura de mera observación, social, popular, excluyente de cualquier erudición, y consideraban el estilo como una prioridad de segundo orden” (Bourdieu, 1995: 142).

Como hemos adelantado, Bourdieu sostiene que los realistas confunden el campo político y el campo artístico. En este sentido, consideramos que, independientemente del tipo de práctica artística que se genere, un nivel alto de reflexividad respecto de los campos en los que se participa es una buena manera de sortear estas confusiones y, también, de evitar que dicha práctica artística sea, como se adelantaba en la introducción a esta investigación, el mero resultado o síntoma del estado del campo, es decir, de sus disposiciones y posiciones. En esta línea argumental, Bourdieu critica el hecho de que los realistas, además de todo lo planteado anteriormente, importen al campo del arte,

las formas de acción y de pensamiento de uso corriente en el campo político, al concebir la actividad literaria como un compromiso y una acción colectiva, basada en sesiones de reunión regulares, en consignas, en programas (Bourdieu, 1995: 143).

Cabe aclarar que, aunque el realismo y la selección de casos propuesta en esta investigación tienen características semejantes -como la atención al campo social-, la postura defendida en esta investigación está lejos de considerar que las propuestas artísticas socialmente comprometidas se plantean desde la incapacidad para diferenciar los campos. Precisamente por este motivo, consideramos fundamental incluir en el análisis un nivel específico -el tercero- dedicado a prestar atención a las contribuciones que las propuestas hacen al campo específico del arte actual. Consideramos que el hecho de que una propuesta tenga un compromiso ético fuera del campo del arte no impide el establecimiento de unas bases para valorar la contribución a las cuestiones ético-estéticas específicas del campo del arte. Así, la apuesta por la reflexividad planteada en base a las teorías de Bourdieu busca precisamente salvar las confusiones entre campos y generar una base de análisis de la práctica artística socialmente comprometida que permita valorar sus contribuciones al campo del arte actual y al campo social de manera independiente y comparada.

Bourdieu, desde su enfoque sociológico, sostiene que los realistas tuvieron una gran importancia en los inicios de la constitución de un campo literario autónomo, defendiendo que en la década de 1850 fueron quienes organizaron y expresaron la rebeldía de la juventud, siendo en gran medida los impulsores de la importancia de la novedad que llevaría a la generación del concepto de vanguardia. Tras un primer momento de entusiasmo y apasionamiento, plantea Bourdieu, los militantes quedan desplazados y su lugar es ocupado por profesionales que cuentan con los medios económicos y culturales para llevar a cabo en sus obras las utopías literarias y artísticas que sus precursores sólo han podido profetizar en reuniones y cafés (Bourdieu, 1995: 143).

Esta cuestión es ampliamente discutible desde el enfoque específico de esta investigación, que pretende dar importancia al contexto por encima de las figuras individuales. Es discutible, también, desde el punto de vista del propio Bourdieu que se ha explicitado en la cita recogida de *El oficio de científico: ciencia de la ciencia y reflexividad* (2003)¹⁷ acerca de la importancia de la reflexividad colectiva del campo y, dentro de *Las reglas del arte* que desandaría sus pasos en el *Post-scriptum*¹⁸; y es así porque reduce la acción colectiva que supone la construcción de un marco nuevo a la consideración de que sólo tienen éxito, es decir, sólo consiguen el propósito de transformar el campo del arte, aquéllos que recogen las ideas colectivas y las disfrazan de ocurrencias individuales¹⁹. Con todo, consideramos que, independientemente de que el campo del arte funcione bajo lógicas individualistas, la aportación a la transformación social no viene dada únicamente por las y los artistas más visibles, sino por el conjunto de las contribuciones culturales de un momento histórico determinado.

En este punto es importante matizar una cuestión clave en la aproximación de Bourdieu a las *tomas de posición* dentro de campo literario -sistemáticamente equipara con otros campos de producción cultural- y el nivel de conciencia que los autores tienen sobre ellas:

El espacio de las tomas de posición que constituye el análisis no se presenta como tal ante la conciencia del escritor, cosa que obligaría a interpretar sus elecciones como estrategias conscientes de diferenciación. Emerge de tarde en tarde, y fragmentariamente, en particular en los momentos de duda sobre la realidad de la diferencia que el creador pretende afirmar, en

¹⁷ En que se centra específicamente en campos científicos.

¹⁸ En este caso abordando la cuestión directamente en los campos autónomos de producción cultural. Este tema se aborda de manera específica en el apartado 1.1.5 *La ciencia de las obras: tres operaciones fundamentales*.

¹⁹ En esta dirección incidiremos en la segunda parte de este capítulo al exponer el modo en que los marcos cognitivos contribuyen a la acción colectiva y, con ello, a la transformación social.

su obra misma y al margen de cualquier búsqueda intencionada de la originalidad (Bourdieu, 1995: 145-146).

Desde luego, más adelante se referiría a algunos artistas como Flaubert o Duchamp como artistas conscientes del campo, cuestión que consideramos central en el análisis y que se incluye como indicador²⁰. En los estudios sobre arte y acción colectiva²¹ también se habla de que la aplicación de la teoría de marcos es especialmente útil para la práctica artística ya que “permitirá también a los artistas entender de qué manera se puede activar su potencial transformador, en el seno de qué: de la institución liberal o de los movimientos críticos” (Vilar i Herrero, 2009: 3).

Siguiendo con el análisis de Flaubert, Bourdieu habla de su trabajo desde la importancia de saber escribir la mediocridad. Para él, Flaubert plantea un matiz clave entre describir o imitar la realidad y *escribirla*. Escribiéndola se estaría interactuando directamente con ella y, por tanto, se contribuiría a su transformación, mientras que el acto de describirla se limitaría a plantear una sintomatología de la problemática. Para Bourdieu, el estilo tiene un papel fundamental en la generación de esta transformación²². Así, considera que el *valor* de Flaubert radica en la relación que establece con la totalidad del universo literario, generando posiciones nuevas en él y transformando así el campo en sí.

La radical originalidad de Flaubert, y lo que confiere a su obra un *valor* incomparable, radica en la relación que entabla, por lo menos negativamente, con la totalidad del universo literario en el que está inscrito y cuyas contradicciones, dificultades y problemáticas asume en su totalidad. De ello se desprende que tan sólo se tiene alguna posibilidad de volver a captar realmente la singularidad de su proyecto creador y de dar cumplida cuenta de él a condición de proceder exactamente a la inversa de aquellos que se limitan a cantar las alabanzas de lo único (Bourdieu, 1995: 153).

Por otra parte, este fragmento recupera el valor colectivo de la objetivación del medio artístico a través del análisis sistemático del conjunto de relaciones objetivas entre posiciones, reflejando la importancia que le da Bourdieu a la inclusión de las lógicas del campo y de las

²⁰ Esta cuestión se introduce en el estudio de casos a través de los siguientes indicadores: 1.1 Campos en cuestión; 1.2 Posición de la artista en los campos; y 2.3 Reflexividad de la artista.

²¹ Se hace referencia concretamente al texto de Vilar i Herrero, abordado en la segunda parte de este capítulo, en que defiende precisamente que la autoreflexividad de la práctica artística entendida como acción colectiva puede ayudar a mejorarla (Vilar i Herrero, 2009).

²² Como adelantábamos a lo largo de presente apartado, el estilo, o la atención a la cuestión estética específica del campo del arte, ha sido introducido como parte fundamental del estudio de casos en el tercer nivel de análisis *Contribuciones al campo del arte actual*, incluyendo además la cuestión ética que es, como decíamos, fundamental en toda ruptura estética.

relaciones entre posiciones en *la ciencia de las obras*. Examinar una propuesta, por tanto, es necesariamente analizarla con relación al medio y al conjunto del *espacio de los posibles* en el que se ha desarrollado²³.

Para Bourdieu, *La educación sentimental* de Flaubert es la puesta en práctica de la reflexividad del autor, que el sociólogo compara con la de Manet, Baudelaire y Duchamp. En este sentido -para Bourdieu-, Flaubert, Manet y Baudelaire se inscriben con su práctica en la historia del campo de forma explícita.

Complejidad de la revolución artística: so pena de quedar excluido del juego, sólo se puede revolucionar un campo si se movilizan o se invocan las experiencias adquiridas de la historia del campo, y los grandes heresiarcas, Baudelaire, Flaubert o Manet, se inscriben explícitamente en la historia del campo, cuyo capital específico dominan mucho más completamente que sus contemporáneos, ya que las revoluciones toman la forma de un regreso a las fuentes, a la pureza de los orígenes (Bourdieu, 1995: 158).

Con todo, Bourdieu está haciendo una clara defensa del conocimiento del campo por parte de estos autores, es decir, de su reflexividad. A este respecto, la elaboración formal de la obra tiene un papel fundamental debido a que constituye una visión amplia y elevada del *espacio de los posibles* y, con ello, implica una utilización más completa de las libertades. Por tanto, describir y comprender la tarea específica del escritor contra las determinaciones iniciales del campo y producirse como creador, “sujeto” de su propia creación, es una parte fundamental de la creación artística en campos autónomos de producción cultural (Bourdieu, 1995: 162). En este punto, Bourdieu plantea la diferencia radical entre aquellas obras que son producto de un medio y un mercado y aquéllas que transforman el medio y tienen que producir su propio mercado²⁴. Esta ruptura supone entonces una liberación y, al mismo tiempo, es creadora del creador como agente transformador (Bourdieu, 1995: 162).

El conjunto de cuestiones abordadas hasta el momento acerca de este primer estado de campo descrito por Bourdieu es indisociable de la invención de una estética *pura*. Desde el marco de comprensión de esta nueva estética se considera que el realismo es el resultado de la confusión entre el valor estético y el valor moral. En esta estética pura, que Bourdieu considera una democracia artística, no existe lo bello ni lo feo y todos los elementos de la

²³ Esta cuestión se ha incluido en el estudio de casos mediante los indicadores anteriormente mencionados: *1.1 Campos en cuestión; 1.2 Posición de la artista en los campos; 1.3 La propuesta artística dentro de la trayectoria de la autora; y 2.3 La reflexividad de la artista.*

²⁴ Esta cuestión se ha introducido de manera directa en el indicador *3.1 La propuesta artística como productora del medio y del mercado o como su producto*, que forma parte del tercer nivel de análisis aplicado al estudio de casos.

obra tienen la misma importancia. Las jerarquías se desmontan porque se considera que responden a valores éticos externos al campo del arte (Bourdieu, 1995: 165).

En el cierre del análisis de este primer estado del campo, Bourdieu aborda el tema de las condiciones éticas necesarias para la revolución estética. En este sentido, sostiene que la ruptura ético-estética lleva aparejada una conversión total del estilo de vida (que implica una distancia ética fundamental considerada como inmoral). Este posicionamiento incluye una indiferencia y un desapego (desafección) respecto del campo social. En esta línea, Flaubert, pudiendo ser considerado anarquista y transgresor, también incluye un nivel alto de nihilismo ético, neutralismo moral y aristocratismo esteticista.

Es importante tener en cuenta que Bourdieu está describiendo el proceso de emergencia de los campos autónomos de producción cultural, no una serie de reglas del campo que deben permanecer inamovibles.

1.1.2 La emergencia de una estructura dualista

Bourdieu introduce el análisis del segundo estado del campo literario relacionándolo con el estado anterior, ya que éste es la *conditio sine qua non* de los cambios que se produjeron en el campo en la década de 1880.

Tras haber trazado el estado del campo intelectual en la fase de constitución, período heroico en el cual los principios de autonomía que se convertirán en mecanismos objetivos, inmanentes a la lógica del campo, residen aún, en su mayor parte, en las disposiciones y acciones de los agentes, quisieramos proponer aquí un modelo del *estado* del campo literario que se instaura en la década de 1880 (Bourdieu, 1995: 175).

Después de este primer acercamiento, el autor explica las diferentes características de este particular estado del campo como manifestaciones de la adquisición de autonomía. La primera de estas características tiene que ver con las particularidades entre géneros (literarios)²⁵. El aumento de la autonomía genera una lógica de valoración de las obras que es

²⁵ Bourdieu parte del campo literario, pero al desarrollar las bases de su *ciencia de las obras* hace referencias constantes a otras disciplinas artísticas como, por ejemplo, la pintura. En una nota al pie en la página 318 de *Las reglas del arte* explicita su consideración de que la *ciencia de las obras* que plantea es extensible al conjunto de los campos de producción cultural:

En este texto, cuyo propósito consiste en extraer de unos análisis históricos del campo literario que han sido presentados aquí unas propuestas válidas para el conjunto de los campos de producción cultural, tiende a poner entre paréntesis la lógica específica de cada uno de los campos especializados (religioso, político, jurídico, filosófico, científico) que he analizado en otro lugar y que será objeto de una obra próximamente (Bourdieu, 1995: 318).

En esa misma página aclara:

El lector podrá, a lo largo de todo el texto, sustituir escritor por pintor, filósofo, científico, etc. y literario, por artístico, filosófico, científico, etc. (Para recordárselo todas las veces que sea necesario, es decir todas las veces que no hayamos

inversa al éxito comercial. Por este motivo el teatro, género con mayor éxito comercial en la década de 1880 es, de hecho, el género menos valorado por los y las especialistas del campo, es decir, es el género con menor capital simbólico específico. En cambio, la poesía, que en ese momento era el género de menor éxito comercial, es considerado el género más *puro* y, como consecuencia, quien se dedica a él comienza con un mayor capital simbólico específico que quien se dedica al teatro (Bourdieu, 1995: 175).

La segunda característica es la diferenciación entre géneros y la unificación del campo. Dentro de cada género literario se generan posiciones equivalentes entre arte puro y arte comercial que llevan a la unificación del campo. Así, se generan dos polos diferenciados en cada uno de los subcampos específicos de cada género literario. Uno de los polos es el de la producción pura en que el mercado está formado por la competencia, es decir, el público son otros artistas, éste es el polo dominado económicamente, pero dominante simbólicamente. En cambio, el segundo polo es el de la *gran producción*²⁶, en el que el mercado es la burguesía y el público no especialista. En este escenario la oposición entre géneros pierde su eficacia y es sustituida por la oposición entre polos. Esta modificación en el funcionamiento genera un contexto en que las artistas partidarias de la producción pura son más afines entre ellas (independientemente del género literario que practiquen) que a las partidarias de la *gran producción* dentro de su mismo género literario. La poesía, el teatro y la novela puras se unen entonces para oponerse a la poesía, el teatro y la novela comerciales que, a su vez, también se han unido para deslegitimar la producción artística pura (Bourdieu, 1995: 177).

La relación entre el arte y la economía también se redibuja en este segundo estado del campo. Bourdieu explica este cambio de la siguiente manera:

Así las cosas, el campo literario unificado tiende a organizarse en función de dos principios de diferenciación independientes y jerarquizados: la oposición principal entre la producción pura, destinada a un mercado restringido a los productores, y la gran producción, orientada a la satisfacción de las expectativas del gran público, reproduce la ruptura fundadora con el orden económico, que está en la base del campo de producción restringida; se solapa con una

podido recurrir a la designación genérica de productor cultural, escogida, sin placer particular alguno, para señalar la ruptura con la ideología carismática del «creador», la palabra escritor irá seguida de etc.). Lo que no significa que ignoremos las diferencias entre campos. Así por ejemplo, la intensidad de la lucha varía sin duda según los géneros, y según la escasez de la competencia específica que requieren en cada época, es decir según la probabilidad de la «competencia desleal» o del «ejercicio ilegal» (cosa que sin duda explica que el campo intelectual, incesantemente bajo amenaza de la heteronomía y de los productores heterónomos, constituya uno de los lugares privilegiados para aprehender la lógica de las luchas omnipresentes en todos los campos) (Bourdieu, 1995: 318-319).

²⁶ Como se verá en la próxima cita, la *gran producción* es para Bourdieu la producción comercial, es decir, aquella producción literaria que responde a las expectativas del gran público. Se define por oposición a la *producción pura*, destinada al público especialista (Bourdieu, 1995: 186-187).

oposición secundaria que se establece, en el interior mismo del subcampo de producción pura, entre la vanguardia y la vanguardia consagrada (Bourdieu, 1995: 186-187).

Otro factor importante en la relación entre el arte y la cuestión económica es la diferencia específica que se da en el campo entre la edad social y la edad biológica. La edad social está relacionada con la generación artística a la que pertenece una artista, mientras que la edad biológica es un factor teóricamente de menor importancia en el seno del campo, pero que también influye en la toma de posiciones. En este sentido, Bourdieu plantea que la siguiente cuestión:

A los que ocupan las posiciones de vanguardia y todavía no están consagrados, particularmente a los de más edad (biológica), les interesa reducir la segunda posición a la primera [pasar al siguiente nivel de consagración], presentar los éxitos o el reconocimiento que, a la larga, algunos escritores de vanguardia pueden acabar alcanzando como efecto del abandono de sus propias convicciones o del compromiso con el burgués (Bourdieu, 1995: 188).

Con estas palabras, Bourdieu plantea algunos de los conflictos específicos que se producen en el campo, como es la cuestión de la transformación del capital simbólico específico en capital económico a través del proceso de consagración de las vanguardias. Continuando en esta línea, es necesario destacar la importancia de la lógica de la revolución permanente, que incluye cierto frenesí sectario y que lleva a una política de la vanguardia constante. La revolución como gesto de oposición legitima las formas estéticas. En este sentido, para Bourdieu la lógica del campo literario se acerca a la de otros campos como el de la moda (Bourdieu, 1995: 191).

La dialéctica de la distinción también tiene un papel fundamental en este segundo estado de campo. Se instaura la ley de la acción y la reacción, de la pretensión y de la distinción, con lo que se crea un orden social establecido por la división entre generaciones y la superación constante de todo lo anterior (Bourdieu, 1995: 194).

Es necesario anotar que, en la actualidad, la lógica de la transgresión constante y el posicionamiento en contra de las instituciones y del mercado es precisamente lo que se reclama (aunque de manera encubierta) a las y los artistas. Esta cuestión tiene gran importancia, dado que la intención de las propuestas artísticas socialmente comprometidas es la transformación social y no producir cultura para mantener la apariencia de libertad de la «libre asociación de consumidores» descrita por Chevrier en la entrevista anteriormente mencionada (Aliaga/Cortés, 2003: 343). En este sentido es fundamental examinar la complejidad del

campo del arte en el momento histórico concreto que se está analizando. Este examen debe incluir una aproximación a los modos en que las prácticas artísticas producen posiciones antagonistas, pero también a la forma en que los diferentes agentes del campo participan -o no- de los beneficios específicos del sistema. Además, si, como plantea Chevrier, en la actualidad estamos en un sistema liberal que aprovecha la transgresión del arte para dar una apariencia de libertad sin cuestionar el sistema, cabría tener precaución a la hora de traducir directamente este punto del análisis de Bourdieu al campo del arte actual. En palabras de Chevrier:

La estructura institucional del arte moderno no es revolucionaria. Es liberal. En el mejor de los casos, liberal en ambos sentidos de la palabra y en el peor, en su sentido puramente económico (Aliaga/Cortés, 2003: 343).

En esta misma dirección, Chevrier, volviendo a emplear el concepto «libre asociación de consumidores», sostiene que:

El nuevo modelo de la libre asociación de consumidores necesita la cultura artística para darse la apariencia de una utopía. Esa es la razón por la que tantos artistas circulan hoy en día con tanta facilidad por los lugares del arte y de los media [sic] proponiendo posturas transgresoras, como diversiones necesarias al establecimiento de una norma indecible (Aliaga/Cortés, 2003: 343).

En este sentido, Chevrier continúa aportando un concepto, *intolerancia revolucionaria*, sobre el que sienta cierta esperanza de transformación en las aportaciones de la cultura, es decir, más allá de esta función conservadora del sistema liberal²⁷.

Naturalmente no pierdo la esperanza de que, gracias a los Bush del mundo, dicha norma acabará por expresarse. Y puede que entonces, y sólo entonces, reaparezca una nueva intolerancia revolucionaria (Aliaga/Cortés, 2003: 343).

La distinción y la defensa de la autonomía en autores como Baudelaire, puede considerarse una forma de intolerancia revolucionaria *avant-la-lettre* por su cuestionamiento de las lógicas vigentes y el ejercicio de transgresión. Sin embargo, es posible que la lógica de la transgresión, aprovechada por un sistema liberal como el que describe Chevrier, se convierta en

²⁷ En el apartado 1.2.2 *Situación actual del campo del arte*, se actualiza esta cuestión en relación a la estructura actual del campo del arte. Adelantamos que reconocemos en el campo actual una postura que está fuera de la institución arte y continúa generando una posición de vanguardia, pero no en el sentido que se ha venido empleando durante la modernidad, sino más próxima a una acción colectiva de corte antagonista que se acerca más a los Nuevos Movimientos Sociales que a las vanguardias clásicas.

un mero ejercicio de oposición estética vaciada de capacidad transformadora. En este sentido, consideramos que el macro-concepto de *campo*, en tanto sistema de relaciones objetivas entre agentes de un medio, está perfectamente vigente en la actualidad, pero es necesario revisar el modo en que se valoran esas transgresiones y generar herramientas que permitan valorar si, efectivamente, se está generando una transformación, o si el gesto aparentemente revolucionario está siendo aprovechado por el propio sistema hegemónico para dar esta apariencia de libertad al sistema liberal. Evidentemente, hay un componente importante que escapa de la propia propuesta artística y, desde luego, el sistema tiene una gran capacidad para integrar las transgresiones; sin embargo, sí consideramos que puede valorarse si una propuesta nace ya fagocitada por las lógicas liberales, es decir, si es su producto; o si, por el contrario, presenta algún tipo de resistencia a esta fagocitación e intenta generar transformaciones reales. En este sentido, Alberto Melucci diferencia entre las posturas realmente antagonistas que intentan transformar el sistema y los simulacros de transgresión que sirven como herramienta para aumentar las posibilidades de consagración dentro del campo:

Muchos de los conflictos contemporáneos pueden explicarse a partir del funcionamiento del mercado político, como expresiones de categorías o grupos sociales excluidos que intentan obtener representación política. En esos casos no existe una dimensión antagonista del conflicto, sino sólo una demanda de participación en un sistema de beneficios y normas del cual se está excluido (Melucci, 1994: 126).

Tras estas anotaciones a las teorías de Bourdieu, que se han incorporado en el estudio de casos²⁸, retomamos las reflexiones del autor, en este caso, acerca de la relación entre el campo literario y el contexto social y político.

Para Bourdieu, el campo literario, como cualquier otro campo de producción cultural, está dentro de un contexto social y político concreto, por lo que se plantea la relación entre las revoluciones específicas que se dan en el interior del campo y los cambios externos que se producen en los campos sociales y político. En este sentido, el autor sostiene que las transformaciones específicas que se producen en los campos de producción cultural, a su vez, están siendo apoyadas por cambios externos:

²⁸ Los siguientes indicadores integran de manera directa la diferenciación planteada por Melucci: 1.2 *Campos en cuestión*; 2.5 *Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta artística*; 3.1 *La experiencia y la experimentación en la propuesta artística*; y 3.2 *La propuesta artística como productora del medio y del mercado o como su producto*, aborda esta cuestión de manera directa. Mientras que los siguientes lo hacen indirectamente: 1.1 *Campos en cuestión* y 2.6 *Interés de la propuesta para colectivos concretos*.

Aun cuando las luchas permanentes entre los que ostentan el capital específico y aquellos que todavía carecen de él constituyen el motor de una transformación incesante de la oferta de productos simbólicos, sólo pueden llevar a esas transformaciones de la jerarquía de los géneros, de las escuelas o de los autores cuando pueden apoyarse en cambios externos del mismo sentido (Bourdieu, 1995: 194).

Así, como adelantábamos en el apartado anterior, la adquisición de autonomía por parte del campo literario no hubiera sido posible sin la bohemia que, a pesar de ser un público sin capacidad económica para consumir, justificaba simbólicamente la producción lo que Bourdieu nombra como *literatura pura*, es decir, literatura destinada a público especializado cuya producción no responde a las exigencias del público general ni de su mercado. A su vez, la bohemia es la consecuencia del aumento de la escolarización en la población francesa no acomodada y de provincias. Cabe considerar, entonces, que la independencia del campo literario y de cualquier otro campo de producción cultural depende directamente de la estructura de oportunidades políticas (McAdam/McCarthy/Zald, 1999: 22-23). Bourdieu ejemplifica estas cuestiones explicando la relación entre el éxito o el fracaso de cada propuesta estética -el simbolismo y el naturalismo- y los factores externos que las determinan, como la aparición del sindicalismo o el aumento de la espiritualidad de la burguesía (Bourdieu, 1995: 195-196). Con todo, se conjugan un proyecto creador, unas disposiciones particulares y un *espacio de los posibles* inscritos en el campo y se relacionan con los cambios externos al campo.

En este contexto, es fundamental la invención de la figura del intelectual²⁹, que Bourdieu ejemplifica con Zola asegurando que,

no se habría librado del descrédito al que le exponían sus éxitos de ventas ni de la sospecha de vulgaridad que éstos implicaban si no hubiera conseguido (sin haberlo buscado) cambiar, cuando menos parcialmente, los principios de percepción y de valoración vigentes, particularmente al constituir en elección deliberada y legítima el partido de la independencia y de la dignidad específica del hombre de letras, fundamentado para poner su autoridad específica al servicio de las causas políticas (Bourdieu, 1995: 196-197).

Tras la invención de la figura del/la intelectual se establece una relación directa entre la independencia y la dignidad que, a su vez, se relacionan con un propósito estético y ético

²⁹ En el apartado 1.2.1 *Relación de la ciencia de las obras con esta investigación: el/la intelectual*, se analiza de manera detallada la evolución de la sociología de los intelectuales desde la escritura de *Las reglas del arte* (1995) a la actualidad (2016).

(político). A través de esta figura se interviene en los campos generales (social, político y de poder) en nombre de la autonomía (Bourdieu, 1995: 196).

En la descripción de este estado del campo literario, Bourdieu plantea que este alto grado de autonomía va acompañado del establecimiento de relaciones entre escritores de diferentes géneros literarios (poesía, teatro, novela...) y entre pintores y escritores. Se da también un proceso de institucionalización de la anomia, es decir, de inclusión dentro de las lógicas del campo de la propia transgresión de sus normas o de la defensa de la ausencia de éstas. La anomia es una ausencia *nomos*, pero cuando se institucionaliza, se normativiza, la anomia puede convertirse paradójicamente en el nuevo *nomos*. Bourdieu observa también una tendencia al heroísmo por parte de los pintores que, a su vez, se exalta desde el campo literario. Se establece así una relación ambivalente en que los escritores legitiman el arte de vivir a través de sus textos al tiempo que exaltan el mito del artista maldito. Desde la literatura coetánea se narra la bohemia como experimentación y se defiende la neutralidad del sujeto (Bourdieu, 1995: 201).

Bourdieu, en cambio, señala que artistas como Duchamp hacen que la situación cambie. Hasta este momento los textos literarios habían ayudado a los pintores a legitimar su capital simbólico y les habían aportado más argumentos para reivindicar y defender que el arte era un bien que estaba por encima de cuestiones económicas, aumentando así la autonomía del campo. Sin embargo, llega un momento en que los escritores tienen tanto poder sobre la definición de lo artístico y el análisis de lo pictórico que los pintores necesitan desprenderse de ellos (al mismo tiempo que se desprenden del “tema” en sus pinturas).

Incluso cuando, como Zola, tratan de negarlo reiterando la especificidad de lo pictórico, los escritores son, para los pintores, unos liberadores alienantes. Y tanto más cuanto que, con el fin del monopolio académico de la consagración, estos *taste makers* se han convertido en unos *artist makers* que, con su discurso, están en disposición de hacer la obra de arte como tal (Bourdieu, 1995: 207-208).

Esta situación deja de ser beneficiosa para los pintores cuando la escritura comienza a acumular los mecanismos de legitimación y definición de la pintura. En este momento el ensayo de la eliminación del mensaje en la pintura hace que ésta vaya más lejos que su compañera de viaje, la escritura, en su proceso de experimentación. En este punto y con artistas como Duchamp, la pintura, la escultura y otras prácticas artísticas replantean la relación entre artistas y escritores: algunos escritores y escritoras como André Gide (puede leerse el ejemplo

en la próxima cita) comienzan a ver en la pintura no ya un material que la escritura puede explicar, sino un modelo en el que fijarse. Cuando la pintura rompe con el *tema pictórico*, con su transmisión a través de la obra, va más allá, en tanto a experimentación, de lo que la literatura había ido hasta el momento. Así, la pintura se desprende de la literatura y deja de estar simbólicamente supeditada a ella. En esta situación, son los escritores los que comienzan a utilizar a los pintores para legitimarse (Bourdieu, 1995: 201). Esto significa que en lugar de suponer un honor para un pintor que un literato comente su obra, se convierte en un requisito para el escritor (en términos de legitimidad) el ser capaz de valorar obras pictóricas. En este sentido, las relaciones entre pintores y escritores son sólo uno de los factores que perfilan las relaciones de intercambio que se establecen entre ambos campos.

Para poner en contexto esta situación, Bourdieu cita un fragmento de *Los monederos falsos* (Gide, 1949)³⁰ en el que uno de los personajes pone de manifiesto este conflicto entre pintura y escritura:

Me he preguntado a menudo por qué prodigio la pintura iba por delante, y cómo era que la literatura se había llegado a distanciar de esa manera. ¡Qué desacreditado está hoy en día lo que se solía considerar en pintura «el motivo»! ¡Un tema hermoso! Da risa. Los pintores ya ni se atreven a hacer retratos, salvo si eluden cualquier parecido (citada en: Bourdieu, 1995: 210; cita original traducida: Gide, 1949: 30).

Antes de cerrar la revisión del segundo estado del campo explicado por Bourdieu es necesario referirse a la cuestión de la forma. La definición o definiciones de lo que se entiende como artístico en cada momento histórico puede encontrarse en el análisis de la historia del campo. La actividad artística, para Bourdieu, no se rige por reglas preexistentes y no puede ser valorada en función de ningún criterio trascendente. Produce sus propias reglas y aporta así la medida de su propio valor (Bourdieu, 1995: 209).

En base a estas premisas y teniendo en cuenta que el análisis que Bourdieu hace del campo del arte no incluye criterios que permitan valorar las aportaciones específicas de la práctica artística socialmente comprometida, en esta investigación se proponen una serie de indicadores de análisis que tienen en cuenta las teorías de Bourdieu e incorporan las de otros autores y autoras³¹. Con todo, esta propuesta de análisis incluye la valoración reflexiva del

³⁰ La primera edición en francés es de 1925.

³¹ A lo largo del capítulo tercero de este marco teórico, *Esquema para un análisis de arte comprometido*, se analiza pormenorizadamente cada indicador. En cada apartado se reflejan los conceptos de diferentes autores y autoras que lo constituyen junto a una explicación de cómo utilizarlo.

campo en cuestión en el momento histórico concreto de la producción de dichas propuestas artísticas, así como la posición que ocupan en él sus autoras o autores y el grado de reflexividad que demuestran.

Es clave revisar constantemente el estado del campo que se pretende analizar, y mantener actualizadas las herramientas de valoración de las propuestas. En este sentido, una actualización necesaria es la consideración de que el sentido inicial que derivaba Bourdieu de la lógica de la transgresión constante en el campo como una forma de transformar sus reglas, sin embargo, ha cambiado a lo largo de las décadas. En este momento, como planteábamos a propósito de las afirmaciones de Chevrier, la transgresión puede cumplir una función legitimadora del *status quo*. En cualquier caso, la evolución de los campos y los cambios de significado de las acciones que tienen lugar en ellos no es un concepto ajeno a las teorías de Bourdieu, de ahí el imperativo de atención al estado de campo que defiende en su *ciencia de las obras* (Bourdieu, 1995).

Como decíamos, Bourdieu contempla la evolución del campo como una variable más, pero evidentemente no podía prever los caminos que tomarían estos cambios. Por ese motivo, hemos buscado en otros autores herramientas que permitan analizar las propuestas conforme a estos cambios que Bourdieu no podía prever. Así, autores como Chevrier (Aliaga y Cortés, 2003) apoyan la argumentación de que algunos puntos de sus teorías requieren una actualización y otros, como Melucci (1994) ofrecen herramientas de análisis que pueden ayudar a esta actualización, como es la diferenciación entre prácticas antagonistas y estrategias de integración en el sistema. Esta herramienta se ha trabajado en el estudio de casos y se ha adaptado a las necesidades específicas de análisis del estado actual de los campos.

En este sentido, la propuesta de esta investigación no es la aplicación mecánica de las lógicas relacionales específicas de un momento histórico determinado que describe Bourdieu en *Las reglas del arte*, sino el uso *reflexivo* de la *ciencia de las obras* que defendía el autor junto a la teoría de marcos planteada por McAdam, McCarthy y Zald (1999), en una combinación estratégica. Precisamente, el planteamiento fundamental de Bourdieu, reflejado en las tres operaciones básicas de la *ciencia de las obras* que analizaremos más adelante, es que es necesario objetivar el campo y las relaciones entre posiciones para poder comprender el significado de las obras en un momento histórico determinado (Bourdieu, 1995: 318).

En base a este planteamiento, la exposición del proceso de emergencia del campo literario tiene como finalidad establecer el análisis de las propuestas desde una base de conocimiento de los campos de producción artística, y sirve como punto de partida para establecer los

indicadores de análisis aplicables a propuestas actuales. De este modo, la traducción en forma de indicadores planteada en esta investigación es una adaptación estratégica al estado actual de los campos autónomos y generales. Además, dentro del análisis se incluye un nivel completo (el tercero) dedicado a situar los campos en el momento de la producción de la propuesta y las posiciones objetivas que se dan dentro de ellos. Esta adaptación tiene como finalidad generar unas herramientas provisionales que permitan valorar las aportaciones de las propuestas artísticas seleccionadas a los diferentes campos en el momento actual.

1.1.3 El mercado de los bienes simbólicos

Bourdieu comienza la introducción a este tercer estado del campo con un acercamiento que lo vincula con los estados anteriores. Se refiere a las explicaciones anteriores como “cortes sincrónicos” (Bourdieu, 1995: 213) en un momento concreto de la historia. Para él, el proceso explicado hasta el momento “desemboca en la instauración de ese mundo aparte que es el campo artístico o el campo literario tal y como lo conocemos en la actualidad” (Bourdieu, 1995: 213). Este nuevo campo se constituye como un “universo relativamente autónomo (es decir, también, relativamente dependiente, en particular respecto al campo económico y al campo político)” (Bourdieu, 1995: 213). Desde el punto de vista económico, puede decirse que, para el autor, el campo ya ha desarrollado su lógica económica inversa:

Este universo (...) da cabida a una economía al revés, basada, en su lógica específica, en la naturaleza misma de los bienes simbólicos, realidades de doble faceta, mercancías y significaciones, cuyos valores propiamente simbólico y comercial permanecen relativamente independientes (Bourdieu, 1995: 213).

Como se ha explicado anteriormente, esta lógica económica viene dada por el proceso de génesis del propio campo y por su deseo de autonomía. La anulación de la burguesía como potencial comprador del arte es una estrategia de los productores que pretende quitarle poder a la burguesía y genera esta inversión económica tan característica de los campos autónomos de producción cultural.

Bourdieu aprovecha el comienzo de este nuevo tema para generar un mapa del estado del campo en el momento en que escribe, 1992³². Así, expone que después “del proceso de es-

³² Fecha de la primera edición en francés.

pecialización que ha llevado al nacimiento de una producción cultural especialmente destinada al mercado y, en parte como reacción contra ella, de una producción de obras *puras* y destinadas a la apropiación simbólica” (Bourdieu, 1995: 213) los campos de producción cultural se organizan “según un principio de diferenciación” (Bourdieu, 1995: 213-214). Define este principio de diferenciación como “la distancia objetiva y subjetiva de las empresas de producción cultural respecto al mercado y a la demanda expresa o tácita” (Bourdieu, 1995: 214). Para el autor, esta estructura funciona así porque las estrategias de los productores se reparten entre dos límites que no llegan a alcanzarse: “la subordinación total y cínica a la demanda y la independencia absoluta respecto al mercado y sus exigencias” (Bourdieu, 1995: 214).

Por tanto, para Bourdieu en el momento en que escribe *Las reglas del arte*, la lógica económica *al revés* por la que se rigen los campos autónomos de producción cultural, se basa en la consideración de los bienes simbólicos como valores independientes de los económicos.

Esta situación se sostiene sobre dos lógicas económicas. En el campo del arte se puede diferenciar, como se ha dicho anteriormente, entre dos polos: dominante y dominado. Cada uno de ellos responde a una lógica económica distinta. Por un lado, hay un polo que funciona conforme a la lógica económica específica del campo, es decir, en base a un rechazo de lo económico (comercial) y de los beneficios que puede conllevar a corto plazo. En este polo dominado del campo la acumulación de capital simbólico sólo puede generarse a largo plazo y, una vez cumplido ese plazo y reconocido el valor simbólico, es cuando existe la posibilidad de acumulación de capital económico legítimo y meritorio en tanto que ha sido previamente negado. Es el momento en que se deviene vanguardia consagrada. Este ciclo largo de reconocimiento es el de la producción artística *pura*, es decir, de aquella que se produce para el público especialista y en ella cabe la experimentación vanguardista (Bourdieu, 1995: 214). En segundo lugar y de manera jerarquizada tenemos la segunda lógica económica, que es la que funciona en el polo dominante del campo y en este caso es de ciclo corto. El ciclo de producción corto responde a la demanda preexistente en el mercado y emplea formas convencionales. Es el ciclo corto de reconocimiento propio del arte comercial (Bourdieu, 1995: 215).

Esta diferenciación entre ciclos es útil tanto para determinar la posición que una persona ocupa en el campo como para hacer lo propio con las empresas que operan en él. Bourdieu describe el carácter comercial de las empresas de la siguiente manera:

Una empresa está tanto más cerca del polo «comercial» cuanto más directa o más completamente los productos que oferta en el mercado responden a una *demanda preexistente*, y *dentro de unas formas preestablecidas* (Bourdieu, 1995: 215).

En este sentido, afirma que es posible determinar la posición que las empresas dedicadas a la literatura ocupan en el campo literario en función del tipo de ciclo reconocible en sus transacciones. Así, es posible identificar a las empresas del polo dominado del campo porque asumen riesgos mayores derivados del ciclo largo de reconocimiento, mientras que las que se sitúan en el polo económicamente dominante escogen a autores más comerciales para asegurarse beneficios a corto plazo (Bourdieu, 1995: 214-215). El funcionamiento del mercado del arte en relación a la oferta y la demanda ha sufrido modificaciones, siendo el descrito por Bourdieu más propio del periodo moderno que de la actualidad. A partir de la posmodernidad se busca la autenticidad de manera específica, lo que genera una apariencia de mayor apertura a contenidos transformadores incluso en el polo comercial del campo. Sin embargo, dado que el mercado del arte se aborda en esta tesis sólo de manera tangencial, las reflexiones de Bourdieu son suficientes para dar una idea de conjunto de la consideración que el autor hace del campo del arte y de su funcionamiento.

En estrecha relación con las dos lógicas económicas en oposición que acabamos de describir, tenemos dos modos de envejecimiento de las empresas que operan en el campo. Por un lado, está el envejecimiento de las obras literarias que han pasado por un ciclo largo de consagración y que se han convertido en clásicos. Estos clásicos funcionan como *best-sellers* de larga duración, especialmente por la clientela que les aseguran las escuelas una vez alcanzado cierto nivel de consagración. Sus cifras de ventas aumentan con el tiempo. Por otra parte, los *best-sellers* comerciales tienen un ciclo corto que una vez agotado no vuelve a recuperar los niveles de ventas iniciales. Por este motivo, las empresas que más se arriesgan suelen tener clásicos consagrados que garantizan unos ingresos durante el cumplimiento del ciclo largo de los artistas más jóvenes a los que están publicando y en cuyo proceso de consagración están, de este modo, participando (Bourdieu, 1995: 223).

Otra de las cuestiones clave de este estado del campo es la importancia de *hacer época*. Hacer época significa hacer existir una *nueva posición* más allá de las establecidas, por delante de éstas, en vanguardia e, introduciendo la diferencia, es decir, logrando *producir el tiempo*. Según esta lógica existir es diferir porque la lucha es lo que constituye la historia del campo. En este sentido puede decirse que se privilegian la juventud, la originalidad y el cambio (Bourdieu, 1995: 235-239).

A este respecto, es necesario hacer referencia a la lógica del cambio que se instaura en el campo. Bourdieu la explica considerando sus implicaciones prácticas y considera que la imposición de nuevos productores en el mercado (que incluyen nuevos productos nuevos y un nuevo sistema de gustos) hace que se “deslicen hacia el pasado el conjunto de los productores, de los productos y de los sistemas de gustos jerarquizados desde el punto de vista del grado de legitimidad” (Bourdieu, 1995: 240-241). Además, enfatizando que este modelo estaba vigente en el momento de escribir *Las reglas del arte*, afirma que éste,

se impone con particular claridad en nuestros días porque, debido a la unificación casi perfecta del campo artístico y de su historia, cada acto artístico que al introducir una nueva posición en el campo hace época «desplaza» la totalidad de la serie de actos anteriores” (Bourdieu, 1995: 241).

Esta circunstancia se debe a que todos los actos se consideran en cierto modo integrados en el último, de manera que al producirse se unifica la totalidad, tendiendo así a la unicidad y a la irreversibilidad (Bourdieu, 1995: 241-242).

En este contexto, Bourdieu aborda también la existencia de homologías y de un efecto de armonía preestablecida. El arte *puro* y el arte comercial mantienen su vinculación a través de la oposición, mientras que el rechazo a la economía se convierte en parte de la lógica del campo hasta tal punto, que resulta difícil distinguir si se trata de un rechazo genuino o cínico (Bourdieu, 1995: 244).

En otro orden de cosas, Bourdieu sostiene que el funcionamiento del campo incluye la construcción de la *creencia* en el arte. Para mantener viva esta creencia y reproducirla se sostiene una lucha constante por el monopolio de la legitimidad dentro del campo, lo cual contribuye a legitimar el campo en sí. En el interior del campo, desde luego, hay quien se niega a jugar al juego generado en torno a la creencia en el arte y cuestiona el conjunto del campo. A este respecto es fundamental el papel de los comentarios de las artistas sobre su propio trabajo artístico y sobre el campo. Un ejemplo de comentarios que demuestran un cuestionamiento de las lógicas de campo son los de Duchamp. Bourdieu los emplea en diversas ocasiones a lo largo de *Las reglas del arte* (Bourdieu, 1995: 256).

La *creencia colectiva* en el arte a la que se hace referencia en el caso concreto de los campos de producción cultural es la del creador increado, es decir, la convicción de que el artista tiene una habilidad mágica que le permite producir la alquimia específica del campo: trans-

formar objetos ordinarios en *arte* (en *extraordinarios*). Esta creencia, que Bourdieu denomina *illusio*³³, recibe el valor de creencia en tanto que desconocimiento colectivo, colectivamente producido y reproducido. Con todo, formar parte de la *illusio* implica una afirmación del juego y de su utilidad en tanto que reconocimiento, pero no supone necesariamente una conciencia de estar formando parte de un juego. En este sentido la *illusio* tiene apariencia de *natural* para quienes participan del juego de manera inconsciente (Bourdieu, 1995: 252-261). La *ciencia de las obras* que propone el autor contribuye de manera directa a la superación de la *illusio*, porque supone una objetivación del campo y destapa el velo de naturalidad que cubre las acciones y disposiciones de sus agentes.

En el contexto de esta investigación, la superación de la *illusio* mediante un proceso de reflexividad respecto del campo no pretende destruir la producción artística como tal, sino visibilizar las disposiciones propias del campo para generar una mayor comprensión del *espacio de los posibles* y favorecer un uso más completo de las libertades. En este sentido, Duchamp es un ejemplo, en palabras de Bourdieu, de “pintor «que se las sabe todas»” (Bourdieu, 1995: 366), porque en sus propuestas y comentarios queda patente que comprende el funcionamiento del campo del arte y contribuye a desmontar las reglas del juego poniendo en cuestión sus lógicas de manera constante. A partir de esa comprensión de las reglas del juego y de su trabajo en gran medida meta-artístico, Duchamp ha contribuido de manera genuina a la transformación del campo del arte, dejando aportaciones significativas a la historia del arte.

Finalizamos este apartado con un fragmento en el que Bourdieu retrata esta reflexividad de Duchamp en términos equivalentes a la que se ha planteado en la introducción a propósito de Flaubert³⁴.

Pero sobre todo, como buen jugador de ajedrez que, dueño de la necesidad inmanente del juego, puede inscribir en cada jugada la anticipación de las jugadas sucesivas que se van a poner en marcha, Duchamp prevé las interpretaciones para desmentirlas o desbaratarlas; y

³³ El concepto de *illusio*, clave para analizar las lógicas internas de los *campos*, se ha definido en el apartado 0.1.1 *El campo y la reflexividad en la última etapa de Bourdieu* de la introducción a esta tesis.

³⁴ En la introducción a esta tesis se emplea el ejemplo de Flaubert porque Bourdieu afirma que una de las cuestiones más interesantes del autor es que en sus obras es capaz de situar el conjunto de agentes y fuerzas que se daban en el seno del campo literario de la época. Bourdieu parte de *La educación sentimental* y explica el modo en que la reflexividad del autor le permite posicionarse respecto al conjunto del campo y generar posiciones nuevas que van más allá de la oposición entre literatura comercial y literatura realista, contribuyendo así a la legitimación de la defensa del *arte por el arte* como posición posible. Flaubert, además, es capaz de prever las interpretaciones que se harán de sus obras y, previéndolas, puede influir sobre ellas.

cuando, como en *La novia desnudada por sus solteros*, introduce símbolos míticos o sexuales, se refiere expresa y conscientemente a una cultura esotérica, alquímica, mitológica y psicoanalítica (Bourdieu, 1995: 368).

Esta capacidad para prever los efectos de una propuesta artística en el campo del arte es fundamental, porque implica una gran capacidad de transformación del propio campo. La reflexividad mostrada por estos autores es clave a la hora de analizar sus contribuciones al campo del arte.

1.1.4 Aplicación de la *ciencia de las obras*

La segunda parte de *Las reglas del arte* comienza abordando las cuestiones de método. Entre ellas se contempla la necesidad de una mentalidad científica nueva que tenga en cuenta el *habitus*³⁵.

La noción de *habitus*, por ejemplo, expresa más que nada el rechazo de toda una serie de alternativas en las que la ciencia social (y, más generalmente toda la teoría antropológica) se ha enterrado, la de la conciencia (o del sujeto) y el inconsciente, la del finalismo y el mecanicismo, etc. [sic] (Bourdieu, 1995: 267).

En este contexto el *habitus* es “esta voluntad de salir de la filosofía de la conciencia sin anular al agente en su verdad de operador práctico de construcciones de lo real” (Bourdieu, 1995: 269). El *habitus*, además, “se inspira en la convicción de que la labor sobre los conceptos puede, a su vez también, ser acumulativa” (Bourdieu, 1995: 269).

Por otra parte, se sitúan la *doxa* literaria y la resistencia a la objetivación, que Bourdieu relaciona con la iconoclastia y la explicación de la obra a través de la vida del artista o a partir de su contexto social. Esta cuestión nos acerca directamente a la teoría del *proyecto original* de Jean-Paul Sartre. Para Bourdieu, en esta teoría Sartre,

pone de manifiesto uno de los presupuestos del análisis literario (...): se considera que cada vida es un todo, un conjunto coherente y orientado, y que sólo cabe aprehenderla como la expresión unitaria de un propósito, subjetivo y objetivo, que se revela en todas las experiencias, sobre todo en las más remotas (Bourdieu, 1995: 280).

³⁵ El concepto de *habitus* se ha explicado en el apartado 0.1.1 *El campo y la reflexividad en la última etapa de Bourdieu* de la introducción a esta tesis.

Frente a esta tendencia a ver en la biografía del artista las huellas del tipo de artista que será y considerar su trayectoria como un destino marcado (*desde su más tierna infancia...*), y en estrecha relación con la creencia, Bourdieu propone realizar un análisis en profundidad del contexto que permita comprender el *espacio de los posibles* en el que el o la artista ha ido tomando las decisiones que determinan la dirección que toman sus propuestas artísticas³⁶. Esta cuestión está estrechamente relacionada con el *habitus* como herramienta para transformar el *espacio de los posibles* a través de cambios en la cotidianidad y las formas de vida. Bourdieu considera que los cambios que se producen en el campo son generados por multitud de agentes de manera simultánea, por lo que no es posible determinar un sólo agente como iniciador de un movimiento (Bourdieu, 1995: 276-287).

A modo de respuesta al relativismo que dificulta la crítica y el análisis literario, Bourdieu hace la siguiente consideración:

sólo cabe la esperanza de salir del círculo de relativizaciones que se relativizan mutuamente, semejantes a reflejos que se reflejan indefinidamente, a condición de poner en práctica la mayor reflexividad posible y tratar de construir metódicamente el espacio de los puntos de vista posibles sobre el hecho literario (o artístico) respecto al cual se ha definido el método de análisis que se pretende presentar (Bourdieu, 1995: 289).

En este punto, Bourdieu retoma la cuestión de la superación constante de las alternativas. Insiste en que el campo es un lugar de toma de posiciones en el que las estrategias de los agentes están sobredeterminadas, y en que las elecciones son *golpes dobles* (estéticos y políticos, internos y externos). Se sostiene así una constante oposición entre ortodoxia y herejía (Bourdieu, 1995: 308). Este carácter de *golpes dobles* de las propuestas artísticas es el motivo por el que consideramos que es fundamental analizar su incidencia en los campos generales (político, social, de poder), sin que ello signifique que es renunciable el análisis de las aportaciones al campo del arte. Ambas cuestiones son fundamentales para comprender el impacto de las propuestas artísticas actuales.

Una de las claves del análisis que hace Bourdieu del campo literario (y de los campos de producción cultural en general, como bien aclara en diversas ocasiones) es la posibilidad de objetivar el sujeto de la objetivación a través de la reflexividad. Así, plantea que la conciencia del propio juego que se libra en el seno del campo es una herramienta desde la que es

³⁶ Es este ejercicio el que, como se ha defendido en varias ocasiones, se ha llevado a cabo en el primer nivel de análisis aplicado al estudio de casos.

posible transformar el campo en sí y, por tanto, el mismo juego (Bourdieu, 1995: 309). En este sentido, el autor considera que,

sólo el conocimiento de la estructura puede aportar los instrumentos de un auténtico conocimiento de los procesos que conducen a un nuevo estado de la estructura y que, en este sentido, incluyen también las condiciones de la comprensión de esa estructura nueva (Bourdieu, 1995: 308).

La comprensión de la estructura requiere de un proceso de objetivación del campo y de sus posiciones, así como del mismo sujeto de la objetivación (la mirada del investigador también debe ser objetivada), que es *conditio sine qua non* para alcanzar un grado considerable de reflexividad respecto del campo en cuestión. La reflexividad es una cuestión clave en Bourdieu y, por este motivo, ha explicado su función y límites en diferentes trabajos y momentos de su carrera. En este momento, el concepto pone en entredicho la posibilidad de generar conocimiento objetivo, precisamente por incluir la mirada subjetiva del investigador como una variable. El autor responde a las dudas que pueda generar su texto en este sentido afirmando que:

Adoptar el punto de vista de la reflexividad no significa renunciar a la objetividad, sino poner en tela de juicio el privilegio del sujeto conocedor al que la visión antigenética libera arbitrariamente, en cuanto a meramente noética, de la labor de objetivación (Bourdieu, 1995: 310).

El investigador o investigadora, por tanto, debe tener en cuenta su propia posición a la hora de objetivar el campo, objetivándose. Este ejercicio significa para Bourdieu “trabajar para dar cuenta del «sujeto» empírico en los términos propios de la objetividad construida por el sujeto científico (particularmente situándolo en un lugar determinado del espacio-tiempo social)” (Bourdieu, 1995: 310); y permitiría a quien investiga “otorgarse la conciencia y el dominio (posible) de las imposiciones que pueden ejercerse sobre el sujeto científico a través de todos los vínculos que le atan al «sujeto», a su *doxa*, y que tiene que romper para constituirse” (Bourdieu, 1995: 310)³⁷.

³⁷ La importancia de esta cuestión en *la ciencia de las obras* de Bourdieu es el motivo por el que se ha incluido como primer estudio de casos una obra de la que soy coautora: el necesario ejercicio de objetivación de mi propia posición en el campo puede ser aprovechado como ejemplo de análisis de una propuesta artística actual.

En este punto, Bourdieu explica las tres operaciones fundamentales necesarias para generar una *ciencia de las obras* e, inmediatamente después, las pone en práctica en el campo literario (Bourdieu, 1995: 318):

1. El análisis de la posición del campo en el seno del campo del poder, y de su evolución en el decurso del tiempo.
2. El análisis de la estructura interna del campo y de las relaciones objetivas entre posiciones.
3. El análisis de génesis de los *habitus* de los ocupantes de las posiciones.

Con todo, plantea que *la ciencia de las obras* se debe fundar sobre la superación de la *illusio*, ya que ésta es una forma de invisibilización de los mecanismos de funcionamiento del campo y, por tanto, es incompatible con un análisis sociológico del mismo (Bourdieu, 1995: 337-341).

En la presente investigación hemos procurado incluir las indicaciones de análisis que plantea el autor y, como consecuencia, el primer nivel de análisis se centra precisamente en el análisis de los campos en cuestión y de la posición relativa que los y las autoras ocupan en ellos. Consideramos que el *habitus* es una cuestión especialmente delicada de analizar, exceptuando que se disponga de una gran cantidad de material documental referido a las vidas de las artistas, lo que no suele ocurrir en el caso de artistas que se sitúan en el polo dominado del campo y que no han alcanzado la condición de vanguardias consagradas. En cualquier caso, hemos procurado incluir información sobre la ocupación de cada artista y sobre sus prácticas activistas en los indicadores *1.2 Posición de la artista en los campos*; *2.3 Reflexividad de la artista*; y *2.6 Interés de la propuesta para colectivos concretos*; ya que creemos que puede ayudar considerablemente a construir una idea acerca de su *habitus*, así como de la definición de arte y de artista que emplean.

1.2 La ciencia de las obras en la actualidad

Como se ha mostrado a lo largo de esta investigación, en las últimas décadas multitud de autores y autoras han defendido el interés de las teorías de Bourdieu en materia de análisis del campo del arte. El macro-concepto *campo* combinado con la *illusio*, el *habitus* o el *espacio de los posibles* son herramientas de gran utilidad para la comprensión y el análisis del medio artístico. Sin embargo, es necesario hacer algunas actualizaciones para poder aplicar

las teorías de Bourdieu al campo del arte actual. Por ese motivo, en esta segunda parte del capítulo abordamos dos cuestiones: la actualización de la figura del/la intelectual como eje a través del que Bourdieu planteaba su acción política como investigador y el análisis de la situación actual del campo del arte.

1.2.1 Relación de la *ciencia de las obras* con esta investigación: el/la intelectual

Una de las ideas fundamentales que plantea Bourdieu en *la ciencia de las obras* y que consideramos aplicable en la actualidad es que para analizar un fenómeno social como es la práctica artística es necesario objetivar el conjunto de relaciones, disposiciones e imposiciones que se dan en el seno de cada campo de producción especializada. En este sentido, la defensa de la reflexividad³⁸ supone la inclusión de quien investiga en el propio análisis, así como del resto de agentes cuyas propuestas se están analizando. Partiendo de que *la ciencia de las obras* no defiende unas relaciones concretas e inamovibles dentro del campo del arte, sino una metodología de análisis de éste que consideramos aplicable a la actualidad, entendemos que es posible actualizar dichas relaciones mediante la metodología del autor y emplear su teoría social para valorar propuestas artísticas actuales³⁹.

En los estados de desarrollo de la autonomía de los campos de producción cultural que describe Bourdieu lo fundamental era evitar que éstos produjeran directamente lo que se exigía desde los campos generales (social, político, de poder). La autonomía, por tanto, se planteaba como contraposición al cumplimiento de las exigencias del mercado y de las esferas de poder. La base de este análisis es el trabajo que Bourdieu plantea desde la sociología del arte, ya que proporciona los términos y herramientas necesarias para comprender el proceso de emergencia y génesis del campo. Bourdieu plantea los campos especializados como esferas separadas, pero evidencia que existen conexiones y relaciones entre ellos.

En sintonía con el análisis de las relaciones entre los campos especializados y los generales es interesante recoger y actualizar una figura que describe Bourdieu respecto del campo literario del siglo XIX: el intelectual. Esta figura abre la posibilidad de defender la autonomía

³⁸ La importancia de la reflexividad se ha abordado de manera específica en la introducción (*0.1.1 El campo y la reflexividad en la última etapa de Bourdieu*).

³⁹ Es importante la diferencia entre el uso de las teorías de Bourdieu de manera literal y el empleo de su metodología basada en la objetivación de los elementos en el campo, cómo se ha empleado en el estudio de casos. En él no se emplean las descripciones del autor de manera mecánica, sino que se realiza un ejercicio de análisis para esclarecer la naturaleza de las relaciones y posiciones que se dan en la actualidad en cada uno de los campos analizados. Este proceso se lleva a cabo especialmente con los siguientes indicadores: *1.1 Campos en cuestión*; *1.2 Posición de la artista en los campos*; *2.3 Reflexividad de la artista*; *3.1 La experiencia y la experimentación en la práctica artística*; y *3.2 La propuesta artística como productora del medio y del mercado o como su producto*.

del arte sin que ello implique evitar toda influencia o contacto con los campos generales. A lo largo de *Las reglas del arte* se insiste en la necesidad de autonomía (en tanto que libertad para plantear sus propuestas éticas y estéticas) para las y los productores culturales. En ese momento de génesis del campo literario que describe el autor la acumulación de autonomía era fundamental para la emergencia del campo como sistema soberano; de modo que, a nivel particular, las demostraciones de independencia por parte de los agentes eran especialmente importantes. En ese contexto Bourdieu se refiere a la figura del intelectual poniendo como ejemplo a Zola o a Sartre.

En la actualidad continúa siendo fundamental demostrar independencia respecto de las esferas de poder, pero, como bien plantea Bourdieu, sí que existen figuras que conectan los campos de producción específicos y los generales. En este caso, ya no se trataría de una conexión que someta al campo especializado a las exigencias del campo general, sino de un movimiento estratégico que busca transformar los campos generales aprovechando la legitimidad conseguida en los campos especializados.

El intelectual es un personaje bidimensional que sólo existe y subsiste como tal si (y tan sólo si) está investido de una autoridad específica, conferida por un mundo intelectual autónomo (es decir, independiente de los poderes religiosos, políticos, económicos) cuyas leyes específicas respeta, y si (y tan sólo si) compromete esa autoridad específica en luchas políticas (Bourdieu, 1995: 490).

La figura del/la intelectual tiene la particularidad de establecer una relación entre el campo especializado y los campos generales (social, político y de poder) que a Bourdieu (muy crítico con las demostraciones de heteronomía) no le parece reprochable, al contrario de lo que sucedía con los realistas, a quienes cuestionaba severamente. El interés de esta figura es que incide sobre los campos generales, pero no por ello renuncia a la autonomía del arte ni confunde unos campos con otros (como Bourdieu afirma que hacen los realistas). Muy al contrario, el/la intelectual aprovecha la autonomía del campo especializado del que participa para emitir juicios y valoraciones respecto del campo social desde una posición privilegiada. Esta posición que definimos como privilegiada es el resultado de un ejercicio constante y público de demostración de independencia (respecto de los poderes políticos y del mercado). Nos interesa recuperar esta postura y llamar la atención sobre ella porque funciona como un agente articulador de las conexiones entre campos, sin que ello suponga una supeditación de los campos especializados respecto de los generales. Su singularidad reside en que tiene la

potencialidad de aunar la defensa de la autonomía del campo especializado (con el compromiso ético-estético que comporta) con un posicionamiento ético respecto de los campos generales.

Además de la posición singular del/la intelectual como mediador/a entre campos, es interesante su vigencia y la importancia que ha tenido su análisis en el campo de la sociología. Autores citados en esta investigación como el propio Bourdieu o Marina Garcés han cumplido o cumplen en estos momentos con ese papel social. También entre los y las artistas escogidas tenemos personas que, con una esfera pública de debate mayor o menor, hacen este ejercicio de demostración de independencia respecto de los poderes y emisión de juicios y trabajos respecto de los campos generales empleando herramientas ético-estéticas. Asimismo, un sinnúmero de investigadores e investigadoras han dedicado sus investigaciones a la sociología del intelectual, cuestión en la que ahondaremos en las próximas páginas.

Con todo, para poner en práctica la teoría social de Bourdieu en esta investigación recogemos las herramientas metodológicas proporcionadas por su *ciencia de las obras* y recuperamos aquellas figuras y relaciones que consideramos que continúan vigentes en la actualidad, realizando una actualización a través de la objetivación de los campos concretos que estamos analizando y añadiendo a la investigación todas aquellas aportaciones significativas al campo de investigación, como es la sociología de los intelectuales.

Se analiza la figura del/la intelectual, por tanto, en relación con las transformaciones sociales que pueden tener su origen en los campos especializados. Esta figura puede cumplir la función de detonador, de normalizador, de explicador...; y estas funciones son interesantes para la transformación social. En cualquier caso, las transformaciones sociales no suelen partir de iniciativas individuales, aunque como decíamos una persona pueda servir de catalizador o instigador, por lo que tras referirnos a la figura del/la intelectual continuaremos con la teoría de marcos y el análisis de la relación entre arte comprometido y transformación social a través de las teorías sobre movimientos sociales.

El proceso de transformación del campo literario en el París de mitad del siglo XIX que describe Bourdieu tiene como condición de posibilidad un cambio de tipo social: el aumento del acceso a la educación, especialmente a la secundaria, que tiene como consecuencia un incremento del número de personas que cumplen con este papel y, con ello, una diversificación de los modos en que se lleva a cabo la transformación social a través de la práctica artística. Este mismo proceso es descrito por José Álvarez Junco a propósito de la Transición española (Álvarez Junco, 1994: 421 y s.).

Para referirse a esta posible transformación del campo social desde la especificidad del campo del arte es interesante volver a recurrir al texto de Bourdieu. Comenzamos recordando que el segundo estado del campo descrito por el autor es cronológicamente posterior al primero y mantiene con él una relación causal indirecta. El hecho de que el campo del arte en particular y los campos de producción cultural en general hayan logrado una gran autonomía permite que la relación entre estos campos y el campo social se trace de una manera distinta. Si en el primer momento de la descripción del autor la clave era evitar que el campo social determinara el campo del arte (sus contenidos y producciones), en este segundo momento un sector crítico del polo dominado del campo del arte se plantea cómo trabajar desde las prácticas artísticas para incidir en el campo social. En ambos casos existe un compromiso ético que acompaña al estético, pero, como decíamos, los usos de las prácticas artísticas para la transformación social se han diversificado y complejizado en las últimas décadas. En este sentido, es necesario diferenciar entre, al menos, dos tipos de propuestas artísticas éticamente comprometidas: las que tienen un compromiso político explícito (entre las que encontramos el arte político y el arte activista) y las que sitúan ese compromiso ético en la creación de nuevas posiciones en el campo del arte a través de la creación de nuevas instituciones y de un nuevo *nomos* externo a la institución (o paralelo a él). Denominaremos estas posiciones de la siguiente manera: *arte políticamente explícito* (diferenciando entre *arte político* y *arte activista*) y *arte alternativo* o *paralelo*. Abordaremos estas tres posiciones en el apartado 1.2.3. *Situación actual del campo del arte*.

Como anticipábamos, estamos ante una potenciación de la figura del/la intelectual descrita por Bourdieu, pero con matices de interés: la existencia de redes autogestionadas y la apuesta por lo colectivo. Esta intención, que ya está planteada y criticada en la obra de Bourdieu (encarnada por la figura del intelectual, como decíamos, y también en el *post-scriptum*, cuando defiende que, en realidad, el campo del arte sí puede unirse para transformar el campo social), ha cambiado de significado debido a una cuestión fundamental: los campos no están en un momento de adquisición de autonomía, sino de replanteamiento de su función más allá de sus propios límites. Los Nuevos Movimientos Sociales se han inclinado hacia una combinación entre finalidad expresiva e instrumental que evidencia la importancia de la cultura en la transformación social; además, su estudiado carácter autoreflexivo los convierte en agentes nada desdeñables de los campos generales. En estos Nuevos Movimientos Socia-

les destacamos el feminismo, el ecologismo y el pacifismo siguiendo a Riechmann y Fernández Buey (1994), cuyo análisis combinamos con algunas matizaciones respecto de los Novísimos Movimientos Sociales en materia de nuevas tecnologías (Castells, 2015).

Antes de abordar la relación entre Nuevos Movimientos Sociales y transformación social, que abre una serie de temas importantes en esta investigación, ahondamos someramente en la figura del/la intelectual, que debe ser entendida como un complemento a otras aportaciones a la transformación social desde la práctica artística. Como se deduce de las menciones de Bourdieu a Zola o Sartre, el intelectual (a diferencia del grupo de los realistas) tiene el beneplácito del autor a la hora de intervenir en los campos generales. De hecho, a lo largo de su obra Bourdieu defendió fervientemente la importancia de mantener la autonomía de los campos específicos, sin que ello supusiera dejar de intervenir directamente en los campos generales. Defendió, por ejemplo, la autonomía de la sociología como ciencia capaz de ampliar las libertades que, sin embargo, corre el riesgo de ser empleada como herramienta de las élites para legitimar y aumentar las diferencias sociales a través de la manipulación.

En este sentido, resulta necesaria la diferenciación de Peter Bürger entre la institución arte y el contenido de las obras concretas:

Para construir la historia del subsistema artístico [necesaria, según el autor, para comprender cómo el arte entra en fase de autocrítica] me parece necesario distinguir la *institución arte* (que funciona según el principio de autonomía) del *contenido de las obras concretas*. Sólo esta distinción permite comprender la historia del arte en la sociedad burguesa como historia de la superación de la divergencia entre la institución y el contenido (Bürger, 1987: 65).

Según las consideraciones de Bürger la autonomía se refleja en la *institución arte*, no necesariamente en los contenidos de las propuestas artísticas. Considerando la autonomía en estos términos, entendemos que las propuestas artísticas socialmente comprometidas no entrarían en contradicción con la defensa de una autonomía específica del campo. Esta afirmación, además, apoya la invitación de Bourdieu en el *post-scriptum* de *Las reglas del arte* en el que expresa la necesidad de que los y las intelectuales trabajen colectivamente para defender la autonomía del campo, pero sin dejar de implicarse en la política (Bourdieu, 1995: 490-492). Por tanto, los y las artistas podrían intervenir en el espacio público de dos maneras: a través de su trabajo artístico y mediante las intervenciones públicas en medios de comunicación, universidades u otros espacios de debate. Por otra parte, en el proceso de análisis de las propuestas socialmente comprometidas es posible rastrear el ejercicio de distinción y

demostración de independencia que realizan los y las artistas y determinar si están haciendo uso de la autonomía del campo y de qué manera⁴⁰. Continuando con la diferenciación entre la institución arte y el contenido de las obras, Bürger hace la siguiente consideración:

el arte vive, en la sociedad burguesa, de la tensión entre marcos institucionales (liberación del arte de la pretensión de la aplicación social) y posibles contenidos políticos de las obras concretas (Bürger, 1987: 66).

En este sentido, entendemos que la autonomía del arte no impide el establecimiento de sinergias entre el campo del arte y el campo social, sino que defiende que los campos autónomos no deben renunciar a su autonomía y no deben plegarse a las exigencias de los campos generales. Ésta es la consideración de la que parte la presente investigación y el motivo por el que se ha introducido en los análisis un tercer nivel que se centra en las contribuciones de las propuestas al campo autónomo del arte. Además, el análisis de la posición de cada artista estudiado/a en los diferentes campos en los que interviene permite situarlos en el espacio público abordando, en su caso, su contribución a los campos generales como intelectuales. Por tanto, consideramos que es necesario que se defienda la autonomía, ya que es la herramienta que permite mantener la independencia de las personas que producen cultura respecto a los intereses de las élites, pero también que se analicen los diferentes modos en que esta autonomía se pierde, se logra y se transforma.

Bourdieu, en el mencionado *post-scriptum* de *Las reglas del arte*, plantea que en tiempos de restauración la autonomía corre peligro. Aborda la función fundamental del intelectual como contrapoder crítico y defiende la cultura como instrumento de libertad, abogando por un intelectual colectivo. El intelectual, para Bourdieu, tiene una autoridad específica que emana de la autonomía del campo por lo que, a mayor autonomía, mayor eficacia política, según la lógica específica del campo. La acción colectiva de los intelectuales implica para Bourdieu una garantía de pureza ética y una competencia específica con capacidad para oponerse a la razón de Estado, lo cual convertiría a los intelectuales en agentes fundamentales en la acción colectiva (Bourdieu, 1995: 490).

La cuestión que se plantea en esta investigación es, por un lado, el carácter significativo del hecho de que Bourdieu al final de *Las reglas del arte* plantee esta modificación del sentido

⁴⁰ Como decíamos, esta cuestión se introduce en los análisis mediante diversos indicadores: 1.1 Campos en cuestión; 1.2 Posición de la artista en los campos; 2.3 Reflexividad de la artista; 3.1 La experiencia y la experimentación en la práctica artística; y 3.2 La propuesta artística como productora del medio y del mercado o como su producto.

del campo del arte y de su función, preocupado por la restauración ideológica y por la reducción de libertades que puede conllevar. Como él, multitud de artistas e intelectuales se han preguntado por el carácter y el interés del campo del arte y por su capacidad para transformar el campo social y el político. Así, quienes plantean en sus propuestas artísticas una intención social, apelan a una estética específica del arte que a su vez requiere una ética que vaya más allá de los límites del propio campo. No es suficiente apoyar esta intención sobre la suposición de que el arte tiene la capacidad para transformar lo social, sino que es necesario analizar en qué consiste exactamente esa capacidad y aprender a manejarla. Para abordar esta cuestión, además, es necesario comprender la evolución de la figura del/la intelectual y acercarse a la literatura académica que en las últimas décadas ha analizado este agente social. Por este motivo, analizaremos la evolución en este campo a partir de las investigaciones de Juan Pecourt antes de pasar a la tercera parte de este capítulo, centrada en los marcos cognitivos y en los modos en que la práctica artística contribuye a generar cambios en el imaginario sobre los que se sustenta la acción colectiva.

Nos aproximamos, por tanto, al análisis de la evolución de la figura del/la intelectual. Durante los siglos XX y XXI diversos investigadores e investigadoras han analizado esta figura y la han definido en tanto a su función social y a su nivel de autonomía. Para dar una visión más amplia de estas diferentes teorías nos apoyaremos, como decíamos, especialmente en Pecourt, que ha analizado específicamente el uso que Bourdieu hace de esta figura (Pecourt, 2007) y la ha comparado con la de otros autores como Julien Benda, Randall Collins, Scott Frinckel, Neil Gross, Quentin Skinner, Rémy Rieffel, Christophe Charle, Gisèle Sapiro, Pascale Casanova, François Cusset, Michèle Lamont, José Luis Moreno Pestaña, Richard Posner o Francisco Vázquez García (Pecourt, 2016). Pecourt defiende la *sociología de los intelectuales* y considera que esta figura ha evolucionado a lo largo de la historia, pero que se mantiene vigente en la actualidad:

A simple vista, el desplazamiento del intelectual del debate público implicaría el desmantelamiento de la sociología de los intelectuales como un ámbito específico de investigación dentro de las ciencias sociales. Sin embargo, la tesis fundamental de este artículo es la contraria: a partir de los años ochenta, la sociología de los intelectuales ha tenido un fuerte impulso en el entorno académico, mientras en el ámbito público aumentaba el desinterés o se hablaba directamente de la “desaparición de los intelectuales” (Pecourt, 2016: 340).

Este proceso paralelo de interés y desinterés por la figura del intelectual es paradójico y, para el autor, es la consecuencia de las nuevas definiciones del intelectual que se han desarrollado

en las últimas décadas. Durante estos años los debates políticos e ideológicos pasados han llevado a la producción de estudios científicos de todo tipo que analizan el comportamiento de esta figura en diversos contextos sociales. Pecourt considera que la responsabilidad del cambio que se produjo en este sentido en los años ochenta recae en gran medida sobre Pierre Bourdieu y Randall Collins, a los que considera sus máximos exponentes (Pecourt, 2016: 340).

Antes de comenzar el análisis de la cuestión explicando la sociología clásica de los intelectuales, Pecourt se posiciona de manera clara en favor de la intervención pública de los intelectuales y del punto de vista manifestado por Bourdieu.

Por tanto, en contra de las dos cisiones opuestas del intelectual de las que disponemos, Bourdieu afirma que la intervención de los científicos en el debate político es necesaria y legítima porque introducen en el campo cultural una autoridad y unas disposiciones originadas en campos de investigación especializados, posibilitando de esta manera la aparición de una “política de la pureza” que podría contrarrestar las disfunciones evidentes de la política de partido. Estas intervenciones implicarían el derecho a transgredir los valores más sagrados de la colectividad en nombre de una forma particular de universalismo científico y ético (Pecourt, 2007: 33).

Como decíamos, Pecourt realiza un recorrido exhaustivo a lo largo de la evolución de la sociología de los intelectuales, cuestión especialmente peliaguda para el autor debido a las numerosas redefiniciones del objeto de estudio en los últimos tiempos, así como por la polémica asociada al término tanto en el ámbito de las ciencias sociales como en la esfera pública (Pecourt, 2016: 340).

Para Benda los intelectuales son “todos aquellos cuya actividad no persigue esencialmente fines prácticos, sino que, al pretender su felicidad del ejercicio del arte, de la ciencia o de la especulación metafísica, en resumen, de la posesión de un bien no temporal, de alguna manera dicen ‘Mi reino no es de este mundo’” (Benda, 1927: 123).

Desde que en 1927 Benda esbozara esta primera definición de los intelectuales para reclamar una vuelta a su modelo clásico, alejado de los campos generales y centrado únicamente en temas intemporales, se han producido multitud de cambios en la sociología de los intelectuales. En atención a los objetivos de esta investigación describiremos brevemente aquellos cambios relacionados con la influencia de las teorías de Bourdieu y sus coetáneos para dar una visión general de la situación actual de la sociología de los intelectuales.

Así, Pecourt señala que diferentes observadores como Charles Kurzman, Lynn Owens, Josep Picó, Francisco Vázquez García, Gil Eyal, Larissa Buchholz, Patrick Baert, Joel Isaac y él mismo, han coincidido en señalar a Bourdieu y a Collins como los dos referentes más importantes en las nuevas tendencias en sociología de los intelectuales (Pecourt, 2016: 346). En palabras del autor “los trabajos de Bourdieu y Collins son fundamentales en la reconstituida sociología de los intelectuales, porque impulsan tres desplazamientos metodológicos básicos” (Pecourt, 2016: 346). El primero de estos desplazamientos es que “proponen una transición desde los tratados eminentemente teóricos, que no tienen ninguna repercusión empírica directa, hasta los estudios que combinan las aportaciones teóricas con el análisis detallado de las comunidades y las trayectorias individuales” (Pecourt, 2016: 346). El segundo es que “replantan la posición social del intelectual, desde las polémicas recurrentes sobre su inserción en el sistema de clases (o también en el seno de proyectos nacionales) hasta su ubicación en universos específicos que funcionan de acuerdo con normativas autónomas” (Pecourt, 2016: 346). En tercer lugar, “ambos autores no se interesan tanto por la función social de los intelectuales (un tema obsesivo de las generaciones anteriores) como por las estrategias específicas que emplean para mejorar su situación dentro de las propias comunidades de origen” (Pecourt, 2016: 346).

El autor considera que “Bourdieu sitúa a los intelectuales en el núcleo de su producción sociológica” (Pecourt, 2016: 346); si bien no hace un trabajo de reproducción de las ideas de la sociología clásica en relación a los intelectuales, sino que “trata de analizar este colectivo social de acuerdo con unas coordenadas teóricas que pretenden corregir las deficiencias de sus predecesores” (Pecourt, 2016: 346). El autor considera que las ideas de Bourdieu reaccionan contra las limitaciones del funcionalismo (debido al grado de idealización que suele haber en su comprensión de las comunidades intelectuales) y contra las restricciones del marxismo (que ve una conexión directa entre las comunidades intelectuales y el sistema de clases) (Pecourt, 2016: 347). En cambio, partiendo de la diversificación de las tareas intelectuales delineada por Raymond Aron (...) Bourdieu “sitúa a los productores simbólicos en diferentes campos culturales y considera que su definición e identidad dependen de su posición en estos espacios” (Pecourt, 2016: 347). Para el autor es especialmente importante el análisis estructural de los campos culturales propuesto por Bourdieu ya que, “abrirá un horizonte inédito en el estudio sociológico de la inteligencia que ha tenido múltiples seguidores” (Pecourt, 2016: 347).

Para acompañar a Pecourt en su análisis de la evolución de la sociología de los intelectuales, es necesario realizar una aproximación a las aportaciones de Collins que, como decíamos, es considerado, junto a Bourdieu, clave en el cambio de paradigma. Comparado con Bourdieu y el carácter macrosociológico de su estudio de las dinámicas internas y externas que se producen en los campos culturales, Collins tiene un trabajo investigador que puede denominarse microsociológico y que presta atención a espacios de interacción entre intelectuales como reuniones, seminarios o clases, entre otros (Pecourt, 2016: 348). Collins considera fundamentales los rituales específicos de los intelectuales y los recursos inmateriales que tienen asociados, cuestiones microsociológicas que suelen quedar fuera de los grandes tratados históricos y sociológicos (Pecourt, 2016: 348).

Las aportaciones específicas de Collins pueden dividirse en cuatro: 1. El concepto de *ritual de interacción*; 2. La inclusión de la *energía emocional* en el análisis; 3. El análisis de la creación ritual de los *objetos sagrados*; y 4. El concepto *espacio de atención*.

Para Collins el concepto *ritual de interacción* es una forma de centrarse en los aspectos microestructurales de las relaciones que se producen en los campos. Este concepto permite al autor analizar el modo en que los intelectuales se relacionan a nivel cotidiano, en las interacciones en diferentes contextos. Así, frente al análisis macroestructural planteado por Bourdieu, Collins “prefiere centrarse en los rituales específicos de la inteligencia, producidos en contextos de interacción cara a cara, que construyen la identidad de sus miembros y permiten elaborar los «símbolos abstractos descontextualizados» (...) que fundamentan la actividad intelectual” (Pecourt, 2016: 348). El carácter fundamental que las interacciones cara a cara tienen para Collins en el análisis sociológico de los intelectuales reside en cierto modo en la convicción de que estas interacciones “darán lugar a las macroestructuras sociales mediante su encadenamiento sucesivo, es decir, los rituales intelectuales se suceden de forma progresiva, estableciéndose regularidades y tendencias a nivel macrosociológico” (Pecourt, 2016: 348-349).

Collins coincide con Bourdieu al afirmar que la participación en las redes intelectuales está condicionada por la posesión de recursos específicos: *capital cultural* o *símbolos de membresía* (como lo denomina en algunas ocasiones). Sin embargo, divergen cuando Collins aporta el concepto de *energía emocional*. Para el autor, los *rituales de interacción* generan un estado de *efervescencia emocional* que genera en quien interactúa emociones positivas (placer, confianza, entusiasmo...), fundamentales a la hora de “elaborar proyectos originales, creativos y rupturistas” (Pecourt, 2016: 349). Aunque no centre su investigación en lo

relacional, cabe incluir el hecho de que Bourdieu define las relaciones de la bohemia en términos positivos similares a los empleados por Collins: “estilo de vida campechano”, “camaradería”, “entusiasmo” o “apasionamiento de las discusiones teóricas” con sólo algunos ejemplos de esta valoración de las relaciones entre artistas incluida en las investigaciones de Bourdieu (1995: 117). La acuñación del término *energía emocional*, en cualquier caso, la realiza Collins y es necesario resaltar que el autor lo plantea en términos de escasez, ya que considera que en las comunidades intelectuales sólo unos pocos pueden acumular suficiente *energía emocional* como para realizar proyectos ambiciosos de manera sostenida en el tiempo. Así, “las emociones positivas se distribuyen de forma muy desigual: una minoría creativa que tiende a monopolizarla y hay una mayoría acomodaticia y poco productiva que no tiene acceso a ella” (Pecourt, 2016: 349).

Por otra parte, la *energía emocional* de Collins conecta con la creación de *objetos sagrados*. El autor explica que los *rituales* exitosos pueden producir estos objetos que serán venerados por la comunidad. Pecourt define esta aportación de Collins afirmando que el *objeto sagrado* “es un producto simbólico (una teoría, una idea, un principio, una fórmula) creado en una comunidad que se define por rituales y criterios de sacralidad basados en una cierta noción de «excelencia»” (Pecourt, 2016: 349). Estos símbolos contribuyen a la definición de la *verdad*, la *objetividad* o la *ciencia*; y están dotados de una sacralidad que no siempre es percibida desde fuera de los círculos en los que opera (Pecourt, 2016: 349).

La última aportación que se ha señalado -el *espacio de atención*- tiene relación directa con las posibilidades de ser escuchado que tienen los diferentes agentes del campo. En relación a este concepto configura su *ley de los pequeños números*, en la que considera que las comunidades intelectuales tienen forma de pirámide y que, por tanto, “no todos los participantes están situados en el mismo nivel ni todas las interacciones tienen la misma relevancia” (Pecourt, 2016: 349). En base a esta consideración, las teorías de Collins consideran que “el grupo selecto que acumula el prestigio y el reconocimiento supone entre el 1 y el 2 por ciento del total de la comunidad” (Pecourt, 2016: 349).

Pecourt continúa su análisis acerca de la evolución de la sociología de los intelectuales explicando la nueva sociología de los intelectuales de la que ha afirmado que Bourdieu y Collins son máximos exponentes (Pecourt, 2016: 346). El autor resume la importancia de las aportaciones de Bourdieu en el siguiente fragmento:

El influjo de Bourdieu es omnipresente en ambos continentes [América y Europa] y todos los autores localizados en este espacio de investigación necesitan gestionar dicha influencia.

Los conceptos de «campo cultural», «capital cultural», «capital simbólico» y «*habitus*» han demostrado tener una gran fuerza de atracción (Pecourt, 2016: 350).

En cambio, Pecourt plantea que la presencia de Collins no está tan generalizada y que, especialmente, no dispone de un margen tan amplio de influencia en el ámbito francés como Bourdieu, aunque defiende el interés de sus propuestas. Para el autor, una de las debilidades de Collins reside en el uso de la *energía emocional*, un concepto que ha sido criticado por su ambigüedad y superficialidad teórica por autores como Misztal y Freundlieb. En cualquier caso, para Pecourt, Bourdieu y Collins “representan los principios básicos que estructuran este subcampo científico, entre ellos, la necesidad de combinar la reflexión teórica con el trabajo empírico o el replanteamiento de las problemáticas clásicas sobre la *posición social* y la *función social* del intelectual (Pecourt, 2016: 350).

Los últimos artículos de Pecourt sobre sociología de los intelectuales (Pecourt, 2004, 2016) son especialmente interesantes por la profundidad con que el autor analiza el proceso de transformación del intelectual como objeto de estudio y por la diversidad de autores que analiza. La influencia de Bourdieu y Collins en esta nueva sociología es evidente para Pecourt y así lo muestra al explicar el trabajo de Scott Frickel y Neil Gross (2005). En este texto Frickel y Gross (2005: 209-225) exponen las cuatro proposiciones fundamentales de la nueva sociología de los intelectuales. Pecourt se posiciona a favor de esta clasificación y sitúa a Bourdieu y Collins como principales influencias en varias de estas proposiciones (Pecourt, 2016; 350). La situación somera de cada una de ellas nos permitirá generar una visión de conjunto más compleja sobre la nueva sociología de los intelectuales:

En la primera de ellas afirman que: “es más probable que surja un SIM (*Scientific/Intellectual Movement*, movimiento científico/intelectual) cuando los actores intelectuales de alto estatus albergan quejas contra lo que ellos entienden como las tendencias intelectuales centrales de la época”⁴¹ (Frickel/Gross, 2005: 209). De este modo, los autores reivindican el papel de los intelectuales de estatus elevado a la hora de generar Movimientos Científico/Intelectuales. Pecourt sostiene que esta proposición conecta con la sociología clásica de los intelectuales (Pecourt, 2016: 350).

En la segunda consideran que: “Es más probable que los SIM tengan éxito cuando las condiciones estructurales brindan acceso a recursos esenciales”⁴² (Frickel/Gross, 2005: 213).

⁴¹ Traducción propia. Cita original: “a SIM (Scientific/Intellectual Movement) is more likely to emerge when high-status intellectual actor harbor complaints against what they understand to be the central intellectual tendencies of the day”⁴¹ (Frickel/Gross, 2005: 209).

⁴² Traducción propia. Cita original: “SIMs are more likely to be successful when structural conditions provide access to key sources” (Frickel/Gross, 2005: 213).

Esta proposición, que para Pecourt está claramente influenciada por las teorías de Bourdieu, enuncia el carácter clave que cumplen las condiciones estructurales en la cuestión del acceso a los recursos esenciales (Pecourt, 2016: 350). Esta consideración coincide con la importancia que McAdam, McCarthy y Zald otorgan a la *estructura de oportunidades políticas* (McAdam/McCarthy/Zald, 1999: 22-23), de modo que los autores están de acuerdo en este punto.

La tercera afirma que: “cuanto mayor sea el acceso de un SIM a diversos contextos de micromovilización, más probabilidades hay de que tenga éxito”⁴³ (Frickel/Gross, 2005: 219). Pecourt sostiene que esta proposición conecta con las teorías de Collins y que a través de ella los autores ponen de manifiesto la importancia de los contextos de micromovilización (Pecourt, 2016: 350).

Por último, en la cuarta proposición los autores afirman que: “el éxito de un SIM depende del trabajo realizado por los participantes del movimiento a la hora de enmarcar las ideas del movimiento de manera que resuenen con las preocupaciones de quienes habitan un campo o campos intelectuales.”⁴⁴ (Frickel/Gross, 2005: 221). Esta proposición es, para Pecourt, una reivindicación de la importancia de la resonancia de las ideas en la comunidad intelectual (Pecourt, 2016: 350). El término *enmarcar* empleado por los autores conecta de manera directa con la teoría de marcos cognitivos.

La importancia de estas proposiciones reside en que “establecen las coordenadas básicas que han orientado las investigaciones empíricas sobre los contextos localizados de la acción intelectual” (Pecourt, 2016: 350). En cualquier caso, el autor aclara que el nuevo programa de investigación no es hermético ni totalmente homogéneo, ya que continúan conviviendo definiciones divergentes del objeto de estudio. Pecourt hace referencia a un elevado número de autores que sintetiza en tres grandes grupos de pensamiento que, para mayor claridad de la línea argumental, exponemos a continuación:

El autor engloba el primer grupo bajo el epígrafe “la sociología de los intelectuales consagrados”. Los dos siguientes son “la sociología de las comunidades intelectuales” y “la sociología de las intervenciones públicas” (Pecourt, 2016: 350-355).

⁴³ Traducción propia. Cita original: “the greater a SIM’s access to various micromobilization contexts, the more likely it is to be successful” (Frickel/Gross, 2005: 219).

⁴⁴ Traducción propia. Cita original: “the success of a SIM is contingent upon the work done by movement participants to frame movement ideas in ways that resonate with the concerns of those who inhabit an intellectual field or fields” (Frickel/Gross, 2005: 221).

En el primer grupo, *la sociología de los intelectuales consagrados*, Pecourt reúne algunos autores que “utilizan la sociología de los intelectuales para estudiar las trayectorias de intelectuales influyentes dentro de sus contextos específicos de acción” (Pecourt, 2016: 351). Algunos ejemplos: Gouldner (estudiando a Marx), Bourdieu (a Heidegger), Boschetti (a Sartre), Elias (a Mozart), Moreno Pestaña (a Jesús Ibáñez). Las metodologías y marcos conceptuales son diversos. En este grupo destacan las aportaciones de la denominada “nueva sociología de las ideas”, en la que se enmarcan autores y autoras como Michèle Lamont (estudiando a Jacques Derrida), Charles Camic (a Talcott Parsons) y Neil Gross (a Richard Rorty). Sus representantes están muy influidos e influidas por Bourdieu y Collins, pero también por el ámbito de la historia intelectual anglosajona, especialmente por los trabajos metodológicos de la Escuela de Cambridge (John Dunn, Quentin Skinner, John Pocock). De la Escuela de Cambridge toman la consideración de que las ideas no son transparentes, lo que implica que para estudiarlas es necesario situarlas en los contextos sociolingüísticos en las que fueron producidas y comprender la intención específica del autor (Pecourt, 2016: 251). Para este grupo el “significado original de las obras sólo puede obtenerse relacionándolas con el conjunto de textos que componen su espacio lingüístico y contra los que, de alguna manera, reacciona y se posiciona” (Pecourt, 2016: 251). De este modo, “los estudios de Lamont, Camic, Gross y otros recogen las enseñanzas metodológicas de la Escuela de Cambridge y las adaptan al programa de investigación de la nueva sociología de los intelectuales inspirada por Bourdieu y Collins” (Pecourt, 2016: 251).

A modo de síntesis, *la sociología de los intelectuales consagrados*, agrupa a una serie de autores y autoras que realizan estudios empíricos centrados en las trayectorias de individuos especialmente influyentes dentro del campo cultural. En la actualidad, los espacios de especial influencia suelen estar localizados en torno a disciplinas académicas, por lo que normalmente investigan en relación a estos contextos.

En el segundo grupo, *la sociología de las comunidades intelectuales*, encontramos una serie de investigadores que, además de estudiar casos individuales, concentran su atención en el conjunto de la comunidad intelectual. Los análisis, por tanto, se centran en la organización comunitaria, en sus dinámicas y en sus procesos internos de transformación (Pecourt, 2016: 353). Existen diversos precedentes de esta tendencia entre los que Pecourt destaca el análisis sociológico de los “círculos intelectuales” de Kadushin, y los estudios historiográficos de Ringer y Lepenies. El autor considera que Bourdieu y Collins, representantes del giro de la nueva sociología de los intelectuales, han orientado sus investigaciones de manera específica

hacia las comunidades intelectuales. Los trabajos de ambos investigadores han abierto nuevos horizontes a la sociología de los intelectuales (Pecourt, 2016: 353). En este punto el autor establece una diferenciación entre ambos autores al matizar que Bourdieu se ha centrado “en la posesión de recursos específicos y en su relación con la posición en el campo cultural”, mientras que Collins “prefiere indagar en los contextos de micromovilización que posibilitan las comunidades intelectuales” (Pecourt, 2016: 353). Matizamos brevemente la diferencia entre las aportaciones de ambos autores a *la sociología de las comunidades intelectuales*:

Bourdieu (1984, 1995) emplea técnicas de investigación diversas (cuantitativas y cualitativas), con predominio del análisis estadístico, en sus análisis de las comunidades artísticas parisinas desde el siglo XIX hasta la situación previa a la revolución de Mayo del 68. Gracias a estas investigaciones, muestra el modo en que los agentes del campo luchan por el reconocimiento simbólico y analiza la importancia de poseer *capital cultural* (*capital simbólico específico*) y un *habitus* adecuado a la hora de lograr el éxito dentro del campo (en términos de reconocimiento que posteriormente podrá transformarse en capital económico). Para Bourdieu los campos permanecen relativamente estables hasta que, en momentos de crisis, intelectuales heréticos y en principio alejados de las luchas por el reconocimiento, logran cambiar las reglas del juego (Pecourt, 2016: 353). Por otra parte, Bourdieu no se limita a analizar las pugnas internas, sino que aborda también las relaciones que el campo establece con otros campos (como son los generales: social, político, de poder). Esta cuestión es especialmente importante en *Las reglas del arte*, cuando analiza el proceso de emergencia y adquisición de autonomía del campo literario en base al tipo de relaciones que se establecen entre el campo y el mercado, el campo y la burguesía, el campo y las demandas sociales, etc.

Las investigaciones de Collins (1975, 1998), por otra parte, son de tipo documental, lejos de los análisis estadísticos de Bourdieu, y abordan un análisis global de las grandes comunidades intelectuales a lo largo de la historia en Europa, Norteamérica, India, China y Japón (Pecourt, 2016: 354). Collins considera que las comunidades intelectuales están altamente estratificadas y, “mediante la comparación de casos diversos, identifica una serie de pautas generales (...) que caracterizan a todas ellas, más allá de las tradiciones específicas que las compongan” (Pecourt, 2016: 354). Para Collins, la preeminencia en el mundo intelectual y la capacidad para ejercer influencia sobre las generaciones posteriores dependen en gran medida de las redes intelectuales y, concretamente, de las relaciones maestro-discípulo (Pecourt, 2016: 354).

Pecourt señala que otros autores han realizado análisis de diversas comunidades intelectuales y que, en estos casos, la influencia de Bourdieu es más que evidente. Así, considera que:

las herramientas conceptuales de Bourdieu han sido especialmente influyentes en investigaciones sobre el campo intelectual francés (Charle, 1990; Kauppi, 1996; Sapiro, 2009a), el campo académico norteamericano (Lamont, 2010), el campo académico argentino (Rubinich, 2001), así como el campo filosófico y cultural español (Pecourt, 2008; Vázquez García, 2009; Moreno Pestaña, 2013). (Pecourt, 2016: 354).

El autor destaca la labor investigadora de Rémy Rieffel (1993) acerca de las redes intelectuales parisinas desde la Segunda Guerra Mundial. La propuesta de Rieffel se articula en torno a tres planos: 1) presentación de los *modos de filiación* de los intelectuales (espacios públicos y privados, coloquios, encuentros, militancias, etc.); 2) definición de los *modos de legitimación* de los intelectuales (las revistas como forma de obtener certificados de pertenencia a la comunidad); y 3) análisis de los *modos de consagración* intelectual (aceptación en grandes instituciones, publicación en editoriales de prestigio, etc.) (Pecourt, 2016: 354).

Respecto al trabajo de Bourdieu y de sus seguidores, Pecourt pone de relevancia que han sido criticados por ceñir sus análisis a Estados-nación en un momento histórico en que la sociedad está crecientemente globalizada. En cambio, Collins parte de la globalización y establece “como objetivo prioritario realizar una sociología global de los intelectuales” (Pecourt, 2016: 354). Investigadores como Charle (1996), Casanova (2003) y Sapiro (2009b) están comenzando a seguir esta línea de investigación y, por el momento, el trabajo más relevante en este sentido es *French theory* (2008) de François Cusset. Cusset investiga el modo en que la universidad norteamericana incorporó las teorías estructuralistas desarrolladas en Francia para recomponer el espacio de investigación en un momento de crisis de las humanidades (Pecourt, 2016: 345-355). Pecourt destaca la aportación que supone la visibilización de que “el sentido original de las teorías generadas por los autores estructuralistas se transforma en beneficio del marco universitario americano y de su adaptación a proyectos políticos contrapuestos” (Pecourt, 2016: 355).

A modo de síntesis, *la sociología de las comunidades intelectuales*, centra sus esfuerzos analíticos en el conjunto de la comunidad intelectual y no en individuos aislados. En este sentido, existen diferencias clave entre Bourdieu y Collins en relación a la acotación de las comunidades a analizar. En el caso de Bourdieu, el foco de atención suele ser nacional; mientras que Collins defiende la necesidad de una aproximación de carácter global. Ambas

posturas tienen gran cantidad de seguidores y seguidoras y, en cualquier caso, el enfoque analítico debe tener en cuenta el contexto a estudiar y los cambios que en él se han producido.

La labor del tercer y último grupo de investigadores e investigadoras de *la nueva sociología de los intelectuales* puede nombrarse como *la sociología de las intervenciones públicas* (Pecourt, 2016: 355). Los dos primeros grupos expuestos -los y las partidarias de *la sociología de los intelectuales consagrados* y de *la sociología de las comunidades intelectuales*- comparten una serie de supuestos teóricos clásicos acerca del intelectual que es necesario explicar para evidenciar el carácter singular de este tercer grupo. Los dos primeros grupos establecen tipologías estrictas que diferencian al *intelectual* del *no intelectual*, al tiempo que sitúan al intelectual en espacios altamente especializados (Pecourt, 2016: 355). Pecourt destaca que *la sociología de los intelectuales consagrados* se centra en individuos carismáticos de sus áreas de conocimiento, mientras que *la sociología de las comunidades intelectuales* tiende a abordar las reglas de funcionamiento de los universos de conocimiento tradicionales (científicos, filosóficos, literarios, artísticos, etc.) (Pecourt, 2016: 355).

En los últimos años se han planteado algunas alternativas a estas definiciones más ortodoxas. Un ejemplo es el trabajo realizado por Gil Eyal y Larissa Buchholz (2010) que consideran que la sociología clásica parte de definiciones excesivamente estrictas del intelectual y que no tiene en cuenta los espacios intermedios ni la multiplicidad de modos de participación en ellos. Como alternativa a *la sociología de los intelectuales* (tanto de los *intelectuales consagrados* como de *las comunidades intelectuales*), proponen la creación de una *sociología de las intervenciones públicas* que tenga en cuenta la complejidad de espacios y que no caiga en la ingenuidad de considerar que los espacios intelectuales son una suerte de espacios tranquilos y académicos en contraposición con el carácter agónico y político del espacio público (Eyal/Buchholz, 2010: 132). Para estos autores la intervención pública no es el paso de una persona que forma parte del espacio intelectual a un mundo distinto (el espacio público). En su texto, los intelectuales se entienden más como agentes heterogéneos que utilizan su conocimiento (de orígenes diversos) para intervenir en la esfera pública (también de formas diversas). Las diferencias entre el ámbito intelectual y el público se difuminan y la pertenencia del intelectual a esas esferas especializadas pierde centralidad en el análisis (Pecourt, 2016: 355).

Destaca también en esta materia la socióloga francesa Gisèle Sapiro, especialmente por la relación que establece entre las formas de compromiso político y la posición en el campo intelectual (Pecourt, 2016: 356). Sapiro divide las posibilidades de intervención en función

de tres factores: la posesión de capital simbólico, que lleva a modelos de intervención individual o colectiva; la independencia respecto a fuerzas externas, que condiciona la autonomía del formato discursivo; y el nivel de especialización, que implica realizar intervenciones en contextos profesionales o de manera más autónoma (Pecourt, 2016: 356). En palabras de la autora:

De la combinación de esos tres factores se extraen ocho modelos de intervención contruidos de forma ideal-típica, y que son analizados desde una perspectiva socio-histórica: el intelectual crítico universalista, el intelectual crítico especializado (o “intelectual específico” según Foucault), el guardián del orden moralizador, el especialista consultado por los dirigentes (“el experto”), el agrupamiento intelectual contestatario universalista (frecuentemente representado por “la vanguardia”, pero también por unos agrupamientos para la defensa de una causa universal), el agrupamiento contestatario especializado (bautizado por Bourdieu “el intelectual colectivo”), el intelectual generalista, el intelectual de institución especializada (Sapiro, 2009a: 1).

Estos ocho modelos de intelectual son la base sobre la que la autora continúa sus investigaciones en *la sociología de las intervenciones públicas*.

Encontramos otro ejemplo en el contexto estadounidense, donde Posner ha identificado diversos géneros y formatos textuales que moldean las intervenciones en la esfera pública: el *comentario en tiempo real*, el *comentario profético*, la *jeremiada*, la *crítica social general*, la *crítica social específica*, el *reformismo social*, la *crítica político-literaria*, la *sátira política* o el *testimonio de expertos* (Pecourt, 2016: 356).

Además de estas investigaciones centradas en los modelos de intervención, dentro de *la sociología de las intervenciones públicas* encontramos otras que se centran en la estructura y en la dinámica de los nuevos espacios de la acción intelectual como pueden ser los medios de masas o los *think tanks* (Pecourt, 2016: 356). En *The space of opinion: Media intellectuals and the public sphere* (Jacobs/Townsley, 2011) Ronald Jacobs y Eleanor Townsley analizan la formación del *espacio de opinión* en Estados Unidos, entendido como un espacio especialmente influyente dentro de la esfera pública política en el que las élites debaten temas de interés general (Pecourt, 2016: 356). Los autores consideran que las críticas al *intelectual mediático* no tienen una base empírica suficiente y centran sus esfuerzos en “estudiar el complejo entramado de relaciones sociales, actores, instituciones y tradiciones culturales que componen el espacio de opinión en Estados Unidos” (Pecourt, 2016: 356). Analizan su estructura atendiendo a dos cuestiones básicas: el *acceso*, basado en el equilibrio que se

establece entre *insiders* y *outsiders* del campo periodístico; y la cuestión de la *autonomía*, que depende de si una persona habla desde sí misma o en representación de otros intereses sociales. Jacobs y Townsley reaccionan contra las tesis que defienden la decadencia del intelectual y consideran que, de hecho, el espacio de opinión ha cambiado en las últimas décadas, incrementándose y convirtiéndose en un espacio complejo y diversificado. Para ellos, en este nuevo espacio algunas posiciones están planteadas desde la autonomía periodística, en la línea de la concepción clásica del intelectual, y otras sirven a los intereses de los poderosos (Pecourt, 2016: 356).

Otro investigador que está actualmente trabajando en esta dirección es Thomas Medvetz (2012) que, partiendo del análisis sociológico, analiza la estructura interna y la dinámica del “espacio de los *think tanks*” entendido como un campo de conocimiento experto. Del mismo modo que Jacobs y Townsley, Medvetz se sitúa en contra de las tesis que sostienen que la figura del intelectual está desapareciendo y defiende que la mayor parte de la acción intelectual actual se concentra en los *think tanks* (Pecourt, 2016: 357).

Como ha podido verse a lo largo de la exposición de los tres grupos planteados por Pecourt (*la sociología de los intelectuales consagrados, la sociología de las comunidades intelectuales y la sociología de las intervenciones públicas*), la sociología de los intelectuales ha atravesado gran cantidad de cambios desde que en los años ochenta del siglo XX Bourdieu y Collins dieran las claves para el comienzo de su transformación.

Esta tesis doctoral tiene como finalidad generar herramientas prácticas para el análisis crítico de las propuestas artísticas socialmente comprometidas actuales y, como se ha planteado desde la introducción, consideramos que conceptos desarrollados por Bourdieu como el *campo*, el *habitus*, la *reflexividad* (específicamente en la definición que emplea el autor) o *el espacio de los posibles*, son herramientas clave en el desarrollo de los indicadores y del estudio de casos propuesto. En este sentido, realizar un recorrido por la evolución de la sociología del intelectual permite establecer una conexión entre el campo del arte y los campos generales, sin que este intercambio suponga necesariamente una renuncia a la autonomía del arte. A lo largo de su obra Bourdieu analizó exhaustivamente los campos especializados y sus lógicas internas, pero no podía prever los cambios que se producirían en ellos cuando las sociedades en las que estaban inscritos entraran completamente en la posmodernidad. Así, el análisis de la figura del intelectual ayuda a conectar los campos generales y los específicos, pero, además, sirve como base para plantear otra de las cuestiones clave que Bourdieu no

podía predecir: los cambios en las formas de acción colectiva asociadas a los Nuevos Movimientos Sociales.

Los autores mencionados en este apartado y, en especial, quienes se centran en *la sociología de las intervenciones públicas*, están abriendo un camino de investigación que busca abordar la complejidad de las intervenciones actuales en el espacio público. En este sentido, destacamos la siguiente reflexión de Pecourt acerca de las nuevas posibilidades de esta línea de investigación:

Desde este ámbito de investigación podría reconstruirse la agenda de investigación e incluir una serie de cuestiones clave que no suelen tomarse en consideración: a) la aparición de nuevos contextos de acción intelectual; b) la diversificación de los actores que realizan acciones intelectuales; c) las nuevas estrategias (que implicarán usos novedosos de los medios) de la acción intelectual; y d) las nuevas mentalidades y configuraciones simbólicas que incitan a la acción intelectual. Una sociología de los intelectuales así reformulada podría ayudarnos a comprender la construcción de la opinión asociada a los procesos de cambio social (Pecourt, 2016: 357).

“Comprender la construcción de la opinión asociada a los procesos de cambio social” es una parte fundamental del análisis de la efectividad del arte comprometido, por tanto, una cuestión clave en esta investigación a la que se le prestará la atención necesaria. Esta investigación pretende enfocar las cuestiones desde ángulos distintos que permitan encontrar puntos de encuentro entre los campos especializados y los generales, por ese motivo, a partir del siguiente apartado (*1.3. Arte comprometido y transformación social*) se analizará la producción de subjetividad asociada a estos procesos de cambio social desde la sociología del arte, pero también y especialmente desde la de los movimientos sociales.

Con todo, consideramos que conectando *la ciencia de las obras* de Bourdieu con los estudios sobre acción colectiva puede establecerse una relación que demuestra la capacidad del arte para generar transformaciones en los campos generales, ayudando así a establecer unas bases éticas que acompañen a las bases ético-estéticas trabajadas en el seno del campo. En este sentido, la comprensión de la capacidad del arte para incidir en lo social deja de apoyarse en una suposición o en una esperanza para hacerlo en datos sociológicos que, como ocurre con *la ciencia de las obras* y el desvelamiento de la *illusio*, contribuyen a desvelar el juego político, social y artístico que se esconde en el funcionamiento aparentemente *natural* de las estructuras sociales culturalmente construidas.

Tras este acercamiento a la figura del intelectual y su necesaria actualización, continuamos con el análisis de algunas críticas que se han planteado desde la sociología del arte a propósito de *Las reglas de arte* de Bourdieu.

1.2.2 Situación actual del campo del arte

Para abordar la aplicación de las teorías de Bourdieu al campo del arte actual, en el sentido en que ya las aplicaran autores como Francisco Aix (2002, 2014) o Nelo Vilar i Herrero (2004) a sus respectivas investigaciones, es necesario situar el estado en que se encuentra el campo y las posiciones que en él se mantienen.

La investigación en torno a la evolución de la figura del/la intelectual permite clarificar algunas cuestiones, pero para lograr una aplicación efectiva de sus teorías a la actualidad, es necesario actualizar también la terminología y las posturas que actualmente ocupan los actores en el campo. En este sentido, cabe tener en cuenta tres conceptos clave que se han empleado para diseñar los indicadores de análisis que se verán en el estudio de casos:

En el análisis de las posiciones artísticamente críticas con la institución arte y con el *status quo* ha resultado útil el concepto de *antagonismo* (Melucci), que ayuda a analizar las posiciones, sus intenciones y sus consecuencias.

En respuesta a la situación actual, en la que el capitalismo considera la sociedad como una *libre asociación de consumidores* (Chevrier), se ha trabajado en relación al concepto de *intolerancia revolucionaria* (Chevrier). Chevrier afirma que para que se dé esta intolerancia es necesario que se comprenda el estado del campo y que se vea que esas posiciones fingidamente transgresoras se han convertido en un incentivo para el sistema capitalista que, en su esfuerzo por mostrarse abierto e integrador, necesita una serie de transgresiones que le den un aire democrático e inclusivo. Es decir, la reflexividad es una herramienta útil en el fomento de la intolerancia revolucionaria.

De las tres posiciones básicas en el campo del arte que introduciremos a continuación (*arte institucional/comercial*; *arte social/comprometido* y *arte paralelo/alternativo*), el *arte paralelo* resulta especialmente esclarecedor para mostrar esta *intolerancia revolucionaria* que se da a través de la *autogestión ideológica* y de la posición *paralela a la institución arte*.

Ante la encrucijada ético-estética que supone el hecho de que las propuestas transgresoras puedan no estar combatiendo el sistema capitalista neoliberal sino reafirmando, el *arte*

paralelo se cuestiona la *illusio* y las posiciones en el campo del arte, produciendo una nueva utopía que retoma la idea de *lógica económica al revés* y vuelve a intentar generar un arte impagable que suponga un antagonismo con la institución arte. Aquí la institución arte se entiende en el sentido planteado por Peter Bürger, que incluye en ella no sólo a las instituciones oficiales de legitimación/consagración y difusión del campo del arte, sino también a la definición oficial de arte vigente en un lugar y momento histórico determinado, es decir, el *nomos*.

Con el concepto de institución arte me refiero aquí tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras. La vanguardia se dirige contra ambos momentos: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y contra el *status* del arte en la sociedad burguesa descrito por el concepto de autonomía (Bürger, 1987: 62).

Partiendo de esta definición, encontramos que las posiciones en el campo del arte descritas por Bourdieu conservan en gran medida su actualidad y continúan planteándose en relación a la cuestión de la autonomía. Bourdieu diferenciaba entre arte burgués/comercial, arte social/realista y arte puro/no comercial. Como se ha comentado en diversas ocasiones, la denominación *puro* hace referencia a su actitud respecto de la autonomía, no a una visión esencialista del arte. La *pureza* de esta posición se refiere a la radicalidad de su posicionamiento ético-estético, una radicalidad que además puede contribuir a radicalizar el conjunto de posiciones críticas (las del arte social) mediante lo que en ciencias sociales ha venido denominándose el *efecto de ala radical*, un proceso por el que las posiciones más radicales influyen en la transformación del campo en que se inscriben de dos maneras: por un lado, amplían el *espacio de los posibles*, radicalizando en cierto modo las posiciones más moderadas y, por otro, ayudan a que las posiciones moderadas lleguen a ser aceptadas por un mayor número de personas, ya que generan la sensación de que las posiciones más moderadas son más aceptables. Es decir, cuanto más radicales son las posiciones que se sitúan en los límites de los campos, más aceptables son a nivel social las propuestas moderadas. Esto ocurre porque si estas propuestas moderadas no tuvieran una versión más radical con la que compararse, se considerarían demasiado radicales para ser socialmente aceptables. Es decir, el carácter moderado o radical de las propuestas (artísticas o de cualquier índole) se produce de manera comparativa. McCarthy, McAdam y Zald introducen la cuestión en este fragmento:

los movimientos compuestos por un amplio espectro de grupos dispuestos a defender tácticas diferentes, parecen beneficiarse de lo que se ha venido denominando el *efecto del ala radical* (...) la presencia de extremistas induce a brindar apoyo a los moderados, en un intento por minar la influencia ejercida por los radicales (McAdam/McCarthy/Zald, 1999: 38).

De este modo, la influencia del *arte paralelo* debe entenderse en tanto que posición más radical en el campo y, por tanto, debe ser tenida en cuenta como límite del propio campo, incluso si el ámbito en que se mueve la investigación es el del arte comprometido. Así, continúan los autores:

En una situación como ésta, la presencia de grupos calificados de extremistas puede, de hecho, ayudar a fortalecer y legitimar los planteamientos de los movimientos sociales organizados. Curiosamente, la presión ejercida por los extremistas puede llevar a los moderados a adoptar, ellos mismos, posiciones más radicales. El resultado final bien puede ser que se logre un acuerdo respecto de cambios legislativos o administrativos que, en principio, hubieran sido considerados radicales, tanto por parte del Estado como de los moderados (McAdam/McCarthy/Zald, 1999: 38).

En la actualidad esta posición en el campo del arte se ha denominado con frecuencia *arte paralelo* o *arte alternativo* (Martel, 1988: 9). Si bien la denominación “alternativo” se ha vaciado parcialmente de sentido debido a sus múltiples acepciones actuales, ambas denominaciones resultan más políticamente correctas en la actualidad que la de *arte puro*, empleada por Bourdieu. Cabe decir, en cualquier caso, que la propuesta del *arte paralelo* se refiere a un antagonismo de tipo sociológico, no psicológico (Martel, 1988: 9).

En estrecha relación con la cuestión planteada recogemos la siguiente definición de arte paralelo:

El término “arte paralelo”, alternativo, independiente, marginal, etc., hace una clasificación del arte atendiendo en primer lugar a su ubicación ideológica relativa respecto de la Institución arte, en un sentido relacionado todavía con la idea de Vanguardia tal y como era expresada por Peter Bürger (Vilar i Herrero, 2003: 114).

La definición de Bürger es especialmente apropiada para ayudar a la definición del arte paralelo desde un punto de vista sociológico porque incluye dentro del concepto “institución arte” no sólo las instituciones en sí (museos, universidades...), sino todo el aparato de distribución, valoración y producción artística, incluyendo en este macro-concepto el mismo

nomos, es decir, la concepción del arte que se tiene en una sociedad y un tiempo determinados.

Por otra parte, cabe aclarar que en la actualidad resulta más apropiado denominar *arte institucional* o *arte comercial* a las prácticas que Bourdieu denominaba “arte burgués”, aunque las diferencias entre denominaciones no cambien lo fundamental, es decir, la posición que artistas y obras ocupan respecto de la institución arte entendida en el sentido planteado por Bürger.

Dentro de la categoría de *arte institucional* -o “arte burgués”, para Bourdieu-; se sitúan aquellas prácticas artísticas presentes en ferias, museos y programaciones. Es un grupo heterogéneo en el que no se ahondará, pero que quedará delimitado por las características del arte comprometido y por la posición radical del arte paralelo. El arte institucional, en cualquier caso, no tiene una intención política o socialmente explícita, pero tampoco se posiciona en contra de la institución, fuera de ella ni de manera paralela, por lo que entra dentro de la categoría “arte comercial” o “gran producción” empleada por Bourdieu.

Entendemos por arte social o comprometido aquél que tiene una intención claramente social y política que no tiene por qué ponerse en práctica de una manera concreta. Así, dentro de este grupo está tanto el arte político que participa (por lo general) en espacios institucionales, como el arte activista que (normalmente) se inserta directamente en las luchas sociales. En este caso la terminología (*arte social/comprometido*) parece ser ligeramente más laxa comparada con la del *arte institucional*, si bien en la actualidad no resulta adecuado referirse a él como “arte realista”, en los términos en que lo hace Bourdieu. La gran cantidad de actores que se sitúan en esta posición y la diversificación de sus prácticas en el periodo comprendido entre 1960 y el comienzo de siglo, hace que la denominación empleada por el autor resulte imprecisa si se aplica en la actualidad. Antes de comenzar a establecer diferencias dentro del arte comprometido, cabe decir que como característica común a ambos grupos (*arte político* y *arte activista*) tenemos el hecho de que, del mismo modo que el activismo social, valoran el interés de las propuestas artísticas en función de su pertinencia sociológica, su complejidad política y su visibilidad social (Riechmann y Fernández Buey, 1994: 67).

Así, el crecimiento del arte social y su relación con los Nuevos Movimientos Sociales invita a identificar, al menos, dos tipos de arte social o comprometido: el primero, que denominamos *arte político*, sería aquél que plantea la política como tema o aborda cuestiones sociales de manera central en su desarrollo, pero se produce de sin que exista necesariamente una contradicción con la institución arte. Es decir, su contenido y/o su forma son críticos, pero

su lugar está dentro de la institución arte. Las obras por lo general no son anónimas y pueden realizarse de manera individual o colectiva.

El segundo grupo, el *arte activista*, difiere del *arte político* en que no emplea la producción artística para generar conciencia social o debates sociales desde el seno de campo del arte, sino que se produce inmerso en un movimiento social y emplea herramientas artísticas al servicio de los objetivos de ese movimiento. Es decir, mientras que el *arte político* se sitúa más cercano a la posición del/la intelectual al emplear su posición como artista para emitir juicios autónomos (idealmente no condicionados por los poderes y el mercado, es decir, basados en la legitimidad de la autonomía del campo), el *arte activista* se pone al servicio de la acción colectiva y no se apoya de manera tan evidente en el campo del arte ni en su autonomía. Este tipo de propuestas tienden a ser anónimas (aunque no se da en todos los casos) porque en ellas lo importante no es la posición del/la artista, sino los objetivos de movimiento social en que se inscribe. Además, son obras que no suelen situarse en la institución, sino en el espacio público, intentando, con mayor o menor éxito, generar esfera pública. Esta diferenciación, en cualquier caso, debe entenderse en términos estrictamente utilitarios, ya que las líneas que separan el *arte político* entendido en este sentido y el *arte activista* son tan finas que incluso los cambios en la distribución y en el contexto expositivo pueden hacer que una obra de *arte político* funcione como *arte activista* y viceversa. En este sentido, la diferenciación es funcional para comprender el papel que una obra está desempeñando en un momento y lugar determinados, pero no debe entenderse como una cualidad esencial de la obra en sí misma. El peso del contexto es clave a la hora de comprender la aportación de la propuesta tanto al campo del arte como a los campos generales. Por este motivo, recomendamos el uso más general del término *arte comprometido* o *arte social* cuando se haga referencia a este tipo de propuestas artísticas, y la especificación de *arte político* o *arte activista* únicamente como recurso para el análisis en profundidad de las propuestas.

Para comprender el estado actual del campo del arte es imprescindible situar sus posiciones, pero es igualmente fundamental tener presente que los y las artistas no se sitúan de manera cerrada en una de ellas, sino que hay gran cantidad de conexiones y trasposos y, de hecho, es frecuente que dentro del polo dominado que suponen en principio el *arte comprometido/social* y el *arte paralelo* haya una gran movilidad de artistas. Incluso pueden encontrarse artistas que producen *arte institucional* y *arte social*. En este sentido, es necesario tener en cuenta que el arte social supone un punto intermedio entre ambas posturas, por lo que la

movilidad entre él y las dos otras posiciones es considerablemente mayor que entre *arte institucional* y *arte paralelo*. Este último caso no es inexistente, pero tiene consecuencias en tanto que pérdida de legitimidad específica dentro del campo. Esta sanción simbólica se produce porque las posiciones que ocupan los agentes del arte institucional y los del arte paralelo son, de hecho, incompatibles. Como decíamos, el *arte paralelo* deriva su nombre de su posición paralela a la institución arte, por lo que la producción de *arte institucional* por un agente que está en una posición paralela supone una traición a los principios del *arte paralelo* que no se produce cuando la producción es *arte social*. Así, si bien los principios del *arte institucional* y los del *arte social* no son equivalentes, sí que son compatibles según el *nomos* actual del campo; del mismo modo, los del *arte social* son compatibles con los del *arte paralelo*, aunque presenten diferencias de importancia. En cambio, los del *arte institucional* son incompatibles con los del *arte paralelo*, cuyo bastión ético es la producción artística fuera de la institución arte.

Ejemplificamos la cuestión de la movilidad entre posiciones en el campo actual con algunas de las artistas cuyas obras se han analizado:

- Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, artistas propuestos a propósito de su obra *Baila la contrarreforma*, que entraría en la categoría de *arte comprometido*. Gran parte de su trabajo puede englobarse bajo esta denominación. Sin embargo, a lo largo de sus carreras han realizado y continúan realizando prácticas que entran en la categoría de *arte paralelo*. Por ejemplo, entre 1999 y 2004 formaron parte del ahora reagrupado (2018-actualidad) Circo Interior Bruto⁴⁵, un colectivo centrado en la experimentación colectiva. En palabras de Jaime Vallaure (2007), uno de sus miembros fundacionales: “El *circo interior bruto* (CIB) fue un colectivo de creación artística independiente y autónoma fundado en junio de 1999 y disuelto en marzo de 2005”. Más adelante en el mismo texto, originalmente escrito para el CENDEAC de Murcia, pero finalmente inédito y publicado en la web del artista, Vallaure explica que el CIB “se concibe como un laboratorio de creación independiente con voluntad de ofrecer en público el resultado de sus investigaciones” (Vallaure, 2009). Estamos, por tanto, ante una propuesta de investigación-acción colectiva que se define como autónoma y que por sus características éticas y estéticas puede considerarse un trabajo de *arte*

⁴⁵ *El Circo Interior Bruto* volverá a mencionarse a propósito del repaso a la obra anterior de estos dos artistas. Sus componentes fundacionales fueron: Jesús Acevedo, Belén Cueto, Marta de Gonzalo, Rafael Lamata, Paula Morón, Luis Naranjo, Eduardo Navarro, Kamen Nedev, Publio Pérez Prieto, Teresa del Pozo, Rafael Suárez, Jaime Vallaure y Fran Winberg. <http://rafaelsuarez.es/arte/cib.php> (consulta marzo de 2018).

paralelo, ya que llevan a la práctica una propuesta de renovación o continuación de esa posición radical respecto de la institución arte en el sentido defendido por Bürger.

- La obra *El diario súpersecreto de Elvira* de Alicia Murillo es un ejemplo de *arte comprometido* especialmente desvinculado de los campos específicos (artes gráficas, cómic) que pondría en cuestión si fuera una propuesta de *arte paralelo*. En este trabajo Murillo se centra en los objetivos del feminismo como movimiento social y con su trabajo no plantea un posicionamiento directo respecto de esos campos de producción en tanto que campos autónomos. Sin embargo, en su producción musical sí es reconocible una posición paralela, con la distinción constante y las demostraciones de autonomía respecto de la institución que le son propias.
- Encontramos una situación similar en el caso de Pau Faus, que tiene una producción artística que encuentra su lugar en galerías y que se sitúa como *arte comprometido*, sin choques de peso con la institución; también propuestas formalmente más propias del activismo (que igualmente categorizamos aquí como *arte comprometido*) y trabajos como *Alcaldessa*, que sí plantean una posición antagonista en relación al campo político al personificar el modelo de “la nueva política”.

Como vemos, existe una gran movilidad de los agentes, especialmente entre el *arte comprometido/social* y el *arte paralelo*. También, como se ha visto en el caso de Faus, existe una gran diversidad dentro de las obras que consideramos *arte comprometido*, por ello el uso de las etiquetas “político” y “activista” mantiene una función delimitadora. A la hora de aplicar a las obras esta diferenciación puede ser útil distinguir entre dos usos de la producción artística en los términos que se aplican al uso de la cultura y la identidad en los movimientos sociales: así, consideramos uso *expresivo* de las prácticas artísticas aquel que tiene por objetivos los propios del campo del arte (el trabajo respecto de su *nomos*, transformación, etcétera); y uso *instrumental* de las prácticas artísticas aquél que sirve a objetivos externos al campo del arte (a la transformación social en la dirección marcada por un movimiento social, por ejemplo). Tomamos la diferencia entre la *lógica expresiva* y la *lógica instrumental* de las teorías de Dieter Rutch aplicadas por Jorge Riechmann, en las que se plantea la lógica expresiva en contraste con la instrumental. Se define la lógica expresiva como más orientada a la construcción de la identidad, al trabajo con los códigos culturales, al establecimiento de roles, a la autenticidad (Riechmann/Fernández Buey, 1994). Es importante insistir, no obstante, en el carácter de gradación que aplicamos a esta diferenciación entre uso *expresivo* y uso *instrumental*, que está en estrecha relación con la diferencia entre *arte político* y *arte*

activista. Así, si entendemos el *arte comprometido* como un conjunto de prácticas muy diversas y situamos las categorías *político* y *activista* en dos polos opuestos de dicha categoría, encontramos que las prácticas más genuinamente considerables *arte político*, son aquellas que teniendo una intención social se acercan más a funcionar como un fin en sí mismas y no a funcionar como un medio para otros fines, es decir, a un uso *expresivo* de la práctica artística. En cambio, el *arte activista* sería aquél que se sitúa más cercano a un uso *instrumental* y, por tanto, la obra se plantea en él más como un medio que como un fin.

La diferencia entre uso expresivo e instrumental debe entenderse, como decíamos, como una gradación y no como dos categorías completamente diferenciadas. Cabe decir, además, que tanto el *arte político* como el *arte activista* pueden estar contribuyendo a los marcos estratégicos de los movimientos sociales; lo que entra en cuestión aquí es no tanto su contribución al campo social, como la aportación específica al campo del arte. Por otra parte, el *arte paralelo* se sitúa más allá del arte político, con un uso *expresivo*⁴⁶ que en absoluto se plantea la práctica artística como un medio para lograr fines sociales, sino como un fin que, de suyo, supone una transformación del campo del arte y, con él, de los campos generales.

A modo de síntesis, presentamos las que consideramos las posiciones actuales en el campo del arte⁴⁷:

- “Arte burgués”/“gran producción” → *arte institucional/arte comercial*.
- “Arte social”/“realista” → *arte comprometido/social*: 1. *arte político* y 2. *arte activista*.
- “Arte puro”/“producción especializada” → *arte paralelo/alternativo*.

En este esquema de posiciones actuales en el campo del arte incluimos el grueso de las posiciones posibles, pero nos centramos de manera más detallada en el segundo grupo, *el arte comprometido*, que es el que se está estudiando en esta investigación. En cualquier caso,

⁴⁶ Se establecen dos diferenciaciones en esta investigación que pueden llevar a confusión y deben ser aclaradas de antemano. Por un lado, se hace referencia a la *lógica instrumental* frente a la *lógica expresiva* en relación a los nuevos movimientos sociales y a la importancia que la identidad como construcción y proceso adquiere en ellos. Por otra parte, en el indicador 3.1. *Experiencia y experimentación en la obra* se distingue entre obras centradas en la expresión del yo del artista, de su autenticidad como experiencia única y aquellas que experimentan los sentidos de lo social, es decir, aquellas que aportan ideas nuevas o nuevos puntos de vista sobre cuestiones de interés general. La primera diferenciación hace referencia a la importancia de la identidad en los Nuevos Movimientos Sociales, pero se trata de una identidad de carácter colectivo. En cambio, en el caso de la expresión identitaria de las obras de arte estamos ante una expresión del yo individual. Por tanto, sería una conclusión errónea deducir que el arte paralelo, por su uso expresivo de la práctica artística, es decir, como un fin en sí misma, no puede aportar ideas para ser pensadas de manera colectiva. Muy al contrario, con frecuencia la práctica artística paralela está fuertemente ligada a la experimentación colectiva. Por tanto, el uso *expresivo* o *instrumental* que un grupo social hace de la práctica artística y el carácter *experiencial* o *experimental* de cada obra concreta son dos ejes de análisis que no deben ser equiparados.

⁴⁷ Incluimos entrecomillada la terminología de Bourdieu y en cursiva la que empleamos en esta investigación.

cabe insistir en que dentro del *arte institucional* reconocemos una gran variedad de propuestas. Por otra parte, el *arte paralelo* se sitúa fuera de las aplicaciones de esta investigación y se abordará únicamente en relación al *arte comprometido*, ya que encarna una posición límite en el campo del arte y, en este sentido, útil para situar al resto de actores. Así, la introducción al *arte paralelo* sirve a dos propósitos: visibiliza las propuestas que van más allá de la institución arte y que la ponen en cuestión de manera radical y, además, sitúa el *arte comprometido* en contexto, revelando comparativamente su carácter moderado en algunos aspectos, así como las ventajas estratégicas que puede presentar en otros sentidos. No se trata de un análisis meramente ideológico de las propuestas artísticas en el sentido criticado por Bürger (1987), sino de una aproximación sociológica que tiene en cuenta las aportaciones de las obras comprometidas a los campos generales y al campo del arte. Es, por tanto, una aplicación de *la ciencia de las obras* a la actualidad que tiene en cuenta los cambios que se han dado en el campo del arte y las implicaciones de cada práctica artística en el conjunto del campo.

Como cierre a este apartado, cabe insistir en que el *arte paralelo* tiene la capacidad de generar un *efecto de ala radical*. Esta capacidad, junto a la creación de nuevas posiciones en el campo, en el sentido en que planteaba la cuestión Bourdieu a propósito del “arte puro” (Bourdieu, 1995: 120)⁴⁸ contribuye de manera significativa a la ampliación del *espacio de los posibles* y, con ello, a la transformación de los campos.

1.3. Arte comprometido y transformación social

En los apartados anteriores se ha defendido que el arte comprometido requiere un análisis contextual que hace necesario el análisis del campo del arte. Este punto del análisis es común a cualquier práctica artística. Esta consideración se refiere a las aportaciones específicas del arte a su campo especializado. Sin embargo, para comprender y analizar las aportaciones de la práctica artística a los campos generales y, en concreto, al campo social, es necesario incluir este contexto social en el marco teórico. Por este motivo, la tercera parte de este capítulo se centra en el contexto social que, en materia de transformación, tiene como agente fundamental a los Nuevos Movimientos Sociales.

⁴⁸ Cuestión abordada en el apartado 1.1.1 *La conquista de la autonomía del campo* de esta investigación.

La relación entre la práctica artística y los Nuevos Movimientos Sociales tiene su cruce fundamental en el concepto de marcos estratégicos, simbólicos o interpretativos que, como se planteaba en la introducción son “estructuras mentales que conforman nuestro modo de ver el mundo” (Lakoff, 2007: 4). Son estos marcos culturalmente construidos, los que permiten ampliar el *espacio de los posibles* y, por tanto, suponen una aportación fundamental para el imaginario de los movimientos sociales. Otros autores anteriormente citados, como Touraine y Melucci consideran los marcos (y la identidad colectiva que producen) como una herramienta que permite a los Nuevos Movimientos Sociales producirse a sí mismos y producir sociedad (Touraine, 1999) o como una definición producida y compartida por varios grupos, que orienta sus acciones y delimita el campo de oportunidades en el que se da la acción colectiva (Melucci, 1995: 44)⁴⁹.

Partimos de la teoría de marcos cognitivos como herramienta para valorar las aportaciones de la práctica artística a las identidades colectivas en particular, y al imaginario colectivo en general. Según los estudios sociológicos sobre acción colectiva que abordamos en esta segunda parte del capítulo (McAdam/McCarthy/Zald, 1999; Revilla Blanco, 1994; Vilar i Herrero, 2009; Benjamín Tejerina, 2010), los *marcos* o *procesos enmarcadores* constituyen el factor de transformación social en el que pueden incidir las prácticas artísticas. La cultura puede crear identidad común y llevar a la acción colectiva, contribuyendo de manera substancial a que los planteamientos utópicos de un movimiento social sean considerados como factibles dentro un grupo y, por tanto, a que se pase de la teoría a la acción.

El objetivo central de esta investigación es llevar a la práctica un análisis capaz de valorar las contribuciones de las propuestas artísticas socialmente comprometidas a la construcción de marcos cognitivos. Se trataría, por tanto, de un paso hacia la valoración de las propuestas artísticas en relación a su potencial de transformación social.

Vilar i Herrero⁵⁰ define los marcos cognitivos como “un discurso, una ‘narración’, un relato compartido” (Vilar i Herrero, 2009: 2). El autor sostiene que para que exista un movimiento social es imprescindible un marco cognitivo común que contenga dos elementos fundamentales:

⁴⁹ El concepto de marco y su relación con los movimientos sociales se ha abordado de manera más extensa en la introducción, apartado 0.1.2 *El papel de la práctica artística en la acción colectiva*.

⁵⁰ El uso que el autor hace de la teoría de marcos aplicada a la práctica artística comprometida se aborda de manera específica en el apartado 1.2.4 *Actualización de la teoría de marcos*.

Por una parte, un marco de injusticia que compartan todos los activistas. Por otro, un universo simbólico, cultural, que implica una identidad. Una identidad estética (la forma de vestir, tipos de cine, música...), alimentaria, basada en la salud... Como decía Félix Guattari, se trata de proyectos ético-estéticos (Vilar i Herrero, 2009: 2).

En este apartado, tras este breve recordatorio del concepto de marco interpretativo, se abordan cuatro cuestiones básicas a la hora de comprender la relación entre el *arte comprometido* y los movimientos sociales actuales:

- 1.3.1 Prácticas artísticas comprometidas como acción colectiva.
- 1.3.2 Características de los Nuevos Movimientos Sociales (Riechmann).
- 1.3.3 Estudios sobre acción colectiva y teoría de marcos.
- 1.3.4 Los marcos como herramienta de transformación social desde el arte.

Estas cuestiones se exponen teniendo en cuenta la evolución de los Nuevos Movimientos Sociales y se ponen en relación con los indicadores propuestos en la investigación. Todo ello considerando que estamos en un momento de desarrollo de las teorías germinales que estos autores proponían, es decir, considerando que se formularon en un momento en que los Nuevos Movimientos Sociales se estaban gestando, pero que han demostrado ser capaces de prever en gran medida el modo en que iban a desarrollarse, como demostrará el carácter actual de las definiciones y conceptos que proponen.

Con esta combinación de aportaciones teóricas se busca demostrar que la asociación entre Nuevos Movimientos Sociales y práctica artística comprometida contribuye a la creación de marcos simbólicos, al tiempo que las propuestas más radicales a nivel estético y más posicionadas respecto de la institución arte pueden ayudar a transformar el campo del arte. Así, los movimientos sociales entendidos como fines en sí mismos, como espacios de transformación de los marcos, de creación de identidad colectiva, guardan una estrecha relación con el arte paralelo, que también centra sus esfuerzos en la ampliación del *espacio de los posibles*. Con todo, el arte comprometido y el arte paralelo contribuyen a los marcos y generan aportaciones a la transformación social.

De este modo continuamos tejiendo una base teórica sobre la que generar herramientas de análisis reflexivo y crítico. Este análisis, como se ha ido anticipando a lo largo de las páginas precedentes, se ha generado a partir de un proceso inductivo respecto de las propuestas seleccionadas y de un proceso deductivo a partir de *la ciencia de las obras* de Bourdieu y de

la teoría de marcos y de diferentes aportaciones de la sociología de los Nuevos Movimientos Sociales.

1.3.1 Prácticas artísticas comprometidas como acción colectiva

En este apartado emplearemos el término *movimiento social* para hacer referencia a las investigaciones en sociología de la acción colectiva que consideramos útiles para el establecimiento de unas bases teóricas que enmarquen las posibilidades de actuación de las propuestas artísticas socialmente comprometidas.

Situamos estas posibilidades de actuación en tres niveles fundamentales, coincidentes con los tres niveles de análisis aplicados en la investigación propuesta a través del estudio de casos: *1. Contexto; 2. Propuestas artísticas socialmente comprometidas; y 3. Contribuciones al campo del arte actual*. Las investigaciones en materia de Nuevos Movimientos Sociales resultan especialmente interesantes en relación con el segundo nivel porque sirven como fundamento para la comprensión de las posibilidades de transformación social de las prácticas artísticas.

Por otra parte, queremos insistir en la diferenciación fundamental entre comportamiento colectivo, acción colectiva y movimiento social que se ha abordado someramente en la introducción y que se mantendrá a lo largo de toda la investigación. Esta diferenciación, que planteábamos en la introducción a propósito de Revilla Blanco, nos permite relacionar los movimientos sociales y las propuestas artísticas socialmente comprometidas de manera directa y efectiva, ya que, si bien no podemos considerar el arte comprometido como un movimiento social, sí podemos considerar que ambos conceptos están englobados dentro de *acción colectiva*.

Revilla Blanco explica de la siguiente manera la relación entre acción colectiva, comportamiento colectivo y movimiento social.

Cuando intentamos sistematizar el concepto de movimiento social como forma, precisando los fenómenos que se pueden reconocer bajo esta denominación, hemos de tener en cuenta que en el panorama teórico general de estudios que se refieren a este tipo de fenómenos se utilizan tres conceptos distintos (comportamiento colectivo, acción colectiva y movimiento social) para definir los fenómenos de movilización de ciudadanos. En algunos casos, el movimiento social se incluye como una forma de comportamiento colectivo; otras veces los conceptos de movimiento social y acción colectiva se utilizan como sinónimos de una forma

de acción poco organizada y no institucional; en otros casos, los estudios se refieren exclusivamente al fenómeno del movimiento social. La mayoría de las veces, explícita o implícitamente, el movimiento social es un tipo de acción colectiva (Revilla Blanco, 1994: 183-184).

Por tanto, como señala Revilla Blanco, puede concluirse que por lo general en los estudios sobre movimientos sociales se incluyen los movimientos sociales dentro de la acción colectiva. En esta investigación proponemos que el arte comprometido sea considerado asimismo acción colectiva, ya que entendemos que cabe en la definición que la autora propone para el término:

Frente al concepto de comportamiento colectivo situamos el concepto de *acción colectiva* como acción conjunta de individuos para la defensa de sus intereses comunes (...) (Revilla Blanco, 1994: 186).

Incluso en aquellos casos en que el arte comprometido se plantea desde la producción artística individual, puede considerarse que parten de intereses colectivos debido a que la intención social que incluyen las propuestas las hace especialmente permeables a las necesidades y los intereses sociales del contexto en que se desarrollan.

De nuevo en relación a las aportaciones de Revilla Blanco, cabe aclarar el uso que la autora hace del término *comportamiento colectivo*, ya que lo plantea en oposición a la *acción colectiva*.

se mantiene aquí una posición crítica respecto de los enfoques que incluyen el movimiento social entre las formas de *comportamiento colectivo*. (...) Bajo el concepto de comportamiento colectivo se recogen acciones espontáneas y aisladas que canalizan la respuesta de diversos sectores sociales a fenómenos determinados (Revilla Blanco, 1994: 185).

Desde el punto de vista de la autora la noción de *comportamiento colectivo* es problemática porque remite a acciones espontáneas y aisladas (no estratégicas). Más adelante en el mismo término añade que el concepto también es excesivamente amplio. Así, considera que emplearlo para referirse a acciones excesivamente dispares “puede ser peligroso y, sobre todo, no aportar nada a la comprensión de cada uno de los fenómenos” (Revilla Blanco, 1994: 185).

Por tanto, la consideración de la *acción colectiva* como “acción conjunta de individuos para la defensa de sus intereses comunes” (Revilla Blanco, 1994: 186), nos permite incluir tanto

los movimientos sociales como el arte comprometido. Esta situación confirma lo que proponemos, ya que entendemos que las propuestas socialmente comprometidas no se centran en intereses particulares, sino que son la respuesta a necesidades sociales e intereses comunes que, incluso cuando producen de manera individual, están contribuyendo a la formación de marcos cognitivos comunes.

Así, al considerar el movimiento social como un tipo de acción colectiva (Revilla Blanco, 1994: 184) y proponer que la producción artística socialmente comprometida también lo es, posibilitamos el empleo de herramientas y definiciones provenientes de la sociología de movimientos sociales en el análisis del arte comprometido. A estos efectos, definimos el arte comprometido como una tipología específica de práctica artística que se apropia de la especificidad de lo artístico (en su cruce ético-estético) y la emplea en la transformación social.

Para defender que el arte comprometido puede considerarse una forma de acción colectiva recogemos la afirmación de McAdam, McCarthy y Zald en que relacionan el concepto con la capacidad de funcionar como ejemplo transformador, es decir, de construir significados nuevos y funcionar como activador para otras personas y grupos.

Al contrario de lo que ocurre en el caso de otras formas de participación convencional, la acción colectiva tiene la peculiaridad de que es capaz de demostrar a otros que también tienen la posibilidad de actuar (McAdam/McCarthy/Zald, 1999: 95).

En este sentido, cabe aclarar que el arte paralelo también tiene capacidad para transformar la realidad sirviendo como ejemplo de nuevas formas de pensamiento y de comportamiento. Se sitúa en un extremo más radical del campo y, por tanto, su capacidad para generar marcos es mayor a nivel simbólico, aunque su carácter menos divulgativo pueda suponer una dificultad añadida a la hora de expandir ese carácter ejemplificador. En cualquier caso, recordamos que son dos formas de producción artística que están conectadas en gran medida por el *efecto de ala radical* que el arte paralelo es capaz de generar en los sectores más políticamente sensibilizados del arte comprometido.

Esta aportación de la práctica artística socialmente comprometida a la redefinición de los campos generales (especialmente al social, pero también al político y al de poder) se ejemplifica de manera clara en el último caso de estudio presentado -*Caso 6. Alcaldessa*-, que analiza el documental *Alcaldessa* dirigido por Pau Faus. En su análisis mostramos cómo este trabajo concreto contribuye a generar una redefinición de la figura del/la política introduciendo las dudas de Ada Colau y los conflictos específicos que le genera el sistema político

como dispositivo que tiene un efecto suavizador sobre los posicionamientos políticos radicales. Esta capacidad de la práctica artística ya fue defendida por Bourdieu al referirse a la importancia del *habitus* en la transformación de las formas de vida y a su potencial ejemplarizante y ampliador del *espacio de los posibles* (Bourdieu, 1995: 387 y s.).

1.3.2 Características de los Nuevos Movimientos Sociales

Para definir los Nuevos Movimientos Sociales a través de sus características comunes recurrimos a la sistematización de Jorge Riechmann y que es el resultado del análisis y la combinación de diferentes teorías. Cabe decir que estudios posteriores (Castells, 2015) que hablan tanto de Nuevos Movimientos Sociales como de Novísimos o Nuevos Nuevos Movimientos Sociales mantienen las características básicas planteadas por Riechmann y únicamente introducen algunas matizaciones a propósito de a la democratización de las nuevas tecnologías. Junto a Castells, sostenemos que la democratización no ha provocado cambios en los Nuevos Movimientos Sociales como agente social, pero sí ha facilitado algunas de sus características y ha permitido que hagan un uso más autogestionado y radical de los marcos, especialmente en tanto a sus formas de difusión. Se analiza esta cuestión en relación a los usos de los marcos que propone Zald en el apartado 1.3.3.5 *Usos de los marcos por los movimientos sociales*.

Como decíamos, Riechmann destaca ocho características fundamentales cuya combinación producirá “una especie de «tipo ideal» de Nuevos Movimientos Sociales”, en el que espera que “los tres Nuevos Movimientos Sociales «canónicos» (ecologismo, feminismo y pacifismo) queden bien captados” (Riechmann/Fernández Buey, 1994: 61):

1. Los NMS tienen *orientación emancipatoria*. Los Nuevos Movimientos Sociales (en adelante NMS) tienen, para Riechmann, Dalton y Küchler, un vínculo ideológico común con dos rasgos principales: “una crítica humanista del sistema actual y de la cultura dominante (...); y la resolución de luchar por un mundo mejor aquí y ahora” (Dalton/Küchler, 1992: 280). Para Riechmann esta descripción de su vínculo ideológico destaca por su generalidad (que no implica que carezca de contenido) de modo que considera que “cabe subrayar, no obstante, que los NMS no han desarrollado una ideología cerrada omnicompreensiva” (Riechmann, 1994: 62). Muy al contrario, para el autor “en su seno se da una pluralidad de ideales y concepciones del mundo” (Riechmann/Fernández Buey, 1994: 62).

La pluralidad ideológica es una característica común al arte comprometido, en el que vemos una tendencia a orientaciones sociales, pero no una estructura ideológica clara y hermética que dirija las propuestas.

2. Los NMS se sitúan en un punto intermedio entre dos tipos de acción colectiva: *los movimientos con orientación de poder* (que Riechmann ejemplifica con el movimiento obrero) y *los movimientos con orientación cultural* (centrados especialmente en la transformación cultural de la sociedad en que se desarrollan). Entre estos movimientos algunos tienen tendencias más marcadamente antiestatistas o pro-sociedad civil y es precisamente esta característica la que hace que no sean claramente definibles como *movimientos con orientación de poder*. En un contexto en que el Estado ejerce prácticamente todo el poder a la hora de generar cambios en las políticas sociales, es difícil imaginar cambios que no vengan directamente de él. En este punto el carácter antiestatista entra en contradicción con los modos en que se producen los cambios sociales en las sociedades a partir del siglo XX (Riechmann y Fernández Buey, 1994: 62-63).

Esta diferencia entre *orientación de poder* y *orientación cultural* está en estrecha relación con la *lógica instrumental* y la *lógica expresiva*. Son, por tanto, movimientos que comparten con el arte comprometido una combinación entre usos *expresivos* (identitarios) y usos *instrumentales* (de intervención social) de las herramientas que emplean.

3. Los NMS tienen una *orientación en cierto modo «antimodernista»* que implica una concepción no lineal de la historia y la ausencia de creencia en el progreso entendido como desarrollo material y moral interminable. Riechmann incluye además una explicación del concepto de modernidad y la explicación pormenorizada de los puntos en los que los NMS muestran una oposición (Riechmann y Fernández Buey, 1994: 63-64).

En el arte comprometido también reconocemos una concepción no lineal de la historia, una insistencia en el contexto social y una desaparición de la fe ciega en el progreso.

4. Los NMS tienen una *composición social heterogénea*, pero en la que predomina ligeramente la presencia de profesionales asalariadas/os de los servicios sociales y culturales, pertenecientes a las capas intermedias de la sociedad (Riechmann y Fernández Buey, 1994: 64).

Como puede verse por las ocupaciones de los y las artistas seleccionadas, la composición social del grupo de artistas que practican arte comprometido también es variada, con especial presencia de profesores y técnicos ligados a la producción creativa, como expone Riechmann en el caso de los Nuevos Movimientos Sociales (1994: 64).

5. Los NMS tienen *objetivos y estrategias de acción muy diferenciadas*. Esta característica puede ilustrarse con el desiderátum ecologista “pensar globalmente, actuar localmente”. Para Riechmann, “los NMS niegan que los problemas sociales básicos puedan resolverse transformando un solo factor y acentúan la necesidad de enfoques globales” (Riechmann y Fernández Buey, 1994: 65). Esta visión global se une al hecho de que “para lograr objetivos concretos que se perciben como esenciales (la legalización del aborto, el cierre de una central nuclear o la salida de una alianza militar, por ejemplo) se intentan alcanzar consensos y movilizaciones muy amplias alrededor de una reivindicación bien delimitada” (Riechmann y Fernández Buey, 1994: 65). Para Eyerman y Jamison esta visión global enfocada en causas concretas refleja “la ambición de combinar intereses temáticos particulares en una sola fuerza sociopolítica, preservando al mismo tiempo la autonomía de los distintos movimientos” (Eyerman y Jamison, 1991:67) y es una característica definitoria de los NMS.

La diversidad de temáticas y formas de abordar los diferentes debates también queda patente en la selección de obras propuesta. Además, el hecho de que sitúen los conflictos sociales en relación a una evolución histórica que va más allá de los discursos incluidos en los debates “de actualidad”, indica que estas obras se producen desde una comprensión amplia de la realidad, no sólo del problema concreto que están trabajando. La obra *Baila la contrarreforma* de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, analizada en segundo lugar, es un ejemplo de este ejercicio de relacionar hechos históricos para conectar lo concreto con lo global, tanto a nivel temporal como espacial.

6. Los NMS tienen *estructuras organizativas descentralizadas y antijerárquicas* en forma de red (red de redes). En ellos se observa un grado de institucionalización bajo y poca profesionalización, así como desconfianza hacia la burocracia y los líderes carismáticos. Riechmann apunta que algunos NMS sí que presentan institucionalización, pero insiste en que no es frecuente (Riechmann y Fernández Buey, 1994: 65).

Bourdieu ya se refirió a la profesión de artista en relación a su bajo nivel de codificación:

La «profesión» de escritor o de artista es, en efecto, una de las menos codificadas que existen; también una de las menos capaces de definir (y de alimentar) completamente a quienes la reivindican, y que, demasiado a menudo, sólo pueden asumir la función que ellos consideran principal a condición de tener una profesión secundaria de la que sacan sus ingresos principales (Bourdieu, 1995: 336-337).

Este bajo grado de codificación afecta a la cuestión de la institucionalización, tanto si los artistas quieren institucionalizarse como si no. Esta característica aporta a los Nuevos Movimientos Sociales y al arte comprometido una combinación de libertad y precariedad que en ocasiones funciona como incentivo para producciones/posiciones/acciones que no se aceptarían en otros lugares por ser consideradas demasiado extremas y, en otras, como trampolín hacia la institucionalización. En cualquier caso, independientemente de las intenciones finales de los Nuevos Movimientos Sociales y del arte comprometido respecto de la institucionalización, sí que tiene un componente simbólico favorable para sus agentes el rechazarla.

7. Los NMS presentan una *politización de la vida cotidiana y del ámbito privado*. Esta característica puede sintetizarse con la proclama feminista “lo personal es político”. Rechazan la dicotomía entre lo público y lo privado e incluyen un intento de desarrollar formas alternativas de convivencia, producción y consumo. “El eje de la transformación propuesta se halla en la esfera sociocultural, a la que deberían subordinarse la económica («economía alternativa») y la política («nueva política»)» (Riechmann y Fernández Buey, 1994: 66). Los NMS conciben la cultura “como algo que debe ser creado, no simplemente heredado” (Riechmann y Fernández Buey, 1994: 66-67). Con todo, el hecho de que se trate de movimientos que tienen la transformación cultural como un objetivo fundamental, permite considerarlos movimientos de carácter reflexivo.

8. Por último, los NMS emplean *métodos de acción colectiva no convencionales*, como la desobediencia civil, la resistencia pasiva, la acción directa con fuertes elementos expresivos (como escalar grandes edificios para colgar una pancarta) o el esclarecimiento popular (a través de propuestas creativas que tienen como objetivo la concienciación de las personas afectadas por un problema o una política concreta). En este punto se sitúa la estetización de la protesta y la generalización de métodos tradicionales de la lucha obrera no violenta (como la huelga) a ámbitos de la vida social distintos del económico (como las huelgas de cuidados). Se observa en los NMS una tendencia a hacer un uso pragmático y flexible de métodos no convencionales y convencionales (Riechmann y Fernández Buey, 1994: 67).

Esta última característica está en estrecha relación con el arte comprometido y, en particular, con su vertiente de arte activista. De hecho, es una descripción precisa de las aportaciones a los Nuevos Movimientos Sociales que se producen desde el arte activista. Ello no significa, sin embargo, que todas las formas de acción colectiva no convencionales vengan propuestas desde el campo del arte, sino que el arte activista hace una aportación en este sentido.

1.3.3 Acción colectiva y teoría de marcos

Antes de entrar en la teoría de marcos, consideramos interesante introducir algunas anotaciones a las teorías estudiadas.

Durante las dos décadas que han pasado desde que McAdam, McCarthy y Zald publicaran esta *Movimientos sociales: perspectivas comparadas* (1999), en que trataban de combinar y reconciliar las características que consideraban más interesantes de cada acercamiento sociológico a los movimientos sociales, autores como Benjamín Tejerina han revisado la cuestión y la han actualizado. Cabe decir que, para Tejerina (2010: 16-17), el trabajo de investigación de estos tres autores es una de las aportaciones más sustantivas a la evolución de la sociología de los movimientos sociales.

Un esfuerzo considerable se ha dedicado a discutir las diferencias, limitaciones o la complementariedad entre ellos, la mayoría de las veces con resultados no exentos de problemas. Los más sustantivos, en mi opinión, serían los de Kladermans, Kriesi y Tarrow, Tarrow (1994) y McAdam, McCarthy y Zald (1996⁵¹) (Tejerina, 2010: 16-17).

Tejerina reconoce de manera explícita el trabajo de McAdam, McCarthy y Zald, pero también hace una crítica que debe ser tenida en cuenta en las próximas páginas:

A pesar de estos esfuerzos todavía continúan existiendo problemas de integración teórica y analítica sin resolver. (...) El objetivo teórico de esta investigación es contribuir a una cierta integración, mayor que la actual en todo caso, entre diferentes enfoques teóricos. Para ello propondré centrarse más en las estructuras de interacción y los procesos de transformación como ámbitos estratégicos de la investigación sobre la movilización social. Dos cambios de perspectiva son necesarios para poder llevar esta empresa a buen puerto: relacionar los movimientos sociales con el cambio social y considerarlos como variable independiente (Tejerina, 2010: 16-17).

De este modo, combinamos las aportaciones de los tres autores con las de Tejerina para generar una base desde la que plantear el análisis de la aportación social de las propuestas artísticas analizadas. Se trata de un cambio de perspectiva que se ha abordado anteriormente en la actualización de la figura del/la intelectual. La sociología de los Nuevos Movimientos

⁵¹ El autor hace referencia a la primera edición en inglés (1996). Nos referiremos únicamente a la versión castellana (1999) por considerar redundante referirse a dos ediciones de la misma obra.

Sociales y la de los intelectuales coinciden al dirigir su foco de atención hacia la cuestión de la interacción.

1.3.3.1 Los marcos estratégicos en las teorías de Movimientos Sociales

McAdam, McCarthy y Zald tratan de reconciliar tres cuestiones fundamentales en el análisis del surgimiento y desarrollo de los movimientos sociales y revoluciones⁵² (Tejerina, 2010: 16-17). Estas tres cuestiones, que implican líneas de investigación en el campo de la sociología, son explicadas por los autores en los siguientes términos:

1. *La estructura de oportunidades políticas* (las posibilidades políticas y las constricciones que tienen que afrontar los movimientos sociales).
2. *Las estructuras de movilización* (las formas de organización tanto formales como informales a disposición de los contestatarios).
3. *Los procesos enmarcadores o marcos cognitivos* (los procesos colectivos de interpretación, atribución y construcción social que median entre la oportunidad y la acción) (McAdam/McCarthy/Zald, 1999: 22-23).

En esta investigación, como se ha ido adelantando a lo largo de este capítulo, se defiende que la función de la producción artística socialmente comprometida en la actualidad tiene que ver con la intervención en estos procesos enmarcadores, es decir, con la creación de marcos cognitivos que ayuden a concebir la transformación como una posibilidad. Las prácticas artísticas, por tanto, contribuyen a unir la oportunidad con la acción y a hacerla efectiva.

En nuestros días, veinte años después del texto de McAdam, McCarthy y Zald, autores como Marina Garcés defienden un cambio sustancial en las estrategias actuales de transformación social. Garcés plantea que hoy en día la clave ya no reside en imaginar futuros, sino en buscar la forma de conectar lo que sabemos con la acción directa para transformar el presente (Garcés, 2017). La contribución a la creación de los marcos cognitivos es, sin duda, un ejemplo de acción directa en el presente.

⁵² Recordemos que la enumeración de los tres factores, así como la relación entre el concepto de marcos que manejan estos autores y el que Lakoff aplica al campo político están brevemente explicados en la introducción a esta tesis. Consideramos que el carácter central del concepto dentro de la investigación justifica sobradamente su planteamiento en las primeras páginas de la tesis, de modo que en esta segunda parte del capítulo recordaremos los puntos fundamentales y continuaremos desarrollando la cuestión en relación a los autores que hemos empleado como fuentes primarias.

Como señalan McAdam, McCarthy y Zald, el problema es que existe un enorme cúmulo de relaciones entre los tres factores anteriormente mencionados. En función de las hipótesis planteadas cobra importancia una relación u otra (McAdam/McCarthy/Zald, 1999: 29). En esta investigación destacamos la importancia del tercer factor debido su estrecha relación con la práctica artística.

Recogemos una definición más reciente del concepto de marco y de su importancia en los movimientos sociales a través de la resignificación de las situaciones y posiciones, planteada por Snow en el libro *The Blackwell Companion to Social Movements* (2004):

En contraste con la visión tradicional de los movimientos sociales como portadores de ideas y creencias existentes y preconfiguradas, la teoría de marcos entiende los movimientos como agentes significantes que participan en la producción y el mantenimiento del significado para los protagonistas, antagonistas y espectadores⁵³ (Snow, 2004: 384).

Una de las cuestiones fundamentales a destacar en el estudio de los movimientos sociales y de los tres factores planteados anteriormente, es el papel específico de los procesos enmarcadores. La combinación de oportunidades políticas y estructuras de movilización no es suficiente para llevar a los colectivos a la acción y, por ello, los procesos enmarcadores funcionan como,

elemento mediador entre oportunidad, organización y acción, a saber, [encarnan] los significados compartidos y los conceptos por medio de los cuales la gente tiende a definir su situación (McAdam/McCarthy/Zald, 1999: 26).

Los procesos enmarcadores son fundamentales en los movimientos sociales precisamente porque, “resulta imprescindible que las personas, como mínimo, se sientan agraviadas por una situación determinada y crean que la acción colectiva puede contribuir a solucionar esa situación” (McAdam/McCarthy/Zald, 1999: 26). En el caso de que falte una de las dos percepciones (agravio y confianza en que la acción colectiva puede suponer un cambio) los autores consideran que es altamente improbable que la movilización llegue a producirse, incluso si cuenta con la oportunidad necesaria (McAdam/McCarthy/Zald, 1999: 26).

El concepto *procesos enmarcadores* fue reformulado por Snow a partir del concepto usado por Erving Goffman. Para McAdam, McCarthy y Zald, Snow modificó y aplicó el concepto

⁵³ Traducción propia. Cita original: “In contrast to the traditional view of social movements as carriers of extant, preconfigured ideas and beliefs, the framing perspective views movements as signifying agents engaged in the production and maintenance of meaning for protagonists, antagonists, and bystanders” (Snow, 2004: 384).

de Goffman y, con esta acción, “contribuyó a cristalizar y articular el descontento creciente que mostraban los especialistas, debido a la escasa atención que desde la perspectiva de movilización de recursos se dedicaba a las emociones y los sentimientos” (McAdam/McCarthy/Zald, 1999: 26).

Como puede deducirse del siguiente fragmento, en que Goffman explica el uso que le da al término *frame* o marco y, a su vez, afirma haberlo adoptado a raíz de un artículo de Gregory Bateson, los marcos, como concepto, se han usado ampliamente dentro del estudio de los movimientos sociales, de modo que tratar de buscar un único responsable de su acuñación es una empresa estéril. En palabras de Goffman,

en un artículo de Bateson se proponía el término *marco* (*frame*) aproximadamente en el mismo sentido en que yo quiero emplearlo. Considero que las definiciones de una situación se construyen de acuerdo con los principios de organización que rigen los eventos, al menos los sociales - y nuestra participación subjetiva en ellos; *marco* es la palabra que utilizo para referirme a estos elementos básicos que puedo identificar⁵⁴ (Goffman, 1974: 10-11).

El término *marco*, por tanto, ha sido empleado y redefinido en diversas ocasiones hasta llegar a las definiciones que estamos empleando en esta investigación. Por otra parte, volviendo a las valoraciones que McAdam, McCarthy y Zald hacen del uso del término, cabe decir que la cuestión de las emociones y los sentimientos está estrechamente ligada con la producción cultural, ya que se refiere a la producción y difusión de ideas, es decir, a la construcción de significado e identidad colectiva. Para los autores, la constatación de que los elementos culturales eran precisamente “lo que convertía a los Nuevos Movimientos Sociales en movimientos con voluntad de ruptura respecto del pasado” (McAdam/McCarthy/Zald, 1999: 26-27) ha llevado a destacados especialistas como Melucci o Touraine a centrar su atención “en el papel desempeñado por los problemas de significado e identidad en relación con los movimientos sociales” (McAdam/McCarthy/Zald, 1999: 26-27).

Mientras que en Europa (Melucci, 1994) se pasaba de los movimientos sociales tradicionales a los Nuevos Movimientos Sociales (movimientos adaptados de las sociedades complejas y más centrados en la identidad colectiva como construcción negociada dentro de los colecti-

⁵⁴ Traducción propia. Cita original: “it is Bateson's paper that the term "frame" was proposed in roughly the sense in which I want to employ it... I assume that definitions of a situation are built up in accordance with principles of organization which govern events -at least social ones- and our subjective involvement in them; frame is the word I use to refer to such of these basic elements as I am able to identify” (Goffman, 1974: 10-11).

vos), en la vertiente norteamericana se pasaba de dos perspectivas aparentemente irreconciliables a la defensa de la perspectiva comparada que incluía los tres factores fundamentales mencionados anteriormente. Estas dos líneas teóricamente irreconciliables eran la ya mencionada *perspectiva de la movilización de recursos*, y el modelo basado en el *estudio de los procesos políticos* (McAdam/McCarthy/Zald, 1999: 27) y en la actualidad están reconciliadas y complejizadas en trabajos como el texto editado por McAdam, McCarthy y Zald (1999).

En el contexto estadounidense, por tanto, esta combinación de tres factores se plantea como una forma de reconciliar las dos perspectivas históricamente enfrentadas que constituyen la *perspectiva de la movilización de recursos* y el *estudio de los procesos políticos*. Ambos modelos se habían interesado, aunque tímidamente, por el factor cultural en los movimientos sociales. En este sentido, los autores consideran que “en el modelo teórico basado en el estudio de los procesos políticos, también se resaltaba la importancia de las ideas compartidas, y socialmente construidas, a la hora de explicar la acción colectiva” (McAdam/McCarthy/Zald, 1999: 27).

Múltiples autores, por tanto, concuerdan en que las ideas compartidas, estructuradas en forma de marcos son fundamentales en la acción colectiva. En este sentido, McAdam (1982) resalta la necesidad de la existencia de una *liberación cognitiva* como requisito previo a la movilización. Este ejercicio es, para los autores, “el reconocimiento más explícito que desde la teoría centrada en el estudio de procesos políticos se ha brindado a la importancia de las ideas” (McAdam/McCarthy/Zald, 1999: 27).

Zald describe dos aproximaciones fundamentales de la cuestión de los marcos. Por un lado, las perspectivas antropológicas, cuyo centro de atención eran las continuidades culturales y el sistema de significados de un stock cultural determinado. Por otra parte, las perspectivas psicológicas, que incluyen dos focos de investigación: 1) los procesos cognitivos implicados en la interpretación, la clasificación y la caracterización del comportamiento y de las situaciones; y 2) las funciones de los marcos interpretativos (que incluyen la evocación de respuestas y el descarte de alternativas) (Zald, 1999: 374).

El autor plantea que hasta la década de los sesenta del siglo XX la psicología social de los movimientos sociales se había centrado únicamente en cuestiones motivacionales. Sin embargo, en ese momento se produce lo que Zald denomina el “giro hacia lo cognitivo”, impulsado por la combinación de las influencias de tres teorías: 1) la teoría de la disonancia

cognitiva; 2) la teoría de la atribución; y 3) los análisis de roles y esquemas que dan forma y agrupan los sistemas de conducta (Zald, 1999: 375).

Definir las funciones de los procesos enmarcadores o marcos es fundamental, Zald perfila algunas de ellas en el siguiente fragmento:

El análisis de los marcos interpretativos, que tiene un cierto aire a la Gestalt Psychologie, ha permitido comprobar cómo los signos socialmente definidos (desde cambios físicos sutiles como mesas y cortinas hasta símbolos e ideologías) dan sentido al mundo e indican la existencia de formas alternativas de conducta (Zald, 1999: 375).

En el proceso de valoración de los marcos como parte fundamental en los estudios sobre movimientos sociales, Zald destaca el papel de Snow y Gamson. Snow y sus colaboradores (Snow y otros, 1986; Snow/Benford, 1992) fueron claves en la renovación del interaccionismo simbólico, aplicando el análisis de marcos interpretativos directamente a los movimientos sociales. A ellos les debemos el desarrollo de un sinnúmero de conceptos relacionados entre los que destacan los siguientes: resonancia de los marcos interpretativos, marcos básicos, marcos de diagnóstico y marcos de propósito. Su intención era demostrar que el análisis de las ideologías y los símbolos podía ser útil para el estudio de los movimientos sociales. En este sentido, para Zald:

Los marcos ayudaban a interpretar problemas, a definir las dificultades existentes para la acción, y a descubrir las vías de acción alternativas que pudieran desbloquear los problemas (Zald, 1999: 375).

Gamson y sus colaboradores (Gamson/Modigliani, 1989; Gamson, 1992), por su parte, se centraron en sistematizar roles y esquemas que permitieran analizar la transformación de los debates políticos en ámbitos muy dispares que abarcaban desde temas como la política armamentística, las relaciones exteriores o el aborto. En relación a estas investigaciones Zald afirma que:

Los marcos interpretativos que les sirven de soporte pueden ser cuestionados. Los activistas de los movimientos y los contramovimientos desempeñan un gran papel a la hora de crear metáforas, imágenes y definiciones de la situación con las que pueden obtener apoyo para programas alternativos (Zald, 1999: 375).

Esta cuestión es precisamente la que se plantea en esta investigación al comparar el tratamiento que hacen las artistas escogidas de los temas abordados en las propuestas artísticas

socialmente comprometidas y el tratamiento mediático⁵⁵. Las artistas están generando nuevas definiciones y metáforas que ayudan a comprender la situación y a generar posiciones antagonistas.

En materia de intencionalidad de los marcos, Zald hace una aportación fundamental al considerar que funcionan de manera estratégica.

Tanto la cultura como el proceso enmarcador de ideas se conciben estratégicamente, lo que rompe definitivamente con concepciones anteriores sobre el papel desempeñado por las ideas en el seno de los movimientos, que se entendía muy ligado a la formulación comunitaria de valores y, además, con algo que iba tomando forma lentamente (Zald, 1999: 369).

No estaríamos, por tanto, ante construcciones inconscientes o automáticas, sino ante procesos estratégicos de creación de identidad colectiva, de definiciones comunes y de metáforas que, además de suponer una transformación social en sí mismas (en tanto que ampliadoras del *espacio de los posibles*) tienen la capacidad de incitar a la acción colectiva.

Esta multiplicidad de teorías, en cualquier caso, están incluidas y combinadas en las características de los Nuevos Movimientos Sociales expuestas por Riechmann y comparadas con el arte comprometido en el apartado *1.3.2 Características de los Nuevos Movimientos Sociales (Riechmann)*. A su vez, autores como Tejerina (2010) o Castells (2015) han continuado sus investigaciones en esta dirección.

1.3.3.2 Uso de los marcos por parte de los movimientos sociales: seis tópicos planteados por Zald

Zald plantea seis de tópicos centrales respecto de “la interrelación entre movimientos, creación de marcos interpretativos y la sociedad en general” (Zald, 1999: 370). Partiendo de la consideración de que el arte comprometido contribuye a la creación de marcos cognitivos, entendemos que estos seis tópicos ayudan a visibilizar algunas de las cuestiones fundamentales de la relación entre este tipo de arte y el campo social. En este apartado se relacionan los tópicos enunciados por el autor con los indicadores propuestos⁵⁶.

⁵⁵ El indicador centrado en esta cuestión es *2.4 La actualidad del tema tratado*. En el capítulo tercero se abordan los detalles específicos de cada uno de los indicadores propuestos.

⁵⁶ En este apartado se abordan los tópicos planteados por Zald de manera central y se relacionan con los indicadores propuestos. En el tercer capítulo de este marco teórico, *Esquema para un análisis de arte comprometido*, se trata esta misma cuestión, pero en sentido inverso, es decir, se parte de cada indicador como centro y se explican las teorías que se relacionan con él, entre las cuales, evidentemente, están reflejados los tópicos desarrollados en este apartado.

El primer tópico es el siguiente: “en primer lugar, hago referencia a *la construcción cultural de repertorios de argumentos y a los marcos en los que se encuadran*” (Zald, 1999: 370). Ese tópico se centra en la consideración de que los movimientos sociales existen dentro de un contexto social más amplio y, por tanto, “recurren al stock cultural en busca de imágenes que les permitan definir lo que es una injusticia, lo que supone una violación del «deber ser»” (Zald, 1999: 377). Por otra parte, los movimientos sociales también recurren al stock cultural para definir sus formas de organización y protesta.

Para aclarar esta primera implicación del tópico pone de ejemplo la frase feminista “el cuerpo de una mujer es sólo suyo” y explica que parte de su eficacia se debe a que es una afirmación que estructura el problema y que sugiere una política de actuación. La clave de la comprensión de los repertorios de argumentos en relación a la cultura en que se inscriben reside, para Zald, en el hecho de que la afirmación en sí tiene sentido en su contexto social concreto por dos motivos: se apoya sobre la noción de autonomía individual (libertad de elección respecto del tema del aborto) y sobre la de igualdad respecto a los derechos de ciudadanía. Para el autor estos motivos hacen que la frase sea efectiva en la sociedad concreta en que se inscribe, pero no en modelos sociales que no consideraran fundamentales la autonomía individual o los derechos humanos. En este sentido, la afirmación se apoya en los valores de la sociedad democrática en que va a utilizarse y de ahí obtiene su efectividad. En contraposición, Zald expone que la misma afirmación realizada en un contexto en que la mayoría de la población (mujeres y hombres) tuvieran la condición de esclavos o en el que no hubiera habido ningún tipo de lucha feminista previa (y, por tanto, la igualdad ciudadana no tuviera valor alguno) carecería de potencia reivindicativa (Zald, 1999: 377). En este sentido, Zald afirma:

La estructuración real de la injusticia y los objetivos políticos descansan, siempre, sobre definiciones sociales de las relaciones, los derechos y las responsabilidades, que son las que permiten señalar los defectos de la ordenación social actual y sugerir la dirección que debe tomar el cambio (Zald, 1999: 377).

Por otra parte, como decíamos, los movimientos sociales también recurren al stock cultural para definir sus formas de organización y protesta. Abordaremos en primer lugar los modelos de organización. Para Zald estos modelos de organización se adaptan, entre otras cosas, a las capacidades, las formas de comunicación, las formas de financiación, la infraestructura administrativa y a las formas de captación de nuevos miembros. El modelo de organización de movimientos sociales -afirma Zald- “bien puede ser una copia de la organización social

en general” (Zald, 1999: 378), aunque no siempre es así. Los repertorios de protesta, por su parte, pueden crearse recurriendo a dos fuentes distintas: 1. Recurriendo a los modelos de acción de un mismo sector social (aquel que incluye a los partidos políticos y a los movimientos sociales anteriores); o 2. Recurriendo a actores que ocupan un lugar similar en el entramado general. Los repertorios de protesta pueden incluir todo tipo de acciones, Zald pone de ejemplo las siguientes: poner bombas en edificios, construir barricadas, organizar marchas y manifestaciones o recurrir a las técnicas de no violencia.

Para comprender en profundidad esta cuestión es preciso destacar que “los stocks culturales no son algo estático, y los repertorios de protesta crecen y cambian con el tiempo” (Zald, 1999: 378). La relación entre los movimientos sociales y los stocks culturales es compleja y desigual dependiendo de cada movimiento social en concreto. Por este motivo, Zald aclara una cuestión fundamental al afirmar que cuando “se señala que los movimientos sociales recurren a los stocks culturales, no se está afirmando que todos los movimientos sociales tengan igual acceso a ese stock” (Zald, 1999: 378). Más bien al contrario, plantea que:

Los movimientos sociales, sus líderes y participantes ocupan posiciones diferenciadas en la estructura social. Por tanto buscan los repertorios y marcos interpretativos que, estando a su disposición, sean compatibles con las capacidades, orientaciones y estilos de los grupos que los componen (Zald, 1999: 378).

Este primer tópico se relaciona de manera estrecha con cuestiones básicas de esta investigación: si se entiende el arte comprometido como acción colectiva, puede considerarse que las propuestas seleccionadas contribuyen a *la constitución cultural de repertorios de protesta, estructuras de movilización y marcos*. Para valorar esta contribución se han analizado los campos de producción en que se ubican las propuestas y su relación con el campo social en el primer nivel de análisis, utilizando para ello el indicador *1.2 Posición de la artista en los campos*. Además, para reforzar las herramientas de valoración específica de la aportación social de las propuestas, se han añadido varios indicadores en el segundo nivel de análisis que hacen referencia a estas aportaciones y a su relación con colectivos que realizan algún tipo de acción social. Estos indicadores son: *2.5 Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta artística; 2.6 Interés de la propuesta para colectivos concretos; 2.7 Contribuciones a arcos cognitivos más allá del campo del arte*.

El segundo tópico se refiere al papel de las contradicciones culturales y los sucesos históricos en la delimitación de los marcos cognitivos. Zald explica la cuestión de la siguiente manera:

En segundo lugar, puesto que la delimitación de marcos interpretativos es un proceso que se desarrolla en el ámbito general de lo social, quisiera mencionar la contribución de *las contradicciones culturales y los sucesos históricos* como elementos que proporcionan oportunidades para llevar adelante este proceso enmarcador (Zald, 1999: 370).

Para el autor, a menudo las oportunidades políticas y de movilización son el resultado de un proceso de rupturas culturales que visibilizan contradicciones latentes (Zald, 1999: 378). Para Zald, parte de la eficacia de la acción social residiría en la capacidad para recoger aquellas cuestiones que se dan por supuestas en una sociedad concreta (como la igualdad entre mujeres y hombres), pero que realmente no se están aplicando, y mostrar de manera estratégica esa contradicción.

Para el autor estas contracciones permiten reestructurar quejas, injusticias y posibilidades de actuación. Estas rupturas tienen efectos diversos:

A veces estas rupturas adoptan la forma de conductas a través de las cuales se reformulan o cuestionan las definiciones estándar de la situación, de modo que se altera la percepción existente respecto de los costes y beneficios aportador por las políticas y los programas, así como la percepción de la injusticia y lo que es el **status quo**⁵⁷ (Zald, 1999: 379).

Zald amplía de manera detallada el efecto que estas rupturas tienen en la cultura y en las posibilidades de actuación de los movimientos sociales.

Sucesos en los que se muestra de golpe la existencia de una injusticia (...), o en los que la definición de un tema conflictivo acaba adoptando formas dramáticas (...), alteran las percepciones y llaman la atención de la opinión pública que cristaliza perspectivas respecto de temas políticos y morales que no se habían definido, o, en todo caso, se habían formulado de forma ambigua (Zald, 1999: 379).

Este proceso de redefinición de los problemas para poner en cuestión la definición de la injusticia social y tratar de trasladar estas nuevas consideraciones a la opinión pública es precisamente lo que se evalúa en esta investigación al hacer uso del indicador 2.4 *La actualidad del tema tratado*. En él se valoran las modificaciones específicas que las artistas plantean respecto del tratamiento hegemónico de los temas que tratan las propuestas, generando relatos contrahegemónicos que se oponen al grueso de los relatos que, sobre ese tema concreto, circulan en los principales medios de comunicación. Por otra parte, el hecho de que

⁵⁷ Se ha respetado el uso de la negrita del texto original.

las artistas seleccionadas hayan escogido temáticas actuales nos indica que reconocen la oportunidad que los sucesos históricos les brindan a la hora de generar nuevos marcos interpretativos.

Zald considera que, “a efectos culturales, lo que importa es que esta conducta tiene repercusiones en el ámbito de las definiciones aceptadas y las estructuras simbólicas” (Zald, 1999: 379). Con intención de caminar en esa dirección, en esta investigación se han relacionado las propuestas seleccionadas con los campos específicos y generales en que operan y con los colectivos de acción colectiva en los que sus autoras están inmersas. Esta valoración nos permite relacionar la intención y el efecto de las propuestas contenidas en las producciones artísticas seleccionadas.

Para cerrar este segundo tópico, quisiéramos destacar otra cuestión planteada por Zald, importante para comprender de manera práctica la cuestión de las contradicciones: el momento en que las contradicciones conducen a la movilización. El autor considera que esta situación se da cuando,

dos o más temas, culturalmente definidos y potencialmente contradictorios entran en un proceso de contradicción activa por el desarrollo de los acontecimientos o porque los movimientos perciben una discrepancia entre las justificaciones ideológicas en vigor y las conductas reales (Zald, 1999: 379).

Ésta es, sin duda, otra de las cuestiones claves que se ha procurado analizar a través de los indicadores propuestos. En este sentido, lo que se valora en el indicador 2.4 *La actualidad del tema tratado en la propuesta artística*, así como en el indicador 2.5 *Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta artística*; es, precisamente, que las autoras sean capaces de proponer lecturas radicales sobre temas sociales. En este contexto, con el término *radical*⁵⁸ nos estamos refiriendo a la capacidad para relacionar de manera efectiva los discursos y los hechos y, de este modo, encontrar las contradicciones específicas que hacen que existan brechas entre la sociedad que se predica desde el campo de poder y las condiciones reales del campo social actual.

El tercer tópico está relacionado con la creación de los marcos en general y, específicamente, con el proceso de creación de marcos entendido como una actividad de tipo estratégico:

⁵⁸ Debemos al feminismo radical la consideración de la *radicalidad* como llegar a la raíz de la cuestión o de la problemática (Puleo, 2005: 36). El término volverá a aparecer en los próximos capítulos de este marco teórico. En el capítulo dos en relación a la radicalidad de las propuestas iniciales, concretamente en el apartado 2.1 *Proceso de selección de las propuestas socialmente comprometidas*; y el tercer capítulo en relación al indicador 2.3 *Reflexividad de la artista*.

Los marcos son creados por diversos actores que reaccionan ante lo expresado por una gran diversidad de audiencias, que pueden pertenecer al movimiento o no. Así pues, el tercero de los tópicos que merece nuestra atención es la consideración del *proceso de creación de marcos como una actividad estratégica* (Zald, 1999: 370).

En su desarrollo plantea que las rupturas, unidas a las contradicciones, crean un contexto y una oportunidad. En esta cuestión caben anotaciones como la consideración de Zald de que:

existe un proceso activo de creación de marcos interpretativos y definición de las ideologías, los símbolos y los eventos icónicos que es llevado a cabo por los *innovadores de la moral*, que pueden ser activistas o no (Zald, 1999: 380).

En este grupo de *innovadores de la moral*, Zald incluye a periodistas, sacerdotes, líderes de asociaciones y comunidades, políticos y escritores “que intentan definir los temas conflictivos, inventar metáforas, atribuir culpas, definir tácticas” (Zald, 1999: 380). Consideramos que las personas que practican la producción artística planteada desde una intención socialmente transformadora están incluidas en esta definición, ya que sus propuestas parten de las intenciones descritas por Zald. Por otra parte, es importante poner en valor que esa intención específica de cara a la opinión pública implica un trabajo de divulgación y unos lenguajes que no tienen por qué ser simples y claros, pero que sí tienen necesariamente que estar adaptados a la intención social que haya movido a la producción de cada propuesta. En este sentido, a través de los indicadores *2.1 La simplicidad y la complejidad de la propuesta artística*; y *2.2 La claridad y la opacidad de la propuesta artística*; valoramos si el lenguaje empleado en ellas se adapta a su intención, qué información específica aporta acerca del público al que se dirigen y qué valoración hace cada artista de su público.

Por otra parte, entendiendo los movimientos sociales como agentes autoreflexivos capaces de aplicar mejoras a través de la comprensión de las herramientas que tienen a su disposición, consideramos que la reflexividad es una parte fundamental de la construcción de marcos (también a través del arte). Por ese motivo el indicador *2.3 Reflexividad de la artista* se centra en el análisis su capacidad para comprender las herramientas empleadas y para generar posiciones antagonistas dentro de los diferentes campos.

Por otra parte, en relación a las investigaciones sobre este tópico, Zald destaca la labor de Snow, conjuntamente con otros autores (Snow/Benford, 1988, 1992; Snow/Rochford/Worden/Benford, 1986) en el desarrollo de conceptos que permiten reflexionar sobre “la forma

en que los marcos interpretativos pueden contribuir a generar visiones del mundo simplificadas, atribuir culpas o sugerir líneas de actuación” (Zald, 1999: 380). Una de las cuestiones que plantean estos autores es que los movimientos de mayor tamaño, así como los de mayor antigüedad, pueden servir de modelo a movimientos más pequeños y jóvenes, de manera que los marcos construidos por los primeros cumplirían, para los segundos, la función de marcos-maestros. De este modo, los movimientos más nuevos pueden trabajar sobre esos marcos-maestros para generar los suyos. Con todo:

Los movimientos sociales participan activamente en la construcción de nuevos significados, en la denuncia de la injusticia y en la búsqueda de vías hacia el cambio (Zald, 1999: 380).

Para realizar esta tarea pueden basarse en marcos de diagnóstico o pronóstico ofrecidos por las grandes ideologías históricas como, por ejemplo, el socialismo; diseñando soluciones tácticas o redefiniendo las consecuencias e implicaciones de sucesos históricos concretos (Zald, 1999: 381).

Continuando con la consideración de que tanto los movimientos sociales como la práctica artística socialmente comprometida pueden considerarse acción colectiva, entendemos que este tipo de propuestas artísticas, para ser transformadoras en el campo social (mediante la creación de nuevos marcos) deben ser capaces de construir nuevos significados como los planteados por Zald. Este tópico, estrechamente relacionado con el anterior, también se aborda de manera estratégica al emplear los indicadores *2.4 La actualidad de tema tratado en la propuesta artística*; y *2.5 Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta artística*.

El cuarto tópico conecta con la cuestión de la competitividad, es decir, las luchas internas del campo que Bourdieu denomina *distinción*⁵⁹:

Es más, estos marcos son puestos en cuestión, en el ámbito interno, por los líderes y los cuadros que debaten sobre las visiones del mundo y las metas alternativas que debería defender el movimiento, y, en el ámbito externo, por actores pertenecientes a contramovimientos, por meros espectadores o por funcionarios del Estado que se oponen al movimiento. Por tanto, en cuarto lugar, quisiera ocuparme de *los procesos competitivos* que no son más que

⁵⁹ Entiéndase el término *distinción* en el sentido en que lo emplea Bourdieu, es decir, para referirse a la construcción de la legitimidad en los campos de producción cultural en base a la diferenciación, es decir, al posicionamiento fuera de las instituciones y del “gusto popular”. Para una mayor profundización en el concepto véase *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (Bourdieu, 1979).

el contexto en el que se opta por un marco u otro que llega a ser el dominante (Zald, 1999: 370).

Estas competiciones se producen en los movimientos sociales tanto a nivel externo como interno y ponen en juego diversas cuestiones:

A nivel externo se produce una lucha que pretende definir la situación y lo que es preciso hacer. En este nivel activistas y líderes de los movimientos sociales, por un lado, se enfrentan a las autoridades; y, por otro, entran en debate con contramovimientos (que a su vez implican a activistas y líderes). Movimientos y contramovimientos compiten por los recursos y el apoyo, y también en un intento de demostrar a simpatizantes y autoridades la justicia de su causa. Al mismo tiempo, destaca Zald, esa competición está contribuyendo activamente en la constitución de marcos interpretativos (Zald, 1999: 381).

A nivel interno, los movimientos sociales intentan hacer prevalecer distintas tácticas y metas. Estos procesos generan cambios en los marcos interpretativos dominantes de un movimiento y, además, transforman la esfera de poder e influencia. Se trata de un doble proceso de cambio que además varía en el tiempo, ya que las organizaciones y sus líderes pasan por diversos estados: surgen, prosperan y entran en fase de declive. Este proceso es similar al que sufren los marcos interpretativos y las definiciones (Zald, 1999: 381).

Encontramos una gran similitud con las luchas por la legitimidad en los campos autónomos de producción cultural de los que habla Bourdieu, concretamente en la consideración de que cuando personas que ocupan posiciones de poder -*autoridades* o *movimientos sociales legitimados*, en la terminología de Zald- sienten la necesidad de expresar un rechazo o un comentario respecto de un movimiento social concreto, aunque éste sea negativo, está legitimando la importancia del movimiento en cuestión. Participar del juego de fuerzas dentro de un campo ya implica necesariamente que se forma parte de él. En este sentido, este tópico se combina con la lucha por la legitimidad dentro del campo planteada por Bourdieu y, a nivel de estudio de casos, se ve reflejado en los indicadores *1.1 Campos en cuestión* y *1.2 Posición la artista en los campos*. Su aplicación permite comprender el contexto en que se sitúan las propuestas y visibilizar las luchas por la legitimidad en las que están participando las y los artistas.

El quinto tópico se refiere a los medios de comunicación como difusores de los marcos cognitivos y a la importancia que este papel tiene en la construcción de los propios marcos:

En quinto lugar, los marcos interpretativos se difunden y rehacen a través de *los medios de comunicación*. Desde que empezaron a cobrar fuerza la radio y los primeros periódicos, los movimientos han dependido de los medios de comunicación de masa para difundir su imagen. Si se quiere comprender la difusión y el éxito de los marcos, es preciso analizar las rutinas de producción de los medios y el impacto potencial de los distintos tipos de medios de comunicación de masas (Zald, 1999: 370).

Manteniendo el foco de atención en la relación entre los marcos y los medios de comunicación, aborda la cuestión de la presencia mediática y de la transformación de la información que producen los medios de comunicación al transmitirla.

Las disputas en torno a la creación de marcos interpretativos tienen lugar por medio de procesos interactivos cara a cara y se difunden a través de una gran diversidad de medios – periódicos, libro, panfletos, radio, televisión- (Zald, 1999: 381).

Zald considera que, si bien las activistas pueden reunirse en espacios como cafeterías o salas de reunión, es necesario que sus ideas lleguen a un público (que transformen sus definiciones y marcos) y, dado que gran parte de ese público sólo conocerá al movimiento a través de los medios de comunicación, es fundamental que generen estrategias específicas en este sentido. El autor es consciente, en cualquier caso, de que los medios de comunicación no son neutrales, sino que reflejan posiciones y también están inscritos en un contexto cultural más amplio (Zald, 1999: 381).

Una de las formas en que los medios de comunicación se posicionan es precisamente la selección de los contenidos. En este sentido, Zald considera que,

este proceso de selección (de los temas por parte de los medios de comunicación de masas), lógicamente, vendrá determinado por el tipo de sociedad global de la que forman parte (Zald, 1999: 382).

Zald declara que los medios de comunicación, además de transmitir información, la transforman (debido a sus rutinas de producción y dinámicas propias). En esta línea, sitúa la cuestión de los medios de comunicación en un contexto semejante al caso del Estado español y plantea que, “en las democracias capitalistas los medios no sólo informan, sino que lo hacen según los criterios adoptados por sus «propietarios» o «controladores», que, a su vez, suelen tener en cuenta lo que pide el mercado” (Zald, 1999: 382).

Por este motivo, defiende que “los activistas deben desarrollar estrategias que garanticen que los medios van a cubrir su puesta en escena” (Zald, 1999: 382). Esta cuestión no es literalmente trasladable al campo del arte, pero sí consideramos que es necesario que las artistas que defienden prácticas artísticas socialmente comprometidas se planteen cuál es su público y qué impacto real tienen sus propuestas. Con esta finalidad se incluyó el apartado 2.6 *Interés de la propuesta para colectivos concretos*. Consideramos que, aunque no fuera factible en una investigación de esta envergadura demostrar si las propuestas generaban una transformación social a nivel general, sí que era posible analizar y valorar el hecho de que una propuesta tuviera un grupo social o colectivo concreto como público. En este sentido, se ha apostado por la valoración de lo local y de un mayor impacto en grupos cercanos, más que la aspiración a valorar de manera general el impacto que generan las propuestas en todo tipo de públicos.

Por otra parte, Zald ya consideraba que los cambios tecnológicos alteran las posibilidades de estructuración de las quejas y las demandas de los movimientos (Zald, 1999: 382). En esta dirección, cabría actualizar la consideración de los *medios de comunicación* incluyendo Internet y las redes móviles. En cualquier caso, consideramos que Internet, al margen de la esperanza inicial enunciada desde los ciberactivismos y, concretamente desde el ciberfeminismo, ha demostrado ser un espacio en el que continúa primando el capital traducido en términos de visibilidad y en la ausencia de derechos específicos de las usuarias.

En algunas de las propuestas escogidas, como es el caso de *Alcaldessa*⁶⁰, es evidente la importancia que dan a los medios de comunicación a la hora de transmitir su mensaje. Hay todo un proceso de introducción de los mensajes en el imaginario colectivo que tiene que ver también con Internet y que es interesante precisamente porque todas las propuestas tienen una relación importante con Internet como medio de difusión de contracultura.

Manuel Castells define los Movimientos Sociales en red de la última década -partiendo de las revoluciones árabes y centrándose en el 15M o movimiento de las *indignadas* en España- como movimientos autogestionados y postmedios. En referencia al 15M ilustra esta cuestión con una de las entrevistas que su equipo realizó durante el trabajo de campo en 2011, en la

⁶⁰ Esta cuestión se analiza en *Alcaldessa*, caso de estudio F. La diferencia entre el tratamiento de su temática en los medios de comunicación y la forma en que se trata en el documental se aborda concretamente en el apartado F2.4 *La actualidad del tema tratado en la propuesta artística*.

que el experto en tecnopolítica Javier Toret⁶¹ afirma que el 15M “es un movimiento postmedios porque hay una reapropiación tecnopolítica de las herramientas tecnológicas y medios de participación y comunicación actuales. Ahí es donde está la gente hoy. Hay mucha gente en esos medios” (entrevista citada en Castells, 2015: 130).

Internet y las redes sociales han ampliado el *espacio de los posibles* de los Nuevos Movimientos Sociales, en el sentido de que han permitido que cualquier persona pueda generar su propio canal de noticias. Esta es una transformación que no debe menospreciarse porque supone un cambio de paradigma, pero también es necesario tener en cuenta que la visibilidad de los diferentes nodos teóricamente equivalentes que circulan en la red no es equiparable. En este sentido, parte de esa potencia informativa se basaba en la red 15M y en su fuerza como movimiento capaz de lograr la identificación ideológica de un amplio sector de la población, ya que era esa visibilidad del movimiento la que hacía visibles los mensajes enviados por diferentes agentes.

Es importante tener en cuenta esta inclusión de nuevos agentes en lo que consideramos “medios de comunicación”, sin que por ello deje de ser crucial la labor de los medios de comunicación “al uso” en la transmisión de los marcos cognitivos.

En tanto al papel de los medios de comunicación en la difusión de la acción colectiva, recordamos que en el indicador 2.4 *La actualidad del tema tratado en la propuesta artística*, se ha establecido una comparativa entre el tratamiento mediático de los temas planteados en las propuestas artísticas escogidas y el que les dan las autoras. Consideramos que, al estar en una democracia capitalista en la que el grueso de los medios de comunicación tradicionales, como plantea Zald, eligen sus contenidos en función del criterio de sus propietarios o controladores, y/o teniendo también en cuenta lo que pide el mercado, consideramos que el establecimiento de una comparativa entre el tratamiento mediático y el artístico (el concreto de cada propuesta), es útil a la hora de determinar si se están generando marcos que planteen posiciones antagonistas.

El sexto y último tópico expuesto por el autor hace referencia a la relación entre los cambios en los marcos, las oportunidades políticas y la movilización:

⁶¹ Javier Toret es psicólogo e investigador en tecnopolítica, fue uno de los primeros miembros de la red Democracia Real YA (DRY), colectivo que convocó las movilizaciones iniciales que dieron paso al 15M.

Finalmente, es preciso comprender cómo se solapan las oportunidades políticas y la movilización para dar forma a lo que *resulta* de las luchas entre defensores de marcos diferentes. Los marcos resultantes despliegan sus efectos tanto a corto como a largo plazo e influyen sobre las políticas y el stock cultural (Zald, 1999: 370).

Zald concluye que los movimientos sociales utilizan, recombinan y añaden nuevos elementos al stock cultural. Como parte del proceso de transformación de este stock, los marcos de los movimientos sociales exitosos pasan a formar parte de la política, los eslóganes y la cultura en general. En cambio, los movimientos sociales que no tienen tanto éxito pueden quedar desterrados, aunque ello no impide que más adelante resurjan si existe un contexto favorable. A menudo los movimientos sociales más pequeños aprovechan estructuras y tácticas de los más exitosos. En el caso de estos movimientos sociales más pequeños es menos frecuente que generen modelos ideológicos y simbólicos que puedan ser aprovechados por otros, pero sí que generan redes de afiliación y reservas de experiencia aprovechables (Zald, 1999: 383).

La cuestión del éxito es compleja en el campo del arte ya que no mantiene una relación directa con el beneficio económico y, en ocasiones, tampoco con el reconocimiento social. El hecho de convertirse en artista consagrada es motivo de pérdida de capital simbólico específico porque éste está ligado con la demostración constante de independencia y, en el caso de la consagración, el hecho de que una institución reconozca a una artista pone en duda esta independencia. Por tanto, este tópico no es directamente aplicable al análisis de la práctica artística. El motivo fundamental es que la práctica artística socialmente comprometida entra dentro de la acción colectiva, pero difiere de la estetización realizada por parte de los movimientos sociales. En este sentido, la acción colectiva generada desde la práctica artística en espacios de autonomía radical puede tener un gran impacto sobre la cultura y, también influir a un gran número de personas que formen parte de espacios más moderados a través del *efecto de ala radical*. Por esta razón, el que una práctica artística tenga un público más pequeño no significa necesariamente que tenga poco éxito.

En cualquier caso, las aportaciones que las propuestas analizadas hacen a la cultura en general y al campo del arte en particular, se examinan empleando el tercer nivel de análisis: El indicador 3.1 *La experiencia y la experimentación* sirve como baremo para determinar si la propuesta genera una posición antagonista dentro del propio campo o no, es decir, tiene en cuenta las características específicas del campo del arte y su situación para valorar si la propuesta tiene potencial transformador en tanto a creación de imaginarios. El indicador 3.2 *La*

propuesta artística como productora del medio y del mercado o como su producto, por su parte, nos permite evaluar si la práctica artística concreta que estamos analizando genera, con su presencia -con la posición y el cuestionamiento del *espacio de los posibles* que plantea- una transformación real en el campo y produce su propio mercado. Esta característica conecta con el carácter ejemplarizante de los movimientos sociales, que también puede existir en colectivos artísticos y otros modos de hacer del campo del arte.

1.3.4 Los marcos como herramienta de transformación social desde el arte

Vilar i Herrero ha relacionado de manera directa la producción de imaginarios de los movimientos sociales con la práctica artística, entendiendo que los movimientos sociales son, en esencia, movimientos culturales. A continuación, destacamos algunas de las cuestiones específicas que plantea el autor y que consideramos interesantes por dos motivos: 1. Se sitúa de manera clara dentro del campo del arte; y 2. Plantea que la teoría de marcos puede contribuir a alejarse de la especulación y a determinar en qué sentido la práctica artística contribuye a la transformación social. Vilar i Herrero plantea algunas cuestiones clave respecto de la relación del arte explícitamente político y la transformación social.

El autor se refiere a las vanguardias del siglo XX como transgresiones de los límites formales e institucionales socialmente aceptados, planteando que el arte políticamente explícito era prácticamente marginal en el ese momento. Defiende, sin embargo, que desde finales del siglo XX ha habido una vuelta al arte “con mensaje” o arte activista. Insta además a no confundir este arte explícito (desde finales de la década de 1990) con la protesta estetizada de los movimientos sociales (desde la década de 1960) (Vilar i Herrero, 2009: 1).

Vilar i Herrero plantea que el arte ha vuelto hacia el mensaje, pero considera que los medios que emplea no son los mismos que los del siglo XIX, que en esta investigación están explicados en relación al tratamiento del realismo por parte de Bourdieu. Además, el autor considera que este cambio refleja un descrédito en la función social del arte.

Que el arte haya de volverse hacia el mensaje, con medios ya distintos a los del realismo social, implica que hay un descrédito de la *función social del arte*, que es la verdadera cuestión. Porque según se ha dicho a menudo, podría ser que la función social, política, del arte hubiera dejado de existir en los términos usuales a lo largo del siglo pasado. (Vilar i Herrero, 2009: 1)

A la hora de generar un análisis del estado de la cuestión de la función del arte en la actualidad, el autor sugiere que se empleen “las nuevas herramientas que en los últimos años nos ha ofrecido la sociología. (...), me refiero a los estudios sobre los Nuevos Movimientos Sociales, (...), y a la teoría de marcos o análisis de marcos” (Vilar i Herrero, 2009: 1).

Vilar i Herrero hace un repaso del estado del pensamiento crítico a lo largo de los últimos treinta años e insiste en que ha estado bajo los efectos del relativismo posmodernista. El autor plantea que

los estudios sobre Nuevos Movimientos Sociales han aportado herramientas extremadamente valiosas que son útiles también para la comprensión tanto de la cultura popular como de la función del arte y de la alta cultura. Especialmente si tenemos en cuenta que desde ahora se entienden los movimientos sociales como movimientos culturales (Vilar i Herrero, 2009: 1).

La acción colectiva, como hemos visto con McAdam, McCarthy y Zald, requiere de un marco cognitivo. Vilar i Herrero define el concepto como “un discurso, una «narración», un relato compartido” (Vilar i Herrero, 2009: 2), que incluye dos partes diferenciadas: un marco de injusticia, común para las personas activistas; y un universo simbólico, cultural, es decir, una identidad estética compartida (Vilar i Herrero, 2009: 2). En este punto el autor enlaza con Félix Guattari y su consideración de los movimientos sociales como proyectos ético-estéticos.

La hipótesis de Vilar i Herrero es que si existen movimientos sociales (con identidades y discursos emancipadores) significa que hay una producción cultural que produce al movimiento social y, simultáneamente, es producida por él (Vilar i Herrero, 2009: 2).

Las artes, continúa el autor, están en la base de la formación de estos relatos, los marcos cognitivos, de modo que es importante tener en cuenta el potencial transformador, es decir, la capacidad del arte para crear realidad. La dificultad del arte residiría, entonces, en posicionarse en un marco cognitivo *otro* al hegemónico. Vilar i Herrero esboza el alcance de esta dificultad aclarando que no es específica del *arte puro*⁶², sino que afecta también al arte comprometido (Vilar i Herrero, 2009: 2).

⁶² El autor emplea el término *arte puro* siguiendo la terminología de Bourdieu. En otros textos renombra el *arte puro* como *arte paralelo* (Vilar i Herrero, 2004). Al emplear la terminología del sociólogo se está posicionando dentro de la sociología del arte. Esta investigación comparte con el autor la consideración del “arte puro” descrito por Bourdieu como *arte paralelo* o *alternativo* y la consideración del “arte realista” o “arte social” como *arte comprometido* o *arte social*.

Vilar i Herrero plantea que en la última década (1999-2009) se ha comprobado que el arte político, activista o colaborativo puede generar una posición antagonista respecto al liberalismo. Para el autor, las transgresiones dentro del campo del arte corren el riesgo de funcionar como legitimación del sistema liberal, porque le aportan una apariencia de libertad. Por ese motivo, plantea que es necesario un plus que no sea puramente discursivo (Vilar i Herrero, 2009: 2). En esta dirección, el autor esboza una diferenciación entre la contribución del artista/intelectual a los movimientos sociales y la del activista. Considera que se nutren mutuamente, pero que reducir el potencial transformador del arte a un discurso político es empobrecer el proceso por el cual los movimientos sociales adquieren legitimidad y capacidad para transformar la realidad. Este empobrecimiento viene, para el autor, de dejar de lado lo estético, lo simbólico, la creación de subjetividades que constituyen la realidad y el cuerpo mismo del movimiento (Vilar i Herrero, 2009: 2-3).

Cabe aclarar que al hablar de construcción de marcos cognitivos el autor no se refiere únicamente a las contribuciones específicas de la cultura popular, sino también de la alta cultura. En este sentido, considera que la alta cultura “contribuye, aunque sea indirectamente; sin pasar por el activista, a consolidar y legitimar estos marcos” (Vilar i Herrero, 2009: 3).

En este sentido, Vilar i Herrero, lejos de querer relativizar el activismo o el arte activista, considera necesario un análisis más complejo de la realidad. En esta dirección considera interesante,

la confección de mapas que nos permitieran ver de qué manera los activistas, los militantes o simplemente los simpatizantes de un movimiento, aprehenden la realidad –también la realidad cultural- y son capaces, no ya de resignarse, en tanto que ámbito dominado (...) sino de producir discurso crítico, identidades, devenir contrapoder, ofrecer medios de contrainformación, (...), es decir, construir movimiento social (...) (Vilar i Herrero, 2009: 3).

Con todo, el autor considera que el análisis de marcos permitirá “comprender los procesos y relativizar discursos que no van más allá de su desarrollo institucional” (Vilar i Herrero, 2009: 3). Vilar i Herrero plantea que es un trabajo por hacer por parte de teóricos tanto del arte y de la cultura popular, como desde la sociología. En este punto, realiza una matización especialmente interesante para esta investigación, al considerar el análisis de marcos como una herramienta que “permitirá también a los artistas entender de qué manera se puede activar su potencial transformador, en el seno de qué: de la institución liberal o de los movimientos críticos”. (Vilar i Herrero, 2009: 3)

Este planteamiento es el paso siguiente de esta investigación y es el motivo por el que se decidió generar unos indicadores aplicables a propuestas artísticas actuales: la transformación social apoyada en la práctica artística requiere de herramientas de análisis que ayuden a las personas que producen identidad y subjetividades colectivas a comprender si están funcionando y qué papel están jugando en el intercambio de fuerzas del campo artístico y del campo social. El análisis sociológico permite a la práctica artística ir más allá de terreno de la especulación y analizar si las propuestas están generando antagonismos en el campo social, en el político y en el de poder.

Al mismo tiempo que plantea la importancia de que los artistas puedan analizar el potencial transformador de sus propias prácticas⁶³, Vilar i Herrero considera que el conocimiento del análisis de marcos también beneficiaría directamente a los Nuevos Movimientos Sociales porque, al ser movimientos culturales y autoreflexivos, puede ayudarles “a crecer, a articular propuestas alternativas, a situarse dentro de un proceso” (Vilar i Herrero, 2009: 3).

Vilar i Herrero destaca el papel fundamental que juega la institucionalización en el campo del arte y hace referencia a los diferentes grados de autonomía descritos en *Creadores de autonomía radical* (Ibarra/Martí/Goma, 2002). Estos grados de autonomía practicados por los movimientos sociales son trasladados por el autor al campo del arte. Así, el autor considera que pueden trasladarse debido a dos motivos fundamentales:

1. Los movimientos o redes crean *espacios de autonomía radical*, al margen de las instituciones. Transmiten sus modelos y discursos desde fuera de las vías de participación formalizada -en parte de las redes de arte de acción, defiende Vilar i Herrero, es así, el arte paralelo entraría dentro de este tipo de prácticas⁶⁴-.
2. Por otro lado, hay “redes críticas que entran en las instituciones establecidas o en construcción y optan por ser un actor operativo dentro de ellas” (Vilar i Herrero, 2009: 4) -el arte comprometido, en cambio, tendería a estar en este grupo, especialmente el *arte político*-.

No hay una separación radical entre ambos modelos, sino que son “dos parámetros en tensión que ayudan a definir «momentos» de cada una de las redes” (Vilar i Herrero, 2009: 4).

⁶³ En este sentido, la utilidad de la reflexividad (en este caso mediante el uso de la teoría de marcos) para mejorar el impacto social de la práctica artística comprometida, es decir, como forma de ayudar a las artistas a generar una transformación social más efectiva, se aborda en la introducción -apartado 0.1.1 *El campo y la reflexividad en la última etapa de Bourdieu*- y también en el apartado 1.1.1 *La conquista de la autonomía del campo*, a propósito de la importancia de la aplicación de la reflexividad de manera colectiva en los campos autónomos.

⁶⁴ Esta defensa, como se ha visto en el apartado 1.3.1 *Prácticas artísticas comprometidas como acción colectiva*, se apoya sobre la consideración de que la intención social que muestran las artistas que la produce implica una relación directa con el campo social y, por tanto, puede considerarse parte de la acción colectiva.

En este sentido, “los espacios de autonomía generan incertidumbre, así como espacios utópicos y discursos emancipadores; generan tanto procesos de subjetivación como conciencia política y responsabilidad colectiva, y enriquecen tanto la definición de Arte como el concepto de democracia” (Vilar i Herrero, 2009: 4).

Al mismo tiempo, los espacios de institucionalización contribuyen a la generación de una mayor complejidad dentro del Sistema. A diferencia de los primeros, estos espacios “integran más personas y utilizan modelos más próximos a los marcos cognitivos dominantes, por lo que son más fáciles de entender –más populares.” (Vilar i Herrero, 2009: 4) También generan “nombres de personas o grupos con reconocimiento social y legitimidad, lo cual crea un efecto de identificación y una mayor empatía en personas y grupos” (Vilar i Herrero, 2009: 4). En tanto a su discurso, “estas redes sirven de criba entre los discursos innovadores más radicales y los marcos cognitivos hegemónicos” (Vilar i Herrero, 2009: 4). Vilar i Herrero especifica que los espacios de institucionalización “suelen llevar a rebajar planteamientos, pierden fuerza estratégica a la hora de crear incertidumbre y disrupción” (Vilar i Herrero, 2009: 4), pero plantea que pueden “jugar un papel muy importante en los escenarios regulados de participación democrática” (Vilar i Herrero, 2009: 4) lo cual, aclara, es una “facultad que no tienen las redes autónomas” (Vilar i Herrero, 2009: 4).

Vilar i Herrero concluye su artículo considerando que las redes críticas (ya sean institucionales o autónomas) “comportan cierta conflictividad con los modelos institucionales y simbólicos hegemónicos” (Vilar i Herrero, 2009: 4) y considerando, por tanto, que “son un fenómeno imprescindible en el proceso de creación y renovación de posiciones en el campo artístico” (Vilar i Herrero, 2009: 4), que el autor describe como “permanentemente innovador y radicalmente crítico” (Vilar i Herrero, 2009: 4).

Estos dos niveles de intervención complementarios y simbióticos sirven a esta investigación para situar el arte paralelo -generalmente en los espacios de autonomía radical- y el arte comprometido -más cercano a los espacios críticos institucionales-, lo cual permite insistir en la importancia y la complementariedad de las propuestas artísticas paralelas y de las comprometidas.

Capítulo 2. Selección de las propuestas artísticas socialmente comprometidas

En este segundo capítulo abordamos el proceso de selección de las propuestas artísticas socialmente comprometidas y explicamos sus características comunes y divergentes. Con intención de abordar la especificidad y la transferibilidad de los indicadores, se hace referencia a dos tipos de acotaciones a la hora de seleccionar las propuestas: igualadoras y diferenciadoras. Mientras que las primeras permiten establecer una base desde la que comparar las propuestas, las segundas aumentan la transferibilidad de la investigación, permitiendo que sea aplicable a propuestas de formatos y temáticas diversas.

2.1 Proceso de selección

Es importante remitir a la lectora o lector a la *Tabla 2. Esquema de la relación entre la selección de los casos de estudio y la construcción de los indicadores de análisis*, que puede consultarse en la introducción, en el apartado dedicado a la metodología de investigación. En este esquema se muestran las relaciones entre ambos procesos y consideramos que puede ayudar a clarificar la selección de las propuestas. En cualquier caso, a continuación, explicamos el proceso de manera pormenorizada.

En la selección de las propuestas diferenciamos dos fases: *1. Selección preliminar o casos-guía*; y *2. Selección definitiva o casos finales*. En un primer momento se partía de la intención de querer analizar propuestas artísticas políticas o socialmente implicadas, que tuvieran capacidad transformadora y que presentaran un relato antagonista. Además, nos interesaba que estuvieran realizadas en España con posterioridad al año 2010 y que estuvieran en castellano o en alguna lengua cooficial que pudiéramos comprender. En este sentido, partíamos de dos propuestas iniciales que considerábamos que estaban en relación, pero cuyas características comunes aún requerían una delimitación más atenta. Las propuestas eran la pieza de videoarte *Baila la contrarreforma* de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto; y la novela *El comité de la noche* de Belén Gopegui. Dada la imprecisión de la delimitación inicial: “propuestas artísticas políticas o socialmente implicadas, que tuvieran capacidad transformadora y que presentaran un relato antagonista”; y la consecuente dificultad para encontrar

otras propuestas similares, se decidió analizar las características comunes de ambas propuestas y, mediante el método inductivo, se extrajeron diez indicadores provisionales. Dichos indicadores, o características de las propuestas, eran los siguientes:

1. Eran *micronarrativas*, entendidas como contra-relatos frente a las *metanarrativas* o discursos hegemónicos (Acaso, 2014: 9).
2. Contenían un relato narrativo.
3. Eran actuales, ya que trataban el tema de la crisis y los recortes en el Estado español.
4. Mantenían un buen equilibrio entre *claridad y complejidad*, es decir, tenían un contenido complejo, pero el uso del lenguaje, aun siendo poético, no era hermético, en el sentido de que no se dirigía a públicos especialistas.
5. Eran *radicales*, en tanto que planteaban los temas abordados desde su raíz, no de manera superficial. En el sentido, por tanto, planteado en el feminismo radical (Puleo, 2005: 36)⁶⁵.
6. Las autoras se posicionaban dentro de las propuestas y existía en ellas gran cantidad de alusiones al cuerpo.
7. Las propuestas tenían una intención social y no abordaban lo que les pasaba a las autoras de manera individual ni tampoco el relato mediático de la crisis, sino un punto intermedio y crítico que en ese momento denominamos: *lo que nos está pasando*⁶⁶; por oposición a *lo que me está pasando* y a *lo que está pasando*.
8. Incluían, aunque en un grado bastante bajo, voces diversas, distintas de las propias de las autoras. Referencias a la infancia, a las generaciones más mayores, etcétera.
9. Tenían un carácter proactivo en el sentido de que no mostraban simplemente síntomas de la crisis, sino que había en las propuestas personajes que realizaban acciones antagonistas claramente en contra del sistema capitalista (trueques, sabotajes y todo tipo de acción colectiva).
10. Incluían en las propuestas voces que disentían, también la duda y el error. En este sentido, ninguna de las dos propuestas era un relato condescendiente con la lucha colectiva, sino crítico y complejo.

⁶⁵ El uso de esta definición de radicalidad en el análisis de las propuestas seleccionadas volverá a mencionarse a propósito del indicador 2.3 *La reflexividad de la artista*, en el capítulo tercero de este marco teórico dedicado a los indicadores de análisis.

⁶⁶ Tomamos la frase *Lo que nos está pasando* de un taller de lectura colectiva titulado *Lo que (nos) está pasado: imaginarios políticos en la narrativa actual*, organizado por el Col·lectiu Cos en la ciudad de València en 2016, que ha tenido diversas reediciones desde entonces. Escogimos *El comité de la noche* (2014) de Belén Gopegui antes de asistir al taller, pero es pertinente mencionar que estaba entre los textos elegidos por el colectivo.

Estos diez indicadores son los que, como se ha explicado en la introducción, se aplicaron en primer lugar en forma de fichas de análisis y de entrevistas a las y los artistas y de encuestas de valoración en la que cada artista (tras haber leído la ficha de análisis en que se valoraba su propuesta y haber realizado la entrevista) respondía a algunas preguntas relacionadas con el proceso de investigación y con la veracidad que apreciaban en los materiales elaborados.

Estas valoraciones en su mayoría no han recibido respuesta, por lo que se ha decidido no incluirlas entre el material anexo. Consideramos importante incluir una referencia a ellas, aunque sean una iniciativa fallida, porque esta ausencia de respuesta es sintomática de la falta de tiempo de las personas que se dedican a la práctica artística, pero también de la falta de interés en el análisis crítico de sus propias obras.

Por otra parte, antes de aplicar este grupo de indicadores preliminares a las propuestas definitivas era necesario seleccionarlas. Tras analizar *Baila la contrarreforma* (mediante la ficha de análisis) y pasar a analizar *El comité de la noche*, se concluyó que la especificidad que planteaba la novela, al no estar en el ámbito de las artes visuales, suponía una dificultad añadida que podía afectar a la transferibilidad de la investigación, pero, sobre todo, podía centrar nuestra atención de manera demasiado específica en el análisis textual. Por este motivo, se decidió descartar *El comité de la noche* y continuar buscando propuestas que fueran cercanas a *Baila la contrarreforma* a nivel crítico y discursivo, pero diferentes a nivel formal, para que los indicadores fueran útiles para propuestas diversas. En este momento se añadió *Esta despatriarcalización*, cartel en díptico del que Raúl Ortega Moral y yo somos coautores. Se decidió añadir esta propuesta porque cumplía con las características reflejadas en los indicadores y porque, además, en ese momento el centro de la investigación era el aumento de la reflexividad a través del concepto feminista “conocimiento situado”⁶⁷, y consideramos que sería coherente comenzar ese experimento de investigación *situada*⁶⁸ analizando una propuesta artística en la que su autora se posicionaba de manera evidente.

A pesar de que a lo largo de la investigación el foco de atención se ha desplazado hacia otras cuestiones, hemos considerado pertinente mantener nuestra propuesta artística como uno de

⁶⁷ Para una breve revisión del desarrollo del conocimiento situado y del uso de prácticas como la autoconciencia o la investigación militante: Malo de Molina, Marta: “Prólogo”. En Posse, et al.: *Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*. Traficantes de Sueños, Madrid, 2004: 13-40. Sobre su uso específico en la práctica artística, véase: Raven, Arlene: “Woman- house”; 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, Nueva York, 1994.

⁶⁸ Nos referimos aquí a un estadio anterior de esta investigación con el calificativo *situada* en el sentido de estaba posicionada políticamente de manera que la subjetividad fuera considerada como un valor y no como una traba que afectara negativamente en los juicios.

los trabajos a analizar porque pensamos comenzar el estudio de casos analizando una propuesta propia es coherente, también, con la defensa del aumento de la reflexividad y de la autocrítica en el seno del campo del arte.

La propuesta de Verónica Francés, *L*s artistas también comen* se introdujo a raíz de la participación en varias de las comidas incluidas en la propuesta. La experiencia directa con la propuesta, el componente experimental y el trabajo con diversidad de formatos dentro de un mismo trabajo nos pareció una forma interesante de incluir la instalación y la acción dentro de la muestra. La propuesta cumplía los criterios iniciales, por lo que se decidió incluirla.

Por otra parte, considerábamos interesante el trabajo de Alicia Murillo Ruiz por su forma de participar en el campo social, en el campo de la música y en el campo de los feminismos, pero sobre todo por el carácter radical de los contenidos de sus propuestas. De modo que cuando publicó un trabajo en formato fotonovela, nos pareció interesante incluirlo en la selección. Este trabajo (*El diario súpersecreto de Elvira*), además, aborda una cuestión en la que consideramos que Alicia Murillo es pionera dentro del feminismo de en el Estado español: la visibilización del *adultocentrismo*.

El trabajo de Ernest Graves, *Moneda*, se incluyó porque trataba la misma temática que las dos propuestas-guía (la crisis en el Estado español); porque tenía un formato que aún no tenía presencia en la muestra (dibujo-fanzine) y porque cumplía los criterios iniciales.

Por último, el documental *Alcaldessa*, de Pau Faus, se introdujo en último lugar. Estábamos buscando una propuesta más y nos pareció que no sólo cumplía con los indicadores preliminares, sino que podía servir para aumentar la exigencia de algunos de ellos. El lenguaje cinematográfico no estaba incluido en la muestra y tampoco había ninguna propuesta que tuviera una incidencia tan clara en el campo político, por lo que decidimos tomarla en consideración.

Una vez escogidas las seis propuestas, se realizó la ficha de análisis de las últimas incorporaciones, se entrevistó a todas las artistas, se les entregó una copia de la ficha de análisis de su propuesta y una transcripción de su entrevista, y se les pidió que respondieran al formulario de valoración del análisis y de la investigación. Una vez producidos estos materiales, se combinaron con los resultados de la investigación teórica.

La selección definitiva de casos de estudio es la siguiente:

- A. *Esta despatriarcalización*, Raúl Ortega Moral y Laura Yustas (València/Madrid).
- B. *Baila la contrarreforma*, Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto (Madrid/Mérida).

- C. *L*s artistas también comen*, Verónica Francés (Alzira).
- D. *Moneda*, Ernest Graves (València).
- E. *El diario súpersecreto de Elvira*, Alicia Murillo (Sevilla).
- F. *Alcaldessa*, Pau Faus (Barcelona).

A partir de los materiales generados, de la selección definitiva de casos de estudio y de la investigación teórica, se replantearon los indicadores y se generó un listado de doce indicadores definitivos, que es la que se presenta en el próximo capítulo de este marco teórico y la que se ha aplicado al estudio de casos definitivo. La relación específica entre los indicadores propuestos y los referentes teóricos se detalla en el próximo capítulo, pero a continuación, junto a la enumeración de los indicadores definitivos, se presentan los conceptos fundamentales con los que relaciona cada uno de ellos y los autores y autoras a los que corresponde cada uno. Los indicadores definitivos están organizados en torno a tres niveles de análisis: *1. Contexto; 2. Propuestas artísticas socialmente comprometidas; y 3. Contribuciones al campo del arte actual; y son los siguientes:*

Nivel 1. Contexto:

1.1 Campos en cuestión.

Definiciones clave: campo, subcampo, reflexividad e *illusio* (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999); transgresión necesaria (Chevier en: Aliaga y Cortés, 2003); posturas antagonistas (Melucci, 1994).

1.2 Posición de la artista en los campos.

Definiciones clave: campo, relaciones objetivas entre posiciones (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999); posturas antagonistas (Melucci, 1994).

1.3 La propuesta artística en la trayectoria de la artista.

Definiciones clave: campo (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999).

Nivel 2. Propuestas artísticas socialmente comprometidas:

2.0 Acercamiento al relato de la propuesta⁶⁹.

2.1 La simplicidad y la complejidad de la propuesta artística.

⁶⁹ Como se especifica en el capítulo tercero correspondiente a los indicadores de análisis, se enumera como 2.0 porque realmente no es un indicador, sino un espacio dentro del análisis en el que realizar un acercamiento al relato narrativo de la propuesta en caso de que ésta lo contenga.

Definiciones clave: dificultad-facilidad, simplicidad-complicación en relación a complejidad-simplicidad y claridad-opacidad (Garcés, 2016); campo (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999).

2.2 *La claridad y la opacidad de la propuesta artística.*

Definiciones clave: dificultad-facilidad, simplicidad-complicación en relación a complejidad-simplicidad y claridad-opacidad (Garcés, 2016); campo (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999).

2.3 *Reflexividad de la artista.*

Definiciones clave: campo, reflexividad, *illusio*, cinismo, ingenuidad (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999).

2.4 *La actualidad del tema tratado en la propuesta artística.*

Definiciones clave: eje diacrónico, eje sincrónico (Foster, 2001); campo, reflexividad, carácter acumulativo de la historia del campo, *illusio* (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999).

2.5 *Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta artística.*

Definiciones clave: campo, reflexividad (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999), posturas antagonistas (Melucci, 1994), símbolo y síntoma (Rochlitz, 1994).

2.6 *Interés de la propuesta artística para colectivos concretos.*

Definiciones clave: campo, reflexividad (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999), posturas antagonistas (Melucci, 1994).

2.7 *Contribución a marcos cognitivos más allá del campo del arte actual.*

Definiciones clave: campo, reflexividad (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999).

Nivel 3. Contribuciones al campo del arte actual (cruce general-específico):

3.1 *La experiencia y la experimentación en la propuesta artística.*

Definiciones clave: experiencia, expresión, experimentación (Marzo, 1996); vanguardia (Bürger, 1987); eje sincrónico, eje diacrónico (Foster, 2001); campo, reflexividad, carácter acumulativo de la historia del campo (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999); posturas antagonistas (Melucci, 1994).

3.2 *La propuesta artística como productora del medio y el mercado o como su producto.*

Definiciones clave: vanguardia (Bürger, 1987); eje sincrónico, eje diacrónico (Foster, 2001); campo, reflexividad, carácter acumulativo de la historia del campo, mercado

del arte, sujeto creador, *illusio* (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999); posturas antagonistas (Melucci, 1994), autogestión ideológica (Durand, 1993).

La definición de los indicadores definitivos a través de los autores revisados en el capítulo primero de este marco teórico nos ha permitido redefinir también de manera específica las características compartidas por las piezas escogidas y nombrarlas de manera común. Los términos *propuestas artísticas socialmente comprometidas* o *arte comprometido*, que empleamos indistintamente, nos permiten centrar el foco de atención en la intención social de las obras.

En el próximo apartado exponemos la sistematización de las acotaciones igualadoras y diferenciadoras a las que responden las propuestas.

2.2 Características de las propuestas escogidas

Como adelantábamos en la introducción al presente capítulo, en esta investigación se han tenido en cuenta dos bloques fundamentales de requisitos: acotaciones igualadoras y acotaciones diferenciadoras.

Las primeras ayudan a establecer unas bases comunes que han de cumplir todas ellas y, así, se facilita el desarrollo de una investigación coherente. Estas acotaciones son: que sean arte comprometido, es decir, que tengan intención social; que sean recientes y coetáneas (realizadas entre 2012-2017), hayan sido realizadas en España, y que sean críticas.

Las segundas permiten incluir una diversidad que ayuda a generar indicadores con una mayor transferibilidad. En otras palabras, permiten que los indicadores sean aplicables a un número mayor de propuestas artísticas porque complejizan su construcción inductiva a partir de propuestas artísticas socialmente comprometidas diversas. Estas acotaciones son: diversidad formal, temática y de campo.

2.2.1 Acotaciones igualadoras

Como adelantábamos, este tipo de acotaciones permite que las propuestas tengan unas bases comunes a partir de las que extraer conclusiones y facilita el análisis comparativo de las propuestas.

2.2.1.1 Propuestas artísticas socialmente comprometidas

La primera acotación es que las obras escogidas tengan una intención social. Esta intención social se ha deducido de las propias propuestas y se ha confirmado en las entrevistas realizadas a las y los artistas (anexos 1.1, 2.2, 3.1, 4.3, 5.2 y 6.1).

Este tipo de propuestas artísticas no encarnan el posicionamiento del arte puro descrito por Bourdieu, o del *arte paralelo* en términos más actuales, sino el del *arte comprometido*⁷⁰. Ejemplifican un proceso de repolitización de la estética y de empleo de las prácticas artísticas para construir marcos cognitivos que ayuden a la acción colectiva, actitud que reconocemos en los estudios sobre acción colectiva. Las artistas que plantean propuestas artísticas socialmente comprometidas se centrarían, por tanto, en buscar la transformación social aprovechando las herramientas específicas que les provee la producción artística. Cabe recordar que la ampliación de los imaginarios se sostiene sobre una lucha constante por la legitimidad y, por ese motivo, el lugar desde el que se emiten los discurso es fundamental en la ecuación. La emisora, el canal, el contexto y el código son tan relevantes aquí como el contenido y el formato del mensaje.

En este sentido, la mayoría de las artistas escogidas participan de campos autónomos específicos de producción cultural como el del arte actual o el del cine, entre otros; pero también de campos autónomos transversales de producción cultural, como el de los feminismos o el de la educación.

Esta doble militancia en campos autónomos específicos y transversales que es común a la mayoría de las artistas seleccionadas hace que se encuentren en las lindes entre campos, una posición especialmente interesante a la hora de generar transformaciones en los campos autónomos y en el campo social, dado que los campos transversales están directamente relacionados con el campo social.

Entendemos que el hecho de que continúen existiendo este tipo de propuestas artísticas socialmente comprometidas se debe a la tradición del arte social de los últimos siglos, que se niega a renunciar a la intención social del arte. Si bien una parte del arte actual rechaza la intención social (manteniendo la autonomía que también consideramos importante) y se plantea las posibilidades transformadoras del arte en relación a nuevas formas estéticas, pero responsabilizándose sólo de las consecuencias en el seno del campo del arte, existe también

⁷⁰ No nos detendremos ahora en esta cuestión, que ha sido analizada y explicada en el apartado 1.2.2 *Situación actual del campo del arte*.

una parte del campo, que se mantiene en la periferia del polo dominado y que defiende que para generar transformaciones reales es necesario trabajar con lenguajes y contenidos que tengan incidencia en el campo social.

En cualquier caso, como planteábamos en el capítulo anterior, el arte paralelo y el comprometido conviven en el campo del arte, en una lucha por la legitimidad de la que ambos se benefician.

Una de las consecuencias de este posicionamiento es que, por lo general, las propuestas artísticas socialmente comprometidas más explícitas contienen un grado de claridad mayor que las propuestas artísticas más cercanas al arte puro, sin que por ello renuncien necesariamente a la complejidad. La defensa de la capacidad de la producción artística y cultural para transformar el campo social (ya no basada en elucubraciones, sino en las herramientas planteadas desde diversos ámbitos de investigación, como la teoría de marcos), puede llevar a las personas que hacen propuestas artísticas socialmente comprometidas a buscar lenguajes que sean comprensibles para gran cantidad de públicos. Es el caso de las propuestas escogidas, pero no de todas las propuestas artísticas con intención social. Entendemos que el arte paralelo tiene una intención social que no tiene por qué ser explícita.

Cabe destacar que, si seguimos la lógica del *efecto del ala radical* descrita por McAdam, McCarthy y Zald (1999: 38), debemos reconocer que la presencia de posiciones más radicales -arte paralelo- beneficia al arte comprometido.

2.2.1.2 Recientes (2012-2017)

Seleccionamos una serie de propuestas que se hubieran realizado en los últimos cinco años por un motivo fundamental: queríamos demostrar que es posible emplear los indicadores propuestos para analizar propuestas artísticas socialmente comprometidas prácticamente recién hechas. En esta investigación determinamos el posible impacto de la propuesta y, también, su relación con colectivos concretos (activismos, grupos vecinales, etc.), lo que permite determinar si la propuesta está teniendo un público, pero no era el objeto de esta investigación valorar la calidad de las propuestas artísticas socialmente comprometidas en función de su acogida por parte del mercado o de las instituciones. El objetivo que planteábamos, en cambio, era analizarlas en función de sus contribuciones al campo del arte y al campo social, analizables en relación a la posición de las artistas en los campos y a la propia propuesta

artística. Por ese motivo, entendemos que no es necesario un periodo prolongado antes de poder realizar un análisis en profundidad de la propuesta.

Con todo, consideramos importante que los indicadores puedan ser empleados directamente por cualquier agente del campo, lo cual incluye a teóricas/os y críticas/os, pero también a las y los artistas. En este sentido, era necesario generar unos indicadores que no requirieran de un periodo de espera entre la producción de la propuesta y su aplicación, ya que en ese caso no serían útiles para aquellas artistas que buscaran emplearlos para realizar una autocrítica y, por tanto, no habrían servido para aumentar la reflexividad en el seno del campo. Escoger arte comprometido reciente y diseñar los indicadores a partir de él, entonces, es una estrategia para garantizar que su usabilidad en otras obras de arte comprometido recientes.

2.2.1.3 Coetáneas

La siguiente acotación está conectada con el hecho de que sean recientes, pero de manera, digamos, casual; y es el hecho de que sean coetáneas. Se han escogido propuestas coetáneas porque nos permiten no sólo mostrar el funcionamiento de los indicadores, sino esbozar también en el conjunto del estudio de casos un modesto mapa de la situación actual de los diferentes campos que se han trabajado. En este sentido, nos ha permitido trabajar desde diferentes direcciones, pero acercándonos a un mismo panorama sociopolítico y a un conjunto de campos autónomos.

2.2.1.4 Realizadas en España

Esta acotación, a su vez, conecta con la anterior. Además de que las propuestas fueran coetáneas y recientes, nos interesaba que estuvieran realizadas en un mismo contexto sociopolítico y económico. Gracias a esta acotación, es posible abordar las temáticas y cuestiones que abordan las propuestas de manera más compleja y pueden aprovecharse los análisis para trabajar desde perspectivas comparadas.

2.2.1.5 Críticas

Esta acotación está en estrecha relación con el hecho de que sean propuestas que tienen una intención social. Sin embargo, el compromiso social es un concepto neutro que requiere de una ética específica para tomar direcciones ideológicas. En cambio, la crítica, entendida como respuesta argumentada a contradicciones en los sistemas, tiene una dirección más

clara. Son propuestas críticas en el sentido de que intentan generar posiciones antagonistas respecto del estado de cosas actual o, en principio, es la posición que cabe esperar. En apariencia todas las propuestas escogidas comparten esta característica, pero es la aplicación de los indicadores la que nos permite comprobar si esas posiciones aparentemente antagonistas realmente lo son, o si son estrategias para entrar en el sistema de beneficios del que se está excluida en el sentido planteado por Melucci (1994: 126).

2.2.2 Acotaciones diferenciadoras

Las acotaciones que explicamos a continuación difieren de las anteriormente explicadas, ya que en este caso la intención es diversificar la muestra. Para ello se han seleccionado propuestas de temáticas diversas, con formatos diferentes y que participen en una variedad de campos.

En este segundo grupo de acotaciones tenemos tres: diversidad temática, formal y de campo. Es decir, las propuestas escogidas abordan temas diferentes, tienen formatos diferentes y, además, operan en campos autónomos de producción diferentes. Estas acotaciones, unidas al hecho de que los indicadores se hayan construido y revisado mediante de un proceso de inducción a partir de las propuestas, permite que la investigación gane transferibilidad.

En esta investigación se ha buscado generar herramientas de análisis aplicables a la complejidad de la relación entre campos y que sean capaces de integrar la especificidad ético-estética de las propuestas artísticas socialmente comprometidas. La intención, por tanto, era inducir a partir de ellas unos indicadores que fueran aplicables a temáticas, técnicas y campos autónomos de producción cultural diversos. Así, los indicadores generados pueden aplicarse a temas que van desde los feminismos, los derechos de la infancia, las desigualdades sociales, la transformación de las instituciones a través de procesos instituyentes, etcétera. A nivel formal, pueden emplearse para analizar trabajos de video, cómics, fotografía, cartelería o arte de acción, entre otros. A nivel de campos, pueden aplicarse a propuestas que participen de cualquier campo de producción cultural, tanto si éste es específico como si es transversal.

2.2.2.1 Temáticas diversas

Todos los temas planteados en ellas relacionan con la política y son cercanos al activismo y a la crítica social, ya que todas ellas son propuestas comprometidas y suelen abordar este

tipo de temáticas. Sin embargo, ello no impide que sean diversos, entre ellos podemos encontrar: feminismos, la crisis socioeconómica y política en España, la situación laboral de las generaciones más jóvenes, la iniciativa municipalista *Guanyem Barcelona* o los derechos de las y los artistas. El interés de las temáticas y del tratamiento que se les da, su radicalidad o su capacidad transformadora son aspectos que pueden analizarse siguiendo unos indicadores comunes porque no nos centramos en las temáticas, en los formatos ni en los campos, sino en el factor contextual y discursivo. Por este motivo, es fundamental en la presente investigación el primer nivel de análisis, que relaciona las propuestas con su contexto.

2.2.2.2 Formatos diversos

La necesidad de trabajar con propuestas de formatos y técnicas diversas ha sido un eje fundamental en la selección, ya que se ha procurado que no haya dos trabajos con la misma técnica. Así, tenemos una pieza de videoarte, un documental, una fotonovela, un fanzine, una instalación-acción y dos carteles en díptico. En este caso, la transferibilidad cobra especial importancia, ya que una de las barreras que usualmente bloquean las tentativas de análisis y de debate dentro de los campos autónomos de producción cultural es el desconocimiento de las especificidades del género en que se inscribe. De la mano de las teorías de Bourdieu respecto de los campos de producción cultural (Bourdieu, 1995), buscamos demostrar de manera implícita que es posible analizar propuestas artísticas de formatos, técnicas y géneros diversos empleando unos indicadores comunes. Es posible porque a partir de la génesis de los diferentes campos de producción cultural como campos autónomos la técnica ha dejado de ser el eje de análisis fundamental. Así, para Bourdieu,

la oposición entre géneros pierde parte de su eficacia estructurante en beneficio de la oposición entre los dos polos presentes en cada subcampo: el polo de la producción pura, donde los productores tienden a no tener como clientes más que a los demás productores (que también son sus competidores) y donde se agrupan los poetas, novelistas y hombres de teatro dotados de propiedades de posiciones homólogas pero comprometidos en unas relaciones que pueden ser antagónicas; el polo de la gran producción, subordinada a las expectativas de gran público (Bourdieu, 1995:185).

En este sentido, incluir una diversidad de formatos en la muestra es una apuesta por la continuación de esa atención a los polos -dominado o dominante- de los subcampos -pintura, vídeo, escultura, acción, instalación, etc-; en lugar de poner el foco en las técnicas. En este sentido, se han escogido obras que se sitúan en el polo dominado de los distintos campos.

Por otra parte, esta selección es una apuesta por la combinación de disciplinas artísticas como una realidad inevitable, en contraposición a los discursos que defienden la combinación entre disciplinas como apuestas novedosas y transgresoras. La interdisciplinariedad, por tanto, se da por sentada en esta investigación y se analiza la posición que los y las artistas ocupan en los campos.

La condición para que este trabajo sea serio y meticuloso, es situar cada propuesta artística socialmente comprometida en su contexto a través del primer nivel de análisis y volver a situarlas en relación al campo del arte actual en el tercer y último nivel.

2.2.2.3 Campos diversos

Esta acotación está en estrecha relación con la anterior, pero no son equivalentes. Dado que el compromiso social no suele expresarse en una sola dirección, nos interesaba analizar en qué otros campos operan los y las artistas analizadas -campos generales y campos autónomos transversales, entre otros-. Esta doble militancia de los actores escogidos en campos autónomos especializados y transversales permite abordar los cruces entre campos de manera lateral, atendiendo a su carácter interconectado, en ocasiones de manera muy estrecha.

Capítulo 3. Esquema para un análisis de arte comprometido

Este tercer y último capítulo del marco teórico está dedicado a la exposición pormenorizada de los indicadores propuestos. En él se explican y se ponen en relación con las teorías expuestas en el *Capítulo 1. Aproximaciones analíticas al arte comprometido y a la acción colectiva en los campos del arte y de la sociología*. Para facilitar la visión de conjunto de los indicadores, se ha dispuesto un resumen esquemático de los mismos en la siguiente página.

El análisis que se propone en esta investigación está formado por un total de doce indicadores agrupados en tres niveles: *Nivel 1. Contexto*; *Nivel 2. Propuestas artísticas socialmente comprometidas*; y *Nivel 3. Contribuciones al campo del arte actual*. Esta estructura responde a la intención de que el análisis funcione como aproximación a la interacción entre campos de producción cultural y el campo general de lo social.

El nivel 1, *Contexto*, tiene como objetivo facilitar la aproximación a los campos en los que participa la propuesta artística concreta, a la posición que la artista ocupa en los ellos y al lugar que la propuesta ocupa dentro de la trayectoria artística y profesional de su autora. Éste es un nivel general en el sentido de que es aplicable a cualquier tipo de propuesta artística, incluso a aquéllas que no tienen una intención social. Como su nombre indica, es un nivel que permite contextualizar la propuesta artística.

El nivel 2, *Propuestas artísticas socialmente comprometidas*, tiene como objetivo identificar y analizar las aportaciones que cada propuesta hace al campo social. Para llevar a cabo esta valoración, se plantean indicadores que hacen referencia a cuestiones discursivas, de recepción, a la reflexividad de la artista respecto a los diferentes campos, al interés que la propuesta puede tener para colectivos concretos y a las aportaciones fuera del campo del arte actual -al campo social, al campo político, etcétera-. Es un nivel específico que se ha diseñado para ser aplicado a propuestas de arte comprometido. Podría emplearse en otro tipo de propuestas artísticas, pero requeriría de una adaptación en profundidad.

Por último, el nivel 3, *Contribuciones al campo del arte actual*, tiene como objetivo abordar las aportaciones que la propuesta hace al campo del arte actual. Las propuestas artísticas socialmente comprometidas son, en cualquier caso, propuestas artísticas, por lo que hay una serie de cuestiones relativas a las aportaciones que éstas hacen al campo del arte que deben ser analizadas. Este nivel es aplicable a cualquier tipo de propuesta artística, tenga o no intención social.

Esta propuesta de análisis tiene dos funciones igualmente importantes. La primera de ellas es generar herramientas críticas que contribuyan a aumentar la reflexividad en el campo del arte de una manera lo menos críptica posible. La segunda tiene carácter comunicativo y consiste en generar unas pautas explicativas, con un lenguaje común establecido por los epígrafes básicos que plantea esta investigación, que ayude a que esa reflexividad no se produzca de manera aislada en los sujetos que forman parte del campo del arte, sino que esté en un formato susceptible de ser sometido a debate. El deseo de aportar herramientas que permitan aumentar la reflexividad dentro del campo del arte actual y de fomentar el debate interno en el seno del campo han sido claves constantes en esta investigación. Desde el punto de vista formal, cabe hacer algunas aclaraciones sobre los niveles de análisis planteados antes de ponerlos en práctica.

ESQUEMA DEL ANÁLISIS

Nivel 1. Contexto:

- 1.1 Campos en cuestión.
- 1.2 Posición de la artista en los campos.
- 1.3 La propuesta artística en la trayectoria de la artista.

Nivel 2. Propuestas artísticas socialmente comprometidas:

- 2.0 Acercamiento al relato de la propuesta⁷¹.
- 2.1 La simplicidad y la complejidad de la propuesta artística.
- 2.2 La claridad y la opacidad de la propuesta artística.
- 2.3 Reflexividad de la artista.
- 2.4 La actualidad del tema tratado en la propuesta artística.
- 2.5 Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta artística.
- 2.6 Interés de la propuesta artística para colectivos concretos.
- 2.7 Contribución a marcos cognitivos más allá del campo del arte actual.

Nivel 3. Contribuciones al campo del arte actual (cruce general-específico):

- 3.1 La experiencia y la experimentación en la propuesta artística.

⁷¹ Se numera como 2.0 porque realmente no es un indicador. No se incluye entre los indicadores, pero es interesante que aparezca en el análisis porque facilita su realización y la posterior lectura. Es básicamente un punto en el que resumir el relato (en el caso de propuestas artísticas narrativas) de manera más específica que en la sinopsis, es decir, es un resumen de la *historia* que cuenta la propuesta. Su función es forzar a quien analiza a resumir el contenido y ayudar a quien lee a comprender la propuesta.

3.2 La propuesta artística como productora del medio y el mercado o como su producto.

3.1 Nivel Contexto

Como adelantábamos, este primer nivel contextual es aplicable a cualquier tipo de propuesta artística. Su función es situar las propuestas en su contexto abarcando los campos en los que se inscriben, la posición de quien las ha producido y una breve situación dentro de la trayectoria personal de cada artista. Está dividido en tres indicadores que se explican brevemente a continuación para dar una visión de conjunto del nivel completo antes de entrar a explicar detalladamente cada uno de ellos.

El primer indicador, *1.3 Campos en cuestión*, se centra en el establecimiento de unas bases comunes acerca del funcionamiento del campo(s) de producción cultural específico(s) y/o transversal(es) en que participa la propuesta. Este esbozo permite establecer unas claves y un lenguaje común que evite las derivas ingenuas que pudieran surgir de un análisis poco cuidado de los campos concretos de producción.

El segundo indicador, *1.2 La posición de la artista en los campos*, analiza las relaciones que la autora establece con el resto de las y los agentes de los campos. Este análisis se centra especialmente en el polo del campo en que se sitúa (dominante o dominado). Este posicionamiento permite establecer con claridad las relaciones de dominación y privilegio que se desarrollan en el campo y hacer visibles las relaciones de intercambio, afinidades, acuerdos y desacuerdos que se establecen entre los actores que operan en ellos. Esta fase ayuda a comprender el espacio de los posibles en que se desarrolla la práctica artística completa, establece su situación en la historia del campo y, desde luego, la inscribe en la historia concreta de los debates y cuestionamientos que en él se producen. El campo es, sin duda, una lucha de fuerzas y esta fase ayuda a sentar las bases para comprender desde dónde están enunciando las artistas.

El tercer indicador, *1.3 La propuesta artística dentro de la trayectoria de la artista*, sirve para hacer un breve repaso a otras propuestas artísticas de la autora, tanto posteriores como anteriores a la propuesta analizada. Este punto permite comprender la práctica artística como un proceso a largo plazo, evitando de manera deliberada centrar la mirada en una única propuesta.

3.1.1 Campos en cuestión

Tabla 3. 1.1 Campos en cuestión

Indicador	<i>1.1 Campos en cuestión</i>
Nivel	<i>1. Contexto.</i>
Descripción	Enumeración y descripción sintética de los campos autónomos de producción cultural específicos y transversales de los que participa la autora de la propuesta artística a analizar. En los casos en que existe una participación significativa en los campos generales, se analiza también con este indicador. En los casos en que se considere necesario, se añadirán aclaraciones específicas respecto del funcionamiento del campo(s) con el objetivo de desambiguar su estructura, su funcionamiento o cualquier otro dato relevante al respecto.
Ámbito de aplicación	Análisis de trayectorias artísticas, de calidad e interés de propuestas artísticas y de posiciones objetivas ocupadas por las artistas.
Objeto de aplicación	Campos autónomos de producción cultural específicos y transversales, y campos generales. Aplicable a análisis de cualquier tipo de producción artística, independientemente de si tiene intención social.
Objetivo a evaluar	Este indicador genera el material necesario para aplicar el siguiente indicador <i>1.2 posiciones de las artistas</i> y, por sí mismo, no tiene un objetivo a evaluar más allá de analizar a en qué campos está participando la artista.
Forma de evaluar	La forma de cumplir el objetivo es reflejar con precisión los campos implicados y aportar la información básica necesaria para poder evaluar las posiciones de las artistas.
Fuentes de la información	Páginas web de las artistas, otra información disponible sobre ellas en Internet, entrevistas, catálogos, artículos o cualquier otra documentación que ayude a determinar en qué campos participan.

Claves a considerar	La ocupación de la autora, su formación académica, el tipo de propuestas artísticas que realiza (formato, público, discurso, espacios de difusión, etcétera), el discurso que defiende y los espacios en que tiene visibilidad (instituciones, redes alternativas, etcétera).
Precauciones	Una propuesta artística puede estar participando en campos de los que su autora no es consciente de estar formando parte.
Definiciones fundamentales	Campo, subcampo, reflexividad e <i>illusio</i> (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999); transgresión necesaria (Chevrier en: Aliaga y Cortés, 2003); posturas antagonistas (Melucci, 1994).

Fuente: elaboración propia.

Por lo general el campo del arte actual y el campo social cumplen un papel en este tipo de propuestas. No obstante, con frecuencia las propuestas operan simultáneamente en otra serie de campos autónomos específicos o transversales. Es fundamental analizar en qué campos participan y cuál es el estado de estos campos en el momento de su producción, porque sin tener en cuenta esta información no sería posible comprender las propuestas de manera contextual.

Este criterio está directamente relacionado con la segunda operación que Bourdieu plantea como fundamental para la ciencia de las obras: “el análisis de la estructura interna del campo y de las relaciones objetivas entre posiciones” (Bourdieu, 1995: 337-341). Asimismo, se relaciona directamente con el cuarto tópico planteado por Zald respecto de los marcos cognitivos: “*los procesos competitivos* que no son más que el contexto en el que se opta por un marco u otro que llega a ser el dominante” (Zald, 1999: 370). Comprender los campos, los juegos de fuerzas y los significados de las posiciones ocupadas en ellos es clave para entender el significado de las propuestas artísticas en cada uno de ellos.

En la descripción de los objetivos de este indicador hacemos referencia a campos autónomos de producción cultural de dos tipos: específicos y transversales; y a campos de producción generales⁷².

⁷² La diferencia entre estos tres tipos de campos se ha explicado en la introducción, concretamente en el apartado 0.2.3 *Campos de producción cultural específicos y transversales, y campos generales*. En el apartado se incluye la *Tabla 1. Tipologías de campos empleadas en esta investigación*, para facilitar la diferenciación.

A modo de síntesis, haremos referencia a campos específicos y campos transversales, entendiendo que existen también los campos generales (social, político y poder) que no son autónomos. Los campos específicos son aquéllos que se sitúan fuera del campo social (marcando una distancia con él) mientras que los transversales están inscritos directamente en el campo social. Es importante tener en cuenta esta diferencia a la hora de valorar en qué campos participan las artistas.

El campo de producción cultural que es el campo del arte tiene un nivel de complejidad y autonomía que requiere de un acercamiento pausado y atento. Los juegos de fuerzas y de relaciones que se desarrollan en el seno del campo del arte son los que determinan el *nomos* del campo y, con él, el significado que la propuesta tiene para su productora y para el resto de agentes del campo. En este sentido, el campo, como espacio en el que este juego de fuerzas se desarrolla, no es un mero acompañante de la propuesta, ni siquiera se reduce al espacio de los posibles que permite que esa pieza concreta se genere, sino que es parte de la propuesta en sí. Ignorar esta cuestión lleva a la producción de propuestas artísticas desconectadas de la historia del campo del arte y que, incluso en los casos que tienen una intención política de carácter transformador, quedan absorbidas y neutralizadas por las lógicas internas de los campos y de interacción entre ellos; es fundamental comprender ambas para poder oponer, al menos, una cierta resistencia. La reflexividad no es *conditio sine qua non* en la transformación de los campos y pueden producirse cambios en ellos en los que el cuestionamiento del *nomos* no tiene un carácter estratégico. Sin embargo, es una herramienta de gran utilidad en la práctica artística y en la crítica de arte con capacidad para generar posturas antagonistas. La reflexividad es un ejercicio de análisis de las disposiciones sociales que influyen a las y los agentes activos del campo. Su potencialidad reside en que funciona como una suerte de *vigilancia epistemológica* que reduce a niveles mínimos la influencia del *nomos* sobre la toma de decisiones y les permite hacer un uso más activo de las libertades y del *espacio de los posibles* del campo. Permite, con todo, tener una visión más amplia y compleja del contexto en que se produce la obra. En este sentido, una propuesta carente de reflexividad, aunque tenga intención social, será más propensa a caer en posturas ingenuas o desligadas del momento histórico en que se sitúa.

Este indicador es fundamental para preparar la aplicación del siguiente 1.2 *La posición de la artista en los campos*, y también para dar una base al indicador 2.3 *La reflexividad de la artista*, que se ha incluido más adelante en el análisis porque consideramos que abordarlo

requiere gran cantidad de información, por este motivo, formando parte del segundo nivel aseguramos que ya se ha pasado por un trabajo de contextualización y análisis anterior.

Con todo, saber cuál es el estado de cosas en el campo en que se produce es fundamental, por tanto, para hacer trabajos artísticos y para analizarlos. En este sentido, sostenemos que no es posible una fórmula rápida o milagrosa que permita analizar propuestas artísticas sin incluir su contexto. Comprender el contexto y las tomas de posición que implican determinadas decisiones traducidas en las propuestas es esencial para realizar un análisis en profundidad de la producción artística.

Este trabajo implica una investigación inicial acerca de qué campos están en juego en un trabajo concreto. Una vez determinado este primer punto, es necesario analizarlos separadamente y en interacción. En esta parte del análisis se hace referencia a las bases acerca de la historia de los campos en cuestión o, simplemente, a qué campos están interactuando.

Los mecanismos de legitimación específicos, de inclusión y exclusión, definiciones clave como la de “artista” u “obra” en el campo del arte, son fundamentales para comprender el espacio de los posibles que se establece en el campo y el significado específico de cada posicionamiento. En definitiva, es necesario comprender el grado de autonomía del campo, los polos de poder, los mecanismos de legitimación e intercambio de poder que existen y cómo se accede al capital simbólico específico del campo. En otras palabras, el campo del arte -central para esta investigación- en tanto que campo autónomo en base a tensiones internas y externas y luchas de poder. Tiene unas normas implícitas o explícitas que las personas que participan en él pueden respetar o no. Tanto una opción como otra son admisibles dentro de contexto del campo, ya que cualquier posicionamiento respecto de las normas implica necesariamente un reconocimiento de la legitimidad del campo en sí. En el campo del arte las normas tienen un carácter histórico, con espacio para la transformación y la transgresión. Siempre hay multitud de artistas que trabajan desde la ingenuidad alimentando las bases del juego del arte, es decir, sus normas actuales y su legitimidad como estructura. Así, quienes trabajan desde el desconocimiento de las reglas del juego y, además, sin ser conscientes de que están jugando, contribuyen al sostenimiento del *nomos* y de las reglas del campo en un momento histórico determinado como el actual. El juego de la creación tiene un componente de creencia importante ya que una de las normas fundamentales es no romper con la *illusio*, la fe ciega en el juego. Por ese motivo consideramos tan importante trabajar el análisis de trabajos artísticos desde el contexto, porque podríamos hablar sobre los motivos para no creer en el mito del artista como genio individual, pero es más efectivo trabajar

desde el desmantelamiento del juego. Descorrer la cortina y estudiar las propuestas en relación a su contexto es una forma de poner en práctica las teorías que cuestionan al artista-genio y, de paso, poner sobre las cuerdas el ideal genuinamente universal de artista individual, autosuficiente e inspirado, situándolo de manera específica en el seno del campo del arte occidental.

En el caso concreto de esta investigación, las reglas específicas del campo del arte y de los campos de producción en cuestión ya están explicadas en el marco teórico, por lo que las descripciones del funcionamiento de los campos que pueden encontrarse bajo este epígrafe serán someras.

En cualquier caso, consideramos que para realizar un análisis similar al propuesto en el estudio de casos es necesario comenzar por una valoración del estado del campo del arte en el momento de la producción de las obras a analizar. El análisis del estado de campo que se ha realizado para este estudio de casos puede leerse en el apartado *1.2.2 Situación actual del campo del arte*.

El análisis de los trabajos artísticos seleccionados pretende ilustrar el funcionamiento de los diversos subcampos de los que estamos hablando, así como a concretar sus características comunes. Siguiendo a Bourdieu (1995: 196), para que se pueda hablar de arte “alternativo” es necesario que las obras se posicionen distinguiéndose del arte “institucional”. En este ejercicio de distinción, en cualquier caso, es importante diferenciar entre las propuestas que forman parte de la *transgresión necesaria* al sistema liberal que planteaba Chevrier y que hemos citado en varias ocasiones, o si se trata de una verdadera posición antagonista (Chevrier en: Aliaga y Cortés, 2003). En esta dirección, Melucci también diferencia con gran claridad entre las posturas verdaderamente antagonistas y aquellas que sólo son una estrategia para participar del sistema de beneficios del que se está excluido (Melucci, 1994).

Es característico de las propuestas artísticas socialmente comprometidas problematizar los circuitos institucionales del arte actual. Las propuestas de arte comprometido tienden a participar de ellos con condiciones, mientras que las más radicales -arte paralelo- se sitúan en espacios autónomos, autogestionados económica e ideológicamente. Los circuitos por los que se mueven, por tanto, con frecuencia son más cercanos a los activismos o a espacios de intercambio específicos del polo dominado del *subcampo* en cuestión.

Al hablar de subcampos diferentes se hace necesario especificar no sólo las características comunes que presentan, sino también las diferenciadoras. Los subcampos de los que estamos

hablando son, por orden de estricta aparición en esta tesis: la gráfica, el videoarte, el fanzine, el arte de acción/instalación, la fotonovela y el cine documental. Dentro de los subcampos planteados, podemos decir que hay un grupo que se enmarca en el arte actual y otro que se queda fuera de él. Entre los situados dentro incluimos el videoarte, el fanzine y el arte de acción, mientras que la gráfica (el cartel presentado en el caso 1) quedaría a medio camino entre el campo del arte y el de los feminismos, y la fotonovela entraría en el campo de producción cultural de los feminismos.

Por otra parte, el cine documental entra en el campo del cine. Estas diferencias no suponen un problema a la hora de aplicar los indicadores sino un enriquecimiento, pero es importante tenerlas en cuenta para evitar desviaciones en la contextualización de los trabajos y en su análisis respecto de la posición en el campo o subcampo correspondiente. En el apartado correspondiente, *campos en cuestión*, de cada propuesta se explican las características específicas y diferenciadoras de cada uno de estos campos y subcampos implicados.

El primer trabajo, por tanto, es valorar en qué campos está operando la artista. Por lo general, las propuestas de arte comprometido operan en el campo del arte actual, pero puede formar parte de campos autónomos transversales como el de los feminismos o el de la educación. Normalmente es sencillo determinar en qué campos participa una persona, ya que pueden encontrarse indicios en su ocupación profesional, en las entrevistas públicas que se le han realizado, en los movimientos sociales de los que forma parte, en la ocupación que desempeña o en su propio trabajo artístico.

En artistas que tienen página web es especialmente útil en este sentido hacer una revisión de los contenidos y, especialmente, del *statement* o del currículum o de la descripción que ellas mismas hagan de su trabajo. La autorepresentación que supone la descripción resumida del trabajo de los y las artistas es una importante fuente de información en este sentido. Por ese motivo, en el estudio de casos hemos incluido, tras la ficha técnica de cada propuesta artística, una página en la que reproducimos la descripción general de su trabajo que cada una de las artistas seleccionadas hacen en su página web (o, en su defecto, en otros medios). Esta descripción es especialmente valiosa tanto para comprender los campos de los que participa la persona como para intuir la posición que ocupa en ellos. En el próximo apartado continuaremos con la valoración de la posición ocupada en los campos.

3.1.2 Posición de la artista en los campos

Tabla 4. 1.2 Posición de la artista en los campos

Indicador	<i>1.2 Posición de la artista en los campos</i>
Nivel	<i>1. Contexto.</i>
Descripción	Explicación de la posición de la artista dentro de los campos recogidos en el indicador <i>1.1 Campos en cuestión</i> . Incluye la valoración de si forma parte del polo dominante o dominado y, cuando se considere necesario, también su nivel de consagración en el seno de los campos.
Ámbito de aplicación	Análisis de las posiciones objetivas ocupadas por la artista.
Objeto de aplicación	Posición de cualquier productora cultural que esté contribuyendo a campos autónomos con propuestas de cualquier índole.
Objetivo a evaluar	El objetivo es triple: 1. Aclarar desde dónde está produciendo la artista; 2. Analizar cómo se relaciona con el resto de las posiciones dentro de los campos; y 3. Valorar si está creando nuevas posiciones en ellos.
Forma de evaluar	La forma de cumplir el objetivo de este indicador es determinar la posición o posiciones que la artista ocupa en los campos enumerados en el indicador <i>1.1 Campos en cuestión</i> . Una vez cumplido este objetivo, en los análisis de las propuestas se puede determinar si esas posiciones son antagonistas o si legitiman el <i>status quo</i> .
Fuentes de la información	<i>Statement</i> , CV y otras autodescripciones que la artista emplee para definir su trabajo en su página web o en otros medios. Entrevistas en las que ha participado (realizadas para la investigación o realizadas por terceras personas), artículos y otros documentos en que la artista explique qué entiende por arte, cómo se define respecto de su práctica y con qué intención produce.

Claves a considerar	Repertorio de argumentos de la artista, cargos que ocupa (en las instituciones o fuera de ellas), colectivos de los que forma parte, activismos, profesión, estudios, etcétera. Es característico del polo dominado de los campos autónomos demostrar la independencia respecto del mercado y de las instituciones.
Precauciones	Es importante diferenciar entre la creación de posiciones antagonistas en el campo y el uso de la crítica como estrategia para intentar pasar a formar parte del reparto de beneficios del campo.
Definiciones fundamentales	Campo, relaciones objetivas entre posiciones (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999); posturas antagonistas (Melucci, 1994).

Fuente: elaboración propia.

Este segundo indicador vuelve a estar en directa relación con la segunda operación planteada por Bourdieu, en este caso, específicamente con la segunda parte: “análisis de la estructura interna del campo y de las relaciones objetivas entre posiciones” (Bourdieu, 1995: 337-341). Examinar las posiciones que una artista ocupa en los diferentes campos en los que participa, permite comprender su punto de vista, la idiosincrasia desde la que parte y el significado social de la propuesta artística contextualizada. Esta información es determinante para comprender el arte comprometido.

Se evalúa la posición de las artistas a partir de la información del indicador anterior, es decir, previamente se ha valorado en qué campos(s) participa y se ha analizado el texto de presentación de su página web. En este punto, es importante reflexionar sobre las relaciones de fuerzas específicas de los campos en cuestión.

Por tanto, una vez determinados los campos en cuestión, es necesario analizar las relaciones de fuerzas que se establecen en ellos. Por ejemplo, en el campo de la educación, el profesorado está en una posición dominante respecto del alumnado, por lo que están en una posición dominante si son profesoras. Sin embargo, el grado de dominación varía en función de si el alumnado es infantil o adulto. En este sentido hay una relación jerárquica respecto del alumnado que se define en función de las características del alumnado y del profesorado, pero también hay relaciones de poder dentro del profesorado. En la cultura española actual, el profesorado universitario, por ejemplo, posee un reconocimiento social mayor que el de secundaria que, a su vez, tiene más que el de primaria. En último lugar quedaría el profesorado

de educación infantil y, casi fuera de esta clasificación, estaría el profesorado de régimen no formal (academias, talleres y otros). En este sentido, la posición que ocupa una persona que es artista y profesora universitaria no es la misma que ocupa una artista y profesora de educación no reglada o no formal como puede ser la que se dé en un centro cultural municipal.

Por otro lado, dentro de la educación de un mismo grado, por ejemplo, la secundaria, no está valorado de la misma manera el profesorado de las asignaturas que el paradigma tecnocientífico considera de más utilidad como son las matemáticas o las ciencias puras, que el profesorado de música, artes o educación física. La consideración que la sociedad y el Estado dan a cada uno de estos conocimientos determina el grado de legitimación específico de su profesorado (y de su alumnado). Por tanto, para realizar un análisis como el que se propone, es decir, que incluya información sobre el carácter de la participación de la artista en los diferentes campos y relacione estos datos, sería necesario analizar la posición que ocupa en cada uno de ellos. Esta valoración es especialmente importante cuando la práctica artística está relacionada con su otra ocupación, por ejemplo, en el caso de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto con la educación o en el caso de Pau Faus con el urbanismo; pero es interesante, en cualquier caso, ya que ayuda a comprender el punto de vista de la autora.

Para realizar estas valoraciones recomendamos analizar las páginas web de las artistas, muy útiles para recabar este tipo de información, ya que atendiendo al tipo de discurso que usan para describirse a sí mismas y a su trabajo, así como al carácter de sus propuestas anteriores y posteriores, puede recabarse gran cantidad de información.

Por otra parte, las entrevistas realizadas por cualquier medio de comunicación o colectivo son también interesantes. En esta investigación se ha llevado a cabo una búsqueda y recopilación de otras entrevistas realizadas a las artistas seleccionadas en los últimos años. Son entrevistas que están disponibles en Internet y que han sido de gran utilidad para valorar la posición de las artistas. Están referenciadas en el apartado correspondiente de la bibliografía. Por otra parte, publicaciones como catálogos o artículos también pueden aportar datos relevantes. La realización directa de entrevistas es un recurso útil, pero consideramos que debe emplearse con precaución en estos casos ya que cuando se analiza una entrevista que una tercera persona le ha realizado a una artista, es tan interesante valorar las respuestas de la artista como las preguntas que le hacen. Las preguntas ayudan a comprender la relación entre quien pregunta y quien responde, dando pistas importantes sobre la posición en el campo, especialmente si la persona que realiza la entrevista está bien informada sobre aquel/aquella a quien entrevista. Por otra parte, el propio medio de comunicación en el que se encuentra

la entrevista también aporta datos sobre posición en el campo. Por ejemplo, una persona que sólo tienen entrevistas en medios feministas y especialmente en páginas no comerciales y no institucionales, probablemente se situará en el polo dominado del campo de los feminismos. Es probable, además, que demuestre su independencia respecto de las instituciones en su trabajo o en las entrevistas que le realizan.

Esta cuestión está directamente relacionada con el primer tópico planteado por Zald “*la construcción cultural de repertorios de argumentos y a los marcos en los que se encuadran*” (Zald, 1999: 370), porque los discursos ayudan a determinar la posición de la persona. Se trata de discursos que no son individuales e independientes, sino que se relacionan en un juego de preguntas y respuestas en el que participa la totalidad del campo. En este sentido, los argumentos que una artista emplea son claves para comprender en qué polo del campo está y qué nivel de consagración tiene. A su vez, estos dos datos nos permiten saber si esa persona posee un gran capital simbólico específico (o legitimidad dentro del campo), si posee capital económico o si se sitúa en una posición dominante dentro del campo.

Con todo, lo fundamental de este indicador es comprender (y transmitir a través de la inclusión de estos datos en los análisis) que las personas cuyas propuestas artísticas se analizan no son ajenas a su contexto. Por lo tanto, ocupan una posición en el campo del arte y en los otros campos en que operan. Esta posición determina el tipo de trabajos artísticos que piensan que se debe, se puede y es pertinente hacer y, desde luego, el tipo de trabajos artísticos que efectivamente hacen. Funciona, por tanto, como un lugar desde el que construir el espectro de lo posible y producir en consecuencia.

Por otra parte, la posición que ocupan determina la manera en que esos trabajos artísticos son interpretados y, como resultado, el impacto que llegan a tener dentro y fuera del campo específico del arte. Entender esta posición y hacerla visible es clave para analizar cualquier trabajo artístico. En este sentido, es interesante recordar que es característico del polo dominado de los campos autónomos el demostrar la autonomía, es decir, el evidenciar en propuestas artísticas y discursos el hecho de que se es independiente de las instituciones y del mercado.

3.1.3 La propuesta artística dentro de la trayectoria de la artista

Tabla 5. 1.3 La propuesta artística en la trayectoria de la artista

Indicador	<i>1.3 La propuesta artística en la trayectoria de la artista</i>
Nivel	<i>1. Contexto.</i>
Descripción	Presentación ordenada y razonada de las propuestas artísticas anteriores y posteriores de la artista que ayude a construir una visión de conjunto de la trayectoria de la artista y, con ella, del significado de la propuesta analizada en ella.
Ámbito de aplicación	Se puede aplicar a cualquier propuesta artística.
Objeto de aplicación	Se estudian las propuestas artísticas realizadas antes y después de la propuesta analizada.
Objetivo a evaluar	No existe un objetivo, como tal, a evaluar. El objetivo de este indicador es dar una visión de conjunto de la trayectoria de la artista que permita: situar la propuesta analizada, reafirmar los campos en cuestión, es decir, confirmar en qué campos está participando la artista y aportar claves generales para comprender qué tipo de práctica artística realiza (técnicas, temáticas, tipo de discurso, espacios de difusión y tipos de recepción, entre otros).
Forma de evaluar	Se recoge información sobre la trayectoria de la artista, especialmente de su página web si está disponible. La página de la artista es especialmente interesante porque no sólo aporta información sobre las propuestas, sino también sobre cuáles considera ella más importantes y por qué. Esta observación permite revisar el indicador anterior, <i>1.2 Posiciones de la artista en los campos</i> .
Fuentes de la información	Página web de la artista, catálogos, entrevistas, exposiciones y cualquier otro medio que permita conocer las propuestas anteriores y posteriores.

Claves a considerar	Temáticas que aborda, formatos, tipo de discurso, nivel de reflexividad que puede deducirse de las propuestas, interés para los campos en cuestión, aportaciones a nivel social (especialmente si la propuesta a analizar es socialmente comprometida, pero aplicable a cualquier tipo de propuesta). Es especialmente interesante incluir las descripciones que la artista hace de sus propuestas, ya que proporcionan gran cantidad de información que podrá ser empleada como material de apoyo al aplicar el resto de los indicadores.
Precauciones	El material generado en este apartado no debe ser una enumeración de propuestas, sino que debe dar una visión de conjunto que aporte complejidad al análisis de la propuesta artística analizada. La familiarización con las temáticas, lenguajes, formatos y estrategias que la artista ha empleado en otras obras es interesante para comprender la propuesta con más profundidad.
Definiciones fundamentales	Campo (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999).

Fuente: elaboración propia.

Una propuesta artística no es una producción aislada, sino que se inscribe en trayectorias personales y colectivas que determinan en gran medida la dirección de los discursos y la investigación formal no entendida como creación de un estilo o una marca de artista, sino en relación a la exploración de las especificidades que lo artístico puede aportar a la transformación social.

Este indicador permite detenerse a comparar las propuestas artísticas que una persona ha realizado a lo largo de los años. Por ejemplo, una persona puede trabajar en el campo de la educación y en el del arte actual. En ese caso, es posible que tenga publicaciones o propuestas artísticas acerca de la interacción entre arte y educación que, incluso si no abordan la propuesta concreta que se está analizando, aportarán información valiosa sobre el sentido que tiene la propuesta analizada dentro de la trayectoria completa. Esta cuestión es importante porque una persona puede tener una posición reflexiva en el campo del arte y sin embargo tener una postura ingenua en otros campos, como el de los feminismos. Valorar ambas permite comprender con mayor claridad el trabajo que esa persona está desarrollando en

ambos campos. En este sentido, es clave analizar los trabajos no únicamente en base al contexto general y específico del arte, sino también respecto de la trayectoria artística de cada una de las personas cuyas propuestas hemos seleccionado.

Si bien es importante comprender el contexto social y del campo del arte para analizar las propuestas, tampoco puede obviarse que es necesaria una gran experiencia y un compromiso constante para llevar a cabo posicionamientos conscientes y transformadores en el campo del arte. Por otra parte, las prácticas artísticas, así como la posición en el campo, se establecen de manera progresiva y, por ello, es importante tener en cuenta todo el trabajo realizado incluso cuando tengamos intención de centrarnos específicamente en una sola propuesta.

3.2 Nivel Propuestas artísticas socialmente comprometidas

Este nivel es específico debido a que analiza cuestiones que son importantes únicamente porque estamos ante propuestas artísticas que buscan un impacto social. En este sentido, cabe recordar que las obras escogidas son arte comprometido, por lo que comparten la intención de llegar al campo social y no únicamente al específico del arte. Dentro de la diversidad de obras que buscan llegar al campo social, atendemos especialmente aquellas que pretenden llegar a públicos amplios, ya que son las que se centran en una transformación social en sentido general. Por este motivo, analizamos la capacidad de estas obras para producir cambios en los marcos cognitivos ligada al hecho de que sean accesibles. Si se tratara de analizar propuestas cuyos públicos objetivo fueran más especializados -como en el caso del arte paralelo o ejemplos peculiares de arte comprometido- los indicadores deberían adaptarse.

Una vez realizado este recordatorio, pasamos a enumerar las cuestiones fundamentales que se han valorado en relación a estas propuestas de arte comprometido: que sean comprensibles para públicos amplios, que no infantilicen a su público con mensajes excesivamente simples, que respondan a una necesidad social concreta en el momento de su producción, que sean útiles en la propuesta de soluciones a esa situación al nivel que sea, que tengan interés para colectivos concretos y que hagan aportaciones a los marcos cognitivos más allá del campo del arte. En cada uno de los apartados analizaremos cómo esa característica se relaciona con la intención específica planteada desde este tipo de producción artística.

Antes de continuar cabe hacer una diferenciación de significado entre dos pares de conceptos: simplicidad-complejidad y claridad-opacidad. Mientras que la simplicidad-complejidad se refiere al contenido mismo del trabajo, la claridad-opacidad se refiere a la forma de abordarlo. Digamos que si el trabajo artístico a analizar fuera un poema, el primero haría referencia a las imágenes mentales que proyecta y el segundo a las palabras empleadas para generarlas. Ambas cuestiones tienen, sin embargo, la característica común de estar estrechamente relacionadas con el tipo de público a que se dirigen y con la concepción general de la poesía como género literario que tiene la persona que ha escrito el poema. En el caso específico de trabajos artísticos con intención social, del grado claridad-complejidad puede deducirse a qué público se dirigen y del grado simplicidad-complejidad en qué consideración tienen a ese público. Por ejemplo, un lenguaje claro y complejo indicará que se quiere llegar a un público amplio y además se considera que este público es capaz de comprender mensajes complejos, es decir, se le considera inteligente. En cambio, un mensaje opaco y simple indicará que se dirigen a públicos especializados y, además, que consideran que no son capaces de comprender la complejidad. En cualquier caso, a la hora de analizar trabajos artísticos tampoco hay que perder de vista la posibilidad de que estas decisiones estén tomadas de forma ingenua o inconsciente. Cabe dejar espacio a la consideración de que un mensaje simple pueda ser el resultado de una aproximación simplista de la propuesta y no necesariamente de una reflexión consciente sobre el público a que se dirige. Sea como fuere, observar estas características aporta gran cantidad de información sobre el posicionamiento de la persona que la ha producido.

La filósofa catalana Marina Garcés plantea esta diferenciación en términos de facilidad-dificultad-simplicidad-complicación. Explica la diferencia entre la dificultad y la complicación de la siguiente manera:

La dificultad es el señuelo del deseo. La complicación, en cambio, es la trampa de quien se cree poderoso. Quien comparte sus dificultades pone al otro a su nivel y lo hace entrar en un juego de interlocución: vamos a pensar esto... juntos. Quien viste su discurso o su obra o su vida de complicaciones, en cambio, lo que hace es declarar su superioridad e imponerla como inaccesible (Garcés, 2016: 21).

En esta cita se concretan varias aportaciones importantes de la autora. Por un lado, la visibilización de la relación de poder entre quien emite un discurso y quien lo recibe y, por otro, la posibilidad de emplear la dificultad (y no la complicación) para hacer que esa comunicación unidireccional pase a tener un carácter más dialogado. En este sentido, Garcés plantea

la complicación como un ejercicio de demostración de la superioridad y, por tanto, como una estrategia de jerarquización respecto del público. Aurora Levins Morales también muestra un posicionamiento claramente crítico respecto del uso del lenguaje excesivamente especializado o críptico como forma de dominación.

El lenguaje en el que se expresan las ideas nunca es neutro. El lenguaje que usan las personas revela importante información acerca de con quiénes se identifican, cuáles son sus intenciones, para quién están escribiendo o hablando. El envoltorio es la mercantilización del producto y cumple la función exacta para la que se ha diseñado. El lenguaje innecesariamente especializado se utiliza para humillar a quienes se supone que no deben sentirse autorizados para entenderlo. Vende la ilusión de que sólo quienes pueden manejarlo son capaces de pensar (Levins Morales, 2004: 68).

El lenguaje en el que se plantean las propuestas, evidentemente, tampoco es neutro. Es fundamental, entonces, comprender la intención y la historia específica del campo para poder valorar la significación que tiene el empleo de un lenguaje u otro en una propuesta artística. Volviendo a la cuestión planteada por Garcés, recogemos otro fragmento inmediatamente posterior en el que relaciona la dificultad y la complicación con la facilidad y la simplicidad:

Por eso no debemos confundir la dificultad con la complicación ni admitir el chantaje de la facilidad como único lugar en el que encontrarnos. Lo que es importante, para mí, es hacer posible la alianza entre dificultad y simplicidad. Buscar ese punto en que la claridad no nos hace las cosas fáciles y en que la dificultad no nos complica la vida, sino que nos despierta el anhelo de llevarla más allá (Garcés, 2016: 21).

Evidentemente las relaciones planteadas por Garcés no son meramente formales ni terminológicas, sino que sitúan un marco ideológico interesado que limita el desarrollo de las capacidades de comprensión y transformación en aras de mantener en el polo dominante a quienes tienen una posición de enunciación y visibilidad. Por ese motivo continúa con un posicionamiento claro a favor de la dificultad que, además, cuestiona el sentido común, es decir, la tradición:

Contra lo que dice el sentido común, pienso que la exposición a la dificultad es igualitaria porque presupone la igualdad de las inteligencias como punto de partida de toda relación, ya sea educativa, afectiva, estética o política (Garcés, 2016: 21).

Antes de cerrar esta reflexión, Garcés hace una última aportación acerca de la potencialidad específica de la dificultad ligada con la idea de igualdad de la cultura:

El principio de la cultura es que no hay límites de acceso a la cultura. Cualquier ser humano tiene capacidad para relacionarse con el conocimiento, las sensaciones, las ideas y las propuestas que han generado los demás seres humanos. Si son difíciles, despertarán y afinarán en nosotros nuevas capacidades, nuevas sensibilidades y formas de inteligencia. La igualdad no es un resultado, es una premisa y tiene una sola consigna: comparte el deseo y no trates nunca al otro de idiota (Garcés, 2016: 22).

De las palabras de Garcés se deduce con gran transparencia su posicionamiento respecto de la cultura, su confianza en las capacidades humanas y su apuesta por la dificultad como forma de ampliarlas y desarrollarlas, pero también como parte de una relación afectiva, de un cuidado por el *otro*, al que nunca debe tratarse “de idiota”. Por otra parte, la consideración de la dificultad como “señuelo del deseo” pone de manifiesto su convicción respecto de la motivación de los seres humanos en dirección al desarrollo de sus propias capacidades. En cualquier caso, es importante tener en cuenta que el campo del arte es un campo especializado y, en ese sentido, es necesario comprender su historia específica para poder desarrollar una postura crítica respecto de las propuestas que en él se plantean. Sin embargo, si se añade esta reflexión (y los dos indicadores resultantes) al análisis de las propuestas de arte comprometido es porque consideramos que la intención social de dichas propuestas las sitúa en una situación particular: son propuestas que se dirigen directamente a públicos no especializados y, por ese motivo, sus artistas se esfuerzan en aportar puentes que ayuden a entrar en las propuestas a personas que no tienen una formación específica o grandes conocimientos sobre el campo del arte.

Por último, cabe aclarar que en esta investigación se ha optado por los términos claridad-opacidad y simplicidad-complejidad, como equivalentes al cuarteto terminológico facilidad-dificultad y simplicidad-complicación planteado por Garcés. El motivo es la consideración de que estos pares de términos son más eficaces a la hora de funcionar como opuestos o límites dentro de una gradación. La referencia a la iluminación implícita en la elección de la pareja claridad-opacidad evidencia además la construcción del trabajo artístico como un escenario de comprensión e intercambio. El par simplicidad-complejidad, por su parte, hace referencia directa no sólo al esfuerzo necesario para la comprensión (como en el caso del par facilidad-dificultad) sino también a las capas de sentido incluidas en los contenidos mismos. Consideramos que la facilidad y la dificultad son una cuestión subjetiva que puede

medirse de manera excesivamente imprecisa, mientras que la simplicidad y la complejidad son términos más estables.

3.2.1 La simplicidad y la complejidad del trabajo artístico

Tabla 6. *2.1 La simplicidad y la complejidad de la propuesta artística*

Indicador	2.1 La simplicidad y la complejidad del trabajo artístico
Nivel	<i>2. Propuestas artísticas socialmente comprometidas.</i>
Descripción	Análisis del grado de simplicidad-complejidad de la propuesta.
Ámbito de aplicación	Campos autónomos de producción cultural.
Objeto de aplicación	Indicador especialmente diseñado para propuestas de arte comprometido.
Objetivo a evaluar	Los objetivos a evaluar en las propuestas son: 1. Visibilizar contradicciones sociales; y 2. Aportar lecturas críticas de lo real.
Forma de evaluar	Se valora si la propuesta tiene un contenido suficientemente complejo como para contribuir al análisis de la realidad y a la construcción de marcos cognitivos para la acción colectiva. Se analiza si la propuesta es material pensable y si tiene un carácter estratégico.
Fuentes de la información	La propuesta en sí misma. Se analiza la complejidad-simplicidad de los temas planteados y de la forma de abordarlos, así como el planteamiento de lecturas que contribuyan a favorecer la capacidad crítica y analítica del público.
Claves a considerar	Uso de dobles sentidos, rigor y profundidad en el tratamiento de los temas, indicios de un trabajo de investigación previo, presentación de temáticas o situaciones poco tratadas o de tratamientos novedosos de cuestiones muy debatidas.

Precauciones	Este indicador está en estrecha relación con el siguiente. Es importante que se reflexione sobre ellos de manera relacionada y tratando de diferenciarlos. El interés por que una propuesta sea simple o compleja depende en cierto modo de la intención que la origine. Sin embargo, es necesario un mínimo de complejidad en las propuestas, porque un exceso de simplicidad implicaría una actitud paternalista respecto del público, y esta actitud a la hora de plantear la propuesta entraría en conflicto con la transformación social a través de marcos cognitivos. Los marcos son materiales apropiables por parte de colectivos y públicos, no deben ser espacios en los que se les subestime y trate con condescendencia.
Definiciones fundamentales	Dificultad-facilidad, simplicidad-complicación en relación a complejidad-simplicidad y claridad-opacidad (Garcés, 2016); campo (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999).

Fuente: elaboración propia.

El eje simplicidad-complejidad tiene una lectura de tipo ético que es consecuencia del tipo de mundo significativo en que vivimos. Ser capaces de comprender la complejidad nos hace más libres porque aumenta nuestro margen de acción sobre la realidad, permitiéndonos hacer propuestas que vayan más allá de lo que conocemos o que directamente lo rompan y transformen. En este sentido, como productoras de imágenes trabajar desde la complejidad demuestra capacidad de revisión, construcción y reordenación. Sin embargo, lo fundamental en el caso de propuestas de arte comprometido no es demostrar que la persona o personas que las producen tienen grandes conocimientos, sino generar un trabajo de interés, es decir, un material pensable. Precisamente en esta dirección encontramos la segunda característica fundamental de los trabajos artísticos complejos, en este caso relacionada con el efecto que pueden producir en el público: el reto en forma de dificultad que supone la comprensión de un contenido complejo es un ejercicio mental que amplía, de hecho, nuestra capacidad de comprensión, aumentando con ello nuestra capacidad crítica.

Este indicador está relacionado con el tercer tópico planteado por Zald, “*proceso de creación de marcos como una actividad estratégica*” (Zald, 1999: 370), porque el juego con la simplicidad-complejidad y con su compañera, la claridad-opacidad en el arte comprometido tiene un gran potencial si se emplea de manera estratégica. En las entrevistas realizadas a las artistas puede advertirse que todas buscaban llegar a una gran diversidad de públicos y, para que esta intención sea efectiva, es necesario que la aportación a los marcos que genere su

trabajo tenga una estrategia adaptada a las personas a las que quieren llegar o al efecto que quieren provocar en ellas.

En este sentido, aplicamos el indicador *2.1 La simplicidad y complejidad en la propuesta artística* para valorar si la propuesta es suficientemente compleja como para estar produciendo una aportación a los marcos cognitivos; pero también si la simplicidad está siendo útil a este propósito. Con todo, consideramos que este tipo de propuestas adaptan el nivel de complejidad al tipo de público al que quieren llegar y a la cuestión planteada en la pieza, por tanto, es posible valorar si la propuesta es interesante en este sentido partiendo de dos consideraciones básicas: 1) el público es capaz de decodificar una gran cantidad de mensajes y 2) no todos los mensajes llegan a todos los públicos -por barreras culturales, físicas, económicas o de interés, entre otras-.

Hemos valorado la simplicidad-complejidad en función de las referencias históricas, culturales, etcétera, que hemos encontrado en las propuestas, y también en base a los dobles sentidos, juegos de palabras y a la dificultad específica de algunos conceptos empleados o de las temáticas y situaciones propuestas.

3.2.2 La claridad y la opacidad del trabajo artístico

Tabla 7. 2.2 *La claridad y la opacidad de la propuesta artística*

Indicador	2.2 La claridad y la opacidad de la propuesta artística
Nivel	<i>2. Propuestas artísticas socialmente comprometidas.</i>
Descripción	Análisis del grado de claridad-opacidad de la propuesta artística.
Ámbito de aplicación	Campos autónomos de producción cultural.
Objeto de aplicación	Indicador especialmente diseñado para arte comprometido.
Objetivo a evaluar	Los objetivos a evaluar en las propuestas son: 1. Si plantean lenguajes que estén en consonancia con los objetivos y los públicos de la propuesta en cuestión; y 2. Si emplean los lenguajes innecesariamente especializados

	como herramienta para la exclusión de públicos y la exaltación del ego de la artista o si, por el contrario, los evitan.
Forma de evaluar	Se analiza si el lenguaje empleado (verbal, visual, etcétera) es coherente con el público al que se dirige la propuesta. En el caso del arte comprometido se parte de la consideración de que busca públicos amplios y diversos, pero esta cuestión debe ser matizada en cada caso.
Fuentes de la información	La propuesta en sí misma. Se analiza la claridad-opacidad de los lenguajes empleados en la propuesta en relación al público al que se dirige y a los objetivos a los que parece responder.
Claves a considerar	Analizar el lenguaje visual, verbal o cualquier otro lenguaje empleado en la propuesta es fundamental para la aplicación de este indicador. Valorar si los códigos empleados son accesibles a una gran cantidad de público y si, en el caso de no serlo, esa característica entra en contradicción con la función de la propuesta o la favorece.
Precauciones	Por tanto, la claridad no es el objetivo a cumplir. La valoración de este indicador depende de la función de la propuesta y del público al que se dirija. Sin embargo, como en el caso anterior, sí que existe un programa de mínimos. En propuestas artísticas que manifiestan interés por generar transformación social de cara a la emancipación consideramos que los lenguajes especializados no deben emplearse como estrategia para que la artista se ponga por encima del público, es decir, no debe hacerse un uso discriminatorio del mismo.
Definiciones fundamentales	Dificultad-facilidad, simplicidad-complicación en relación a complejidad-simplicidad y claridad-opacidad (Garcés, 2016); campo (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999).

Fuente: elaboración propia.

En trabajos artísticos que parten de la responsabilidad de las productoras culturales respecto del campo social y que, además consideran que este proceso de transformación pasa por dirigirse a públicos amplios, el ser comprendidos es fundamental para garantizar unas condiciones iniciales de posibilidad para esa transformación. Evidentemente, más allá de que la propuesta sea comprensible por una parte considerable de la población, tendrá que llegar a

ella y superar barreras de todo tipo, ya que no todos los impedimentos están necesariamente ligados con la comprensión literal del lenguaje del trabajo. En cualquier caso, como decíamos, el que se trate de un trabajo relativamente accesible o, al menos, que no emplee la opacidad como forma de exclusión de otros públicos, es importante en el arte comprometido.

Como hemos explicado anteriormente, el nivel de claridad que emplea la propuesta es importante en este tipo de trabajos, pero tampoco significa necesariamente que lo ideal sea una claridad meridiana. De hecho, la cuestión de que estas artistas aprovechen la especificidad del arte para la transformación puede llevar a que jueguen con opacidades que consideran que pueden aportar interés al sentido de la pieza. Por este motivo, es importante valorar este indicador y el anterior de manera relacionada.

Precisamente debido a esta relación, este indicador también está en relación con el tercer tópico planteado por Zald, los campos estratégicos (Zald, 1999: 370). Aunque en ocasiones las artistas emplean la claridad-opacidad de manera espontánea, es decir, sin depositar en su uso una intencionalidad consciente, aquéllas que tienen un nivel de reflexividad alto pueden emplearla de manera estratégica. Así, generar una obra de arte comprometido que tiene un lenguaje opaco y simple puede ser interesante en función de la temática y el público al que se dirija.

En este indicador se ha tenido en cuenta el grado de especialización del lenguaje empleado y las posibilidades de que sea comprendido por públicos no especialistas.

3.2.3 La reflexividad de la artista

Tabla 8. 2.3 La reflexividad de la artista

Indicador	2.3 La reflexividad de la artista
Nivel	2. <i>Propuestas artísticas socialmente comprometidas.</i>
Descripción	Valoración de nivel de reflexividad de la artista respecto de los diferentes campos en los que participa.
Ámbito de aplicación	Campos autónomos de producción cultural.

Objeto de aplicación	Se analiza la reflexividad de la artista en los diferentes campos en base a sus propuestas artísticas y a su discurso. Este análisis incluye la posición de la artista respecto de la <i>illusio</i> y el conocimiento que demuestra tener sobre la historia específica del campo.
Objetivo a evaluar	La historia de los campos autónomos tiene un carácter acumulativo, por lo que para proponer transformaciones es necesario conocer la historia del campo y sus reglas de funcionamiento. Por este motivo, para conocer la capacidad de transformación de una propuesta en relación a la reflexividad de quien la produce, es necesario verificar si la artista cumple con el objetivo de <i>mantener una postura reflexiva respecto de los campos en los que participa</i> .
Forma de evaluar	Se plantean tres posiciones “modelo”: radical/crítica, ingenua y cínica, para diferenciar, por un lado, la conciencia o no del funcionamiento del campo (consciente o ingenua) y, por otro, el uso que hace de esa conciencia (radicalidad/crítica o cinismo). Estas posiciones, en cualquier caso, son sólo modelos, este indicador debe evaluarse empleándolos únicamente como guía y tratando de dar la máxima complejidad al análisis de la reflexividad de la artista.
Fuentes de la información	Entrevistas realizadas y/o recopiladas, textos escritos por la artista, presencia de referencias meta-artísticas en la propuesta a analizar o en propuestas artísticas anteriores o posteriores.
Claves a considerar	Referencias al concepto de campo, a las reglas del arte, a rupturas con la creencia en el arte, con la fe en el arte, reflexiones o textos rigurosos sobre el funcionamiento del sistema del arte, posicionamientos conscientes respecto de la figura del artista, etc.; son detalles que pueden indicar un nivel de reflexividad alto. En general se da en personas que han reflexionado ampliamente sobre la historia del campo y que conocen sus mecanismos de funcionamiento en un grado medio-alto. Las referencias al arte como magia, fe, alquimia, misterio, subjetividad inasible, experiencia personal auténtica y similares pueden indicar una postura ingenua.

Precauciones	Los modelos planteados no son etiquetas pensadas para ser colocadas sobre la artista de manera irreflexiva, sino guías pensadas para servir de herramienta a lo largo de un proceso de análisis en profundidad. Que una persona tenga una posición reflexiva en un campo autónomo no impide que pueda tener una posición relativamente ingenua en otro. A lo largo de su trayectoria profesional, de sus diferentes propuestas artísticas y de su participación en diferentes campos, una persona puede desarrollar diferentes posturas.
Definiciones fundamentales	Campo, reflexividad, <i>illusio</i> , cinismo, ingenuidad (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999).

Fuente: elaboración propia.

La reflexividad de las productoras se refiere a la toma de conciencia de que forman parte de campos de producción cultural y, como consecuencia, los trabajos artísticos que producen pueden ir encaminados al mantenimiento del *status quo* de los campos o a su transformación. Es un distanciamiento que permite ver el marco en que se plantea la producción artística más allá de la *illusio*, es decir, más allá de la creencia en la alquimia específica del arte que hace que una persona (artista) sea capaz de convertir materiales u objetos en obras de arte. Esta alquimia, que se basa en el mito del creador increado, es parte de la historia del *juego* del arte y, aunque determina su pasado, no tiene por qué hacer lo mismo con su futuro. En este sentido, los análisis que autores como Pierre Bourdieu han realizado respecto del campo del arte y su funcionamiento son piezas claves para el cuestionamiento de las reglas del arte y del funcionamiento del campo. Por lo tanto, la reflexividad implica un alto grado de conciencia de las normas del campo y su funcionamiento. Recordamos el fragmento anteriormente citado a propósito de la reflexividad en Bourdieu en el que plantea que la diferencia entre la artista «consciente» y la «ingenua» es que la primera es capaz de presentir el significado que sus propuestas tendrán en el campo, incluso los malentendidos que el *posible* que están generando pueden producir en su choque con otros *posibles*. Esta capacidad viene dada por el dominio del *espacio de los posibles* (Bourdieu, 1995: 159).

Dentro del espectro de las productoras «conscientes» del campo (por hacer referencia la terminología empleada por Bourdieu, aunque continuaremos refiriéndonos a esta posición como *reflexiva* en adelante, término que también emplea Bourdieu, como forma de hacer

alusión a la presencia de *reflexividad* en su trabajo) encontramos tres posicionamientos modelo⁷³ fundamentales: radicalidad/crítica, cinismo e ingenuidad.

En primer lugar, abordaremos los dos primeros ya que tienen el común el ser posiciones relativamente conscientes del campo del arte. Quienes optan por la radicalidad/crítica aprovechan este conocimiento para intentar transformar el campo, modificando los límites de lo artístico y ampliando con ello los imaginarios colectivos. En cambio, situándonos en el extremo intencionalmente opuesto, quienes escogen el cinismo toman la decisión de emplear lo que saben del campo para conseguir beneficios tanto económicos como simbólicos dentro y fuera de él. Es decir, no buscan transformar, sino que aprovechan el estado del campo e intentan beneficiarse de él. En este sentido, la transformación del campo no sólo no es un objetivo para quienes ocupan una posición cínica en el campo, sino que es algo a evitar, ya que un cambio en el campo supondría un trabajo posterior de adaptación para seguir beneficiándose de él. Esta diferenciación planteada de manera extrema, dividiendo ambas oposiciones taxativamente, no es, sin embargo, tan sencilla de delimitar. En este caso empleamos los extremos a modo de aclaración, pero las posiciones por lo general no son blancas o negras, sino que se mueven en una complejidad de grises que varía según el momento, el trabajo artístico concreto y el estado de los campos en cuestión. En relación al cinismo, cabe destacar que artistas como Andy Warhol o Santiago Sierra han hecho del cinismo el tema de su trabajo y en ocasiones ha contribuido a generar transformaciones en el campo. Ese empleo del cinismo, que podría denominarse “temático” no es el que nos ocupa aquí, ya que compete al tema de la obra y no necesariamente a la posición del artista respecto del campo del arte.

Por otra parte, existe una tercera posición modelo respecto de la reflexividad, que es básicamente la falta de ella, es decir, la ingenuidad. Cuando una persona tiene una posición ingenua dentro del campo significa que no es consciente de su funcionamiento ni características. Los trabajos artísticos resultantes de la posición de ingenuidad con frecuencia son propuestas antiguas, en el sentido de que ya se plantearon hace décadas, o que plantean como injusticias incomprensibles cuestiones que son consecuencia directa del funcionamiento mismo del campo, como puede ser el que las y los artistas no cobren o el que estén más cotizados/as póstumamente o después de un proceso de recuperación y resignificación realizado por de otros colectivos artísticos consagrados.

⁷³ Se hace referencia a posiciones “modelo” para reflejar que no hay una separación totalmente tajante entre unas y otras, sino una gradación que, además, puede variar a lo largo de la trayectoria de una misma artista.

Este indicador está relacionado, como en el caso de los dos indicadores anteriores, con el tercer tópico planteado por Zald, el carácter estratégico de los marcos (Zald, 1999: 370). En este sentido la relación es especialmente evidente ya que la reflexividad de las artistas permite que generen estrategias conscientes dentro del campo. Una gran reflexividad respecto al campo, por tanto, es un ingrediente fundamental en la generación de las condiciones de posibilidad para que una obra de arte comprometido suponga una contribución a los marcos culturales tanto en el campo del arte como en el campo social.

En una primera fase del análisis de este indicador situamos a cada productora en general y, concretamente en el trabajo analizado, en el campo en función de si su posición respecto de la *illusio* se acerca más a la radicalidad (reflexividad con intención de transformación), al cinismo (reflexividad con intención de adaptación) o a la ingenuidad (carente de reflexividad). Este indicador permite situar a las productoras en relación al juego de arte determinando, por un lado, si son conscientes de estar jugando en él o no y, por otro, si en caso de ser conscientes tienen una actitud encaminada a la creación de nuevas posiciones dentro del campo y, por tanto, a transformarlo y ampliar los límites de lo posible, o si, por el contrario, emplean el conocimiento del campo únicamente para buscar la manera más eficaz de acumular capital simbólico que posteriormente pueda ser traducido en capital económico. En segundo lugar, la revisión de las posibles posiciones intermedias nos ayuda a comprender la complejidad de las posiciones ocupadas en el campo y de la relación con la *illusio*, dándonos una idea general de cuál es el estado del campo y de las tendencias que se están dando en este momento en él. Por último, partimos de que el estado actual del campo del arte es conservador y, por tanto, analizamos si las obras son radicales, en el sentido de si son capaces de generar fracturas en él y de generar discursos que en otros campos no tienen cabida y que pueden contribuir a la transformación del campo específico y de los generales.

La radicalidad ha sido considerada peligrosa y conflictiva, se ha planteado desde un punto de vista peyorativo porque pone en cuestión las creencias y las seguridades aprendidas socialmente. Sin embargo, la radicalidad entendida como posicionamiento frente a aquellos aspectos de lo real que frenan el aprendizaje colectivo es una herramienta de transformación social potente y en absoluto desdeñable. Su carácter es profundamente histórico y relacional en el sentido de que no puede entenderse como radical una práctica, posición o decisión sin comprender todo aquello que la envuelve, justifica y hace necesaria. En cualquier campo social la actitud radical requiere de un conocimiento profundo de la historia y el funcionamiento de las actitudes, los mecanismos y las acciones, porque sin él es imposible plantear

una respuesta capaz de transformar lo real y caminar en relación a otras posibilidades que, si bien están entre los posibles para los agentes que las plantean, no son reales hasta que no las llevan a cabo.

La radicalidad, por tanto, necesita de la praxis informada y de la teoría dentro de un campo concreto, en este caso, de un campo de producción cultural. Para comprender, entonces, qué es radical en ese campo de la producción cultural en un momento determinado de su historia es fundamental comprender qué prácticas se están llevando a cabo dentro de él y qué sentido adquieren dentro del conjunto de estas. La radicalidad, en sentido amplio, es una característica que apela a la profundidad (de una idea, de una actitud), hace referencia a las raíces, al centro mismo de las cosas, a su origen y motivación. Esta consideración de la radicalidad como ir a la raíz de los problemas tiene su punto álgido de visibilidad con el surgimiento del feminismo radical (Puleo, 2005: 36). Ser radical, por tanto, respecto de un tema, es ser capaz de llegar hasta su centro mismo, sin dejarse embaucar por los estereotipos o las convenciones sociales ligadas a él. En la práctica, es una característica fundamental de la actitud cuestionadora y crítica, porque pone de manifiesto el deseo y la voluntad efectiva de mirar más allá de los discursos hegemónicos emitidos desde los espacios de poder y buscar respuestas que nos acerquen más no a la *verdad*, sino a la lógica social por la cual se rigen las narrativas y las acciones en nuestra sociedad.

En el contexto del campo de producción cultural del arte, ser radical implica además conocer la historia interna del campo y comprenderla para poder generar posiciones y tomas de posición que ayuden a transformar el campo y, con ello, a dirigirlo hacia nuevas realidades explorables. En este sentido, campos como el del arte depositan una parte importante del capital simbólico sobre el polo más radical del campo.

3.2.4 La actualidad del tema tratado

Tabla 9. 2.4 La actualidad del tema tratado en la propuesta artística

Indicador	2.4 La actualidad del tema tratado en la propuesta artística
Nivel	2. <i>Propuestas artísticas socialmente comprometidas.</i>
Descripción	Análisis del tema tratado en función de su relación con los ejes sincrónico y diacrónico del campo social. Se relaciona el eje sincrónico con el adjetivo <i>reciente</i> y se emplea el calificativo <i>actual</i> para referirse a la jerarquización

	<p>de acontecimientos históricos planteada en relación al eje diacrónico. Lo <i>reciente</i>, así, es lo que literalmente, acaba de pasar; mientras que lo <i>actual</i>, es aquello que desde el campo de poder se considera digno de ser contado o útil al sostenimiento de las relaciones de poder operantes. Empleamos estratégicamente el término <i>actual</i> para subvertir este uso interesado por parte de las élites y difundido a través de los discursos hegemónicos de los medios de comunicación tradicionales y valorar qué entra dentro del término, no en función de las agendas de las élites, sino de las necesidades ciudadanas. Así, un problema social como el acceso a la vivienda, que tiene un impacto sostenido a lo largo de los años porque no se resuelve, continúa siendo actual, aunque no tenga presencia en los discursos de los medios de comunicación.</p>
Ámbito de aplicación	Campo social y campos autónomos.
Objeto de aplicación	Desde una perspectiva crítica se analiza el tema planteado en la propuesta artística y la forma de tratarlo estableciendo una comparativa con la presencia que ese mismo tema tiene en los medios de comunicación hegemónicos y el tratamiento que recibe.
Objetivo a evaluar	<p>Se evalúa si la propuesta artística crea marcos estratégicos a través de: 1. Renegociar los significados del presente visibilizando contradicciones sistémicas; 2. Cuestionar las lecturas sobre el pasado revisitando la historia desde un punto de vista crítico y complejo; y 3. Conectar las acciones pasadas con las consecuencias presentes en materia de derechos y bienestar ciudadano.</p> <p>Función explícita: evaluar si ofrecen un discurso antagonista acerca de temas de interés social.</p> <p>Función implícita: visibilizar el carácter construido de la historia y la importancia de prestar atención al eje diacrónico.</p>
Forma de evaluar	Se aborda el tratamiento, la visibilidad y la perspectiva histórica en la forma de representar los temas fundamentales de la propuesta en: 1. Los medios de comunicación y 2. En la propia propuesta artística.

Fuentes de la información	La propuesta artística en conjunto (discurso y formato, entre otras cuestiones).
Claves a considerar	<p>Es característico de propuestas con un nivel de criticidad alto relacionar eventos del pasado con consecuencias presentes. Los medios de comunicación hegemónicos tienden a desconectar las acciones y las consecuencias, haciendo que parezca que los hechos suceden de manera casual. El trabajo con temas poco presentes en los medios de comunicación puede indicar un deseo de volver a convertir en actuales cuestiones sin resolver que están siendo invisibilizadas. La intención de las propuestas artísticas socialmente comprometidas es transformar, por lo que la perspectiva histórica, como herramienta que ayuda a aumentar la capacidad de comprensión y cuestionamiento del presente (la reflexividad), es especialmente útil en ellas.</p>
Precauciones	<p>La cuestión del “tema” debe entenderse en sentido amplio y más allá de los contenidos de la obra, abarcando la forma, el contexto en que se muestra...; es decir, el conjunto de las características que determinan la percepción social de la obra dentro y fuera del campo del arte. Esta cuestión es especialmente en el caso del arte comprometido, que suele tener temáticas sociales y un componente de concienciación social mayor que otras posiciones dentro del campo del arte. El tema es, ciertamente, el mensaje, pero el mensaje no se transmite únicamente con los contenidos de la pieza, ni siquiera en las obras comprometidas.</p> <p>La importancia del tema, en cualquier caso, se debe al hecho de que el tipo de compromiso social que encarnan las personas que hacen arte comprometido hace que los objetivos se planteen en relación a las necesidades sociopolíticas de un momento histórico determinado. En este sentido, para las obras comprometidas la temática tiene un papel importante, aunque no sea el único factor a tener en cuenta.</p> <p>El concepto “medios de comunicación” es muy amplio. Sin embargo, es posible considerar de manera general que hay temas que tienen una mayor presencia mediática que otros y, sobre todo, que su tratamiento no tiene el mismo nivel de profundidad. Se emplean las referencias a los medios de comunicación hegemónicos para comprender comparadamente el interés</p>

	que los temas tratados en la propuesta artística tienen en el campo social, pero lo que se analiza con este indicador es la propuesta en sí misma. Las referencias al tratamiento mediático son apoyos que ayudan a contextualizar y comprender a qué necesidades sociales está respondiendo la artista al plantear la propuesta.
Definiciones fundamentales	Eje diacrónico, eje sincrónico (Foster, 2001); campo, reflexividad, carácter acumulativo de la historia del campo, <i>illusio</i> (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999).

Fuente: elaboración propia.

Este indicador, como todos los mencionados en este nivel, tiene importancia por el tipo de trabajos artísticos con que estamos tratando. La responsabilidad específica que las personas que han hecho estos trabajos depositan sobre su papel en la producción cultural pone de manifiesto una preocupación por lo social y, en cierto modo, un pliegue de las prácticas artísticas a las necesidades específicas del campo social que hace que tenga especial interés la valoración de si los temas tratados están efectivamente de actualidad.

Por otra parte, el hecho de estar ante trabajos que funcionan como discursos antagonistas que se posicionan como alternativa a los discursos hegemónicos, hace necesaria la diferenciación entre lo actual y lo reciente. Lo actual, en sociedades mediatizadas como la española, es, al menos en teoría, lo que los medios dicen que es actual. Hay un matiz sutil entre lo reciente y lo actual que reside en la diferencia entre lo que merece ser nombrado y lo que no o, más bien, entre lo que debe ser ocultado y lo que debe ser visibilizado (siempre según los discursos de las élites, en este caso los intereses de las élites se traducen en visibilidad de ciertos temas y ocultación de otros). En este sentido hemos tomado la palabra *actualidad* en lugar de hablar de temáticas recientes, como forma de apropiación y ejercicio de enunciación. La actualidad la definen quienes enuncian mientras que lo reciente es una mera cuestión cronológica, pero que igualmente adquiere un componente ético cuando deliberadamente se trata de ocultar la relación entre las acciones pasadas y las consecuencias recientes de las mismas. Con todo, este indicador responde al carácter reciente y al carácter actual, que se entremezclan en dos ejes de análisis y producción artística: el sincrónico y el diacrónico. La diferencia entre eje sincrónico y eje diacrónico la tomamos de Hal Foster, que considera el diacrónico como histórico y el sincrónico como social (Foster, 2001: IX). Son dos ejes analíticos que, para el autor, son aplicables al arte y a la teoría. Foster relaciona el eje diacrónico con el factor histórico y se refiere a él como *vertical*, mientras que emplea el

sincrónico como sinónimo de social y *horizontal* (Foster, 2001: VIII). En el siguiente fragmento recogemos el modo en que Foster aplica los términos al arte contemporáneo:

Sugerí anteriormente que no pocos artistas tratan estados como el deseo o la enfermedad como lugares para su trabajo. De este modo, trabajan *horizontalmente*, en un movimiento sincrónico de tema en tema político, de debate en debate político, más que *verticalmente*, en una activación diacrónica de las formas disciplinarias de un género o medio dado (Foster, 2001: 203).

Como se deduce de sus palabras, Foster incluye en el eje sincrónico (horizontal, espacial o social) el tratamiento dentro del arte y su teoría de problemáticas específicas de un tiempo y lugar determinados, es decir de problemáticas relevantes en el campo social en un lugar y momento concretos. En cambio, dentro del eje diacrónico (vertical, temporal o histórico) incluye la historia específica del arte. Traducido a la terminología empleada en esta investigación, el eje sincrónico sería el trabajo con temáticas importantes o candentes en los campos generales (político, social y poder), mientras que el eje diacrónico haría referencia a temas relacionados con la acumulación histórica del campo específico en cuestión, es decir, el trabajo con conceptos como la autonomía del arte, las referencias dentro de las propuestas artísticas a otras obras del campo y la *apuesta* específica, en el sentido de Bourdieu (1995), que la obra supone. En Bourdieu, el carácter acumulativo de la historia de los campos autónomos de producción cultural afecta a la reflexividad del campo. Con esto se refiere a que los acontecimientos ligados a la historia del campo son difícilmente deducibles del estado del mundo social, ya que la historia del campo es autónoma (Bourdieu, 1995: 359). En este sentido, un desconocimiento de la historia interna del campo lleva a posturas necesariamente ingenuas en las propuestas artísticas planteadas (Bourdieu, 1995: 359). Para Bourdieu, esta cuestión está relacionada con el hecho de que la historia del arte tiene una validez exclusiva dentro del campo, es decir, que tiene carácter interno y, por tanto, no tiene una relación directa con el estado del campo social, sino que establece con él una relación compleja (Bourdieu, 1995: 433).

El sentido de incluir en este indicador los ejes sincrónico y diacrónico responde a la importancia de valorar el interés que la propuesta analizada tiene en el campo social en el momento histórico y lugar de su realización, pero sin olvidar su especificidad como propuesta artística, es decir, sin dejar de tener en cuenta la importancia de que la artista sea consciente (actitud reflexiva) del lugar que la propuesta ocupa en la historia específica del campo en el momento y lugar concretos de su producción.

Además, el eje sincrónico está directamente relacionado con el carácter reciente de la propuesta, es decir con su pertinencia en un momento y lugar histórico determinado; mientras que el eje diacrónico está relacionado con el carácter actual o, en otras palabras, con el hecho de que el contenido y el formato sean pertinentes desde el punto de vista del análisis histórico de la problemática en el momento y lugar en que se ha realizado. Dicho de otro modo, lo reciente coincide en el eje sincrónico, mientras que el carácter actual depende de la orientación histórica, es decir, de la valoración cualitativa del interés de un hecho histórico en el conjunto de la historia del campo o, lo que es lo mismo, en relación al eje diacrónico.

En cambio, por *actualidad*, se entiende la presencia de los temas y formatos tratados en los debates públicos en general y la preocupación social expresada por los movimientos sociales en particular. En este sentido, la actualidad va más allá de aquello que, por intereses políticos particulares se considera digno de ser contado, abarcando las consecuencias de los temas tratados en las vidas del conjunto de la sociedad en que se inscriben las propuestas artísticas socialmente comprometidas. En el eje sincrónico, se valora que tengan pertinencia en los campos generales, es decir, el campo social, el político y el de poder. En el eje diacrónico, se estudia el significado concreto que la forma y el discurso adquieren en los campos específicos de producción cultural. En los trabajos artísticos analizados los campos específicos más frecuentes son el campo de producción cultural de los feminismos y el del arte actual en sentido amplio, que incluye los subcampos correspondientes: autoedición gráfica (fan-zine), arte de acción y videoarte, entre otros.

Este indicador conecta con los tópicos segundo, tercero y quinto propuestos por Zald. El segundo es la consideración de “*las contradicciones culturales y los sucesos históricos como elementos que proporcionan oportunidades para llevar adelante este proceso enmarcador*” (Zald, 1999: 370). El tercero es “*la consideración del proceso de creación de marcos como una actividad estratégica*” (Zald, 1999: 370). Y, el quinto, la consideración de que las “*disputas en torno a la creación de marcos interpretativos tienen lugar por medio de procesos interactivos cara a cara y se difunden a través de una gran diversidad de medios –periódicos, libro, panfletos, radio, televisión-*” (Zald, 1999: 381). Dicho de otro modo, este indicador se relaciona con la visibilización de las contradicciones históricas, con la creación de marcos entendida como estrategia de transformación y con la importancia de los medios de comunicación en la difusión de los marcos y en su legitimación. Si tenemos en cuenta la posibilidad de que las artistas participen de los significados del campo de manera reflexiva, es decir,

conscientemente, la creación de marcos como estrategia está relacionada de manera implícita con gran parte de los indicadores. Por ese motivo, aunque está en relación con este indicador, se aborda la cuestión de manera más directa en el indicador específico de la reflexividad.

Respecto a los otros dos tópicos, se refieren a cuestiones distintas, pero que hemos relacionado en este indicador de la siguiente manera: hemos analizado comparativamente la forma en que la artista en cuestión trata la temática y el modo en que lo hacen los medios de comunicación tradicionales. De este modo ponemos de relevancia aquellas contradicciones del sistema que los medios camuflan y las artistas seleccionadas visibilizan en sus propuestas artísticas. Es decir, se analiza la importancia de las propuestas en la visibilización de las contradicciones históricas y se defiende que las propuestas artísticas seleccionadas son parte de ese proceso de negociación cara a cara de los marcos cognitivos en el que también participan activamente los medios de comunicación tradicionales. En función de los objetivos del análisis que desee realizar el lector o lectora puede resultar interesante o incluso imprescindible revisar el tratamiento del tema en las redes específicas del arte y la cultura, además de hacerlo en los medios de comunicación tradicionales.

Este indicador tiene una función explícita: evaluar si las artistas están ofreciendo un discurso antagonista acerca de temas de interés social actuales; y también una función implícita: visibilizar el carácter construido de la historia y la importancia de prestar atención tanto al eje sincrónico como al diacrónico.

3.2.5 Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta artística

Tabla 10. *2.5 Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta artística*

Indicador	<i>2.5 Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta artística</i>
Nivel	<i>2. Propuestas artísticas socialmente comprometidas.</i>
Descripción	Análisis de las propuestas artísticas socialmente comprometidas en busca de lecturas o posiciones antagonistas que funcionen en ella como ejemplo para la acción social y no únicamente como síntoma o representación de las problemáticas. Se evalúa la capacidad para ir más allá de la visibilización de las contradicciones proponiendo vías de transformación.

Ámbito de aplicación	Campos autónomos de producción cultural y campos generales.
Objeto de aplicación	Se aplica al arte comprometido.
Objetivo a evaluar	Se evalúa la capacidad de la propuesta para ofrecer lecturas o posiciones antagonistas, así como en sus formas de distribución y recepción.
Forma de evaluar	Se analizan y visibilizan las ideas o alternativas presentes en la obra a nivel formal, de contenido, de distribución y de recepción, entre otras. Ejemplos: representar a personajes realizando acciones antagonistas (como el uso del trueque como estrategia anticapitalista) o distribuir la propuesta bajo licencias de <i>dominio público</i> .
Fuentes de la información	La propia propuesta artística y toda la información que pueda recopilarse en relación a licencias, lugares de difusión y distribución, etcétera.
Claves a considerar	Las revisiones críticas y con un grado de complejidad alto sobre problemáticas actuales pueden indicar que la propuesta tiene la capacidad de generar alguna de las cuestiones que se plantean en este indicador, pero es importante que ofrezcan alternativas o antagonismos reales. No es necesario que sean grandes cambios sistémicos, pueden ser propuestas como ayudar a situar las responsabilidades de una determinada situación e invitar a la acción social, dar ideas para actuar en lo cotidiano, etcétera.
Precauciones	La concienciación es importante, pero no es el objeto que analiza este indicador. Las posiciones antagonistas son aquellas que se enfrentan a un estado de cosas, en el nivel que sea, y que ofrecen una oposición real, por mínima que sea. Es importante no confundir las posiciones críticas con el sistema como estrategia para formar parte del sistema de beneficios con las posiciones verdaderamente antagonistas que se sitúan contra ese sistema e intentan cambiarlo (Melucci, 1994).
Definiciones fundamentales	Campo, reflexividad (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999); posturas antagonistas (Melucci, 1994), símbolo y síntoma (Rochlitz, 1994).

Fuente: elaboración propia.

Los trabajos artísticos planteados desde la intención social tienen, evidentemente, un compromiso con la transformación de la sociedad, pero ésta puede tomar formas diversas. Dentro de la vasta variedad de las propuestas comprometidas encontramos que no todas plantean el mismo tipo de herramientas para transformar lo social. En algunos casos se centran en una labor de concienciación, en otros visibilizan las herramientas de producción cultural para incitar a la democratización de la producción de imaginarios, en otros la forma misma de mover el trabajo o las reivindicaciones que lo acompañan fomentan no ya una democratización cultural (generación de trabajos culturales accesibles, con frecuencia entendiendo la accesibilidad en el sentido de *facilidad* criticado por Garcés), sino una democracia cultural (planteamiento de las políticas culturales desde las personas que forman parte del propio campo artístico). En el estudio de casos puede observarse que las obras analizadas responden principalmente a la labor de concienciación, aunque identificamos en algunas de ellas la capacidad para generar posiciones antagonistas.

Por otra parte, también pueden plantearse a través de los trabajos otro tipo de ideas, lecturas o replanteamientos de lo real que lleven a la acción directa. Este conjunto de ideas o semillas de transformación, que pueden ser más o menos directas, son las que hacen que la propuesta artística funcione como ejemplo para la acción colectiva y no únicamente como relato de los síntomas de una determinada situación social. Dicho de otra manera, hacen que la propuesta funcione como ejemplo de otras formas de realidad o de relaciones sociales, en lugar de funcionar únicamente como síntoma, es decir, como representación de los problemas sociales. También puede denominarse carácter proactivo, ya que tiene como finalidad mover a la acción. En el caso de los trabajos artísticos con frecuencia no tiene forma de respuesta, sino de pregunta o de reflexión compartida entre quien produce y el público.

Este indicador se relaciona con el primer y el segundo tópico de Zald. El primero hace referencia a “*la construcción cultural de repertorios de argumentos y a los marcos en los que se encuadran*” (Zald, 1999: 370) y el segundo a “*las contradicciones culturales y los sucesos históricos como elementos que proporcionan oportunidades para llevar adelante este proceso enmarcador*” (Zald, 1999: 370). El hecho de que las propuestas artísticas socialmente comprometidas puedan funcionar como ejemplos de otras formas de relación y construcción social y ampliando así el imaginario se deduce de la combinación de ambos tópicos. La propuesta de lecturas o posiciones antagonistas contribuye a visibilizar las contradicciones del sistema al mismo tiempo que propone argumentos y alternativas. En este indicador, por tanto, valoramos el hecho de que a nivel de contenido o de formato se planteen posiciones

antagonistas. Pondremos un ejemplo, el hecho de que una propuesta artística socialmente comprometida esté en licenciada en *Creative Commons* tiene un sentido específico en un sistema capitalista neoliberal. Esta decisión de licenciar de manera que la cultura sea accesible funciona como ejemplo y manifiesta una posición antagonista frente al imperativo de que hay que pagar por la cultura. Defiende, entonces, compartir frente a intercambiar en las lógicas capitalistas. En este sentido, analizamos y visibilizamos las ideas o alternativas presentes en la propuesta, a nivel formal, de contenido o de distribución que pueden contribuir a los marcos cognitivos. Para valorar esta contribución a los marcos y específicamente al campo del arte, es interesante la diferenciación de Rainer Rochtlitz entre *síntoma* y *símbolo*: el *símbolo* significa por sí mismo de manera intencionada, incluso si no puede preverse su efecto en el público o sus implicaciones posteriores. El autor distingue entre varios tipos de símbolos -cognitivos, de la ciencia, de la información mediática, entre otros-, entre los que se encuentra el símbolo artístico. El *símbolo* artístico tiene carácter denotativo y su función no es meramente representativa. El *síntoma*, en cambio, está constituido por las relaciones de causa y efecto deducibles del medio en que se produce la obra (Rochlitz, 1994: Capítulo IV). Para Rochlitz el *síntoma* no es intencionado y es el público especialista quien puede descifrarlo, pero tras esta interpretación pierde su misterio. A nivel de recepción por parte del público estos conceptos difieren enormemente: el símbolo tiene que ser reconstruido por el espectador, mientras que el proceso del síntoma es deconstructivo (Rochlitz, 1994: Capítulo IV).

3.2.6 Interés de la propuesta para colectivos concretos

Tabla 11. 2.6 Interés de la propuesta artística para colectivos concretos

Indicador	2.6 Interés de la propuesta artística para colectivos concretos
Nivel	2. Propuestas artísticas socialmente comprometidas.
Descripción	Se valora el que la propuesta artística socialmente comprometida tenga interés para colectivos concretos (locales, activistas, etcétera), ya sea por la recuperación identitaria o porque suponga una aportación específica para grupos determinados.

Ámbito de aplicación	Campo social y campos autónomos de producción.
Objeto de aplicación	Se aplica sobre propuestas artísticas socialmente comprometidas.
Objetivo a evaluar	El objetivo a evaluar es la capacidad de la propuesta para contribuir a la creación o la legitimación de marcos de colectivos en contextos reales.
Forma de evaluar	Se investiga la pertenencia de la artista a colectivos (feminismos, ecologismos, asociaciones locales, etc.), y se valora si la propuesta tiene un sentido y utilidad específico para ese colectivo. Este indicador se valora, por tanto, en función de la capacidad de la propuesta para generar nuevas herramientas de análisis, contribuir a la formación de identidades colectivas o generar otros materiales especialmente útiles para esos colectivos reales.
Fuentes de la información	El trabajo creativo de la artista (temáticas, personas con las que colabora, etc.), grupos de investigación, activistas y otras colectividades de las que forme parte la artista o con las que haya colaborado.
Claves a considerar	La participación en movimientos sociales, asociaciones u otras formas de acción colectiva a nivel local pueden ayudar a determinar este interés específico para grupos concretos. La temática de la propuesta: si es de carácter local y recupera saberes, identidades colectivas, lenguas minorizadas u otros elementos culturales, es posible que tenga un interés específico para colectivos concretos.
Precauciones	Es importante tener precaución con las temáticas sobre colectivos de los que la artista no forma parte. Un ejercicio bienintencionado de atención a lo local puede convertirse en un ejercicio de paternalismo y de invisibilización de las voces de las personas que sí forman parte de esa comunidad. Es caso de que se diera esa circunstancia este indicador debería dejar constancia de ello.
Definiciones fundamentales	Campo, reflexividad (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999); posturas antagonistas (Melucci, 1994).

Fuente: elaboración propia.

Considerar al público general como un ente abstracto y homogéneo, y buscar generar propuestas de arte comprometido que sean “de su interés” de manera global, lleva a la banalización y a la internacionalización como forma de intercambio que supuestamente incluye los imaginarios de gran diversidad de culturas y sujetos, pero que realmente los invisibiliza e instrumentaliza. Esta homogeneización supone una pérdida de complejidad, porque detrás de esa pretendida diversidad está la forma específica de entender la cultura de la sociedad euroblanca. En este sentido, plantear que el arte comprometido sea comprensible para públicos amplios, pero que al mismo tiempo tengan un interés especial para colectivos concretos (de los que además forme parte la persona o personas que los producen), es una forma de apostar por lo local y de tomar partido a favor de una diversidad no asimilable por las identidades y culturas dominantes. Por este motivo, el hecho de que una obra de arte comprometido tenga especial interés para colectivos concretos le aporta potencial transformador. Un buen ejemplo es la película *Handia* [2017, 114 minutos], dirigida por Jon Garaño y Aitor Arregi, que recupera la historia del gigante de Altzo y tiene interés (tanto por la narración como por el hecho de estar en euskera) para el pueblo de Altzo en particular y para el pueblo vasco en general. En este tipo de trabajos encontramos un potencial importante para la creación de marcos culturales.

Este indicador tiene interés en el análisis del arte comprometido porque permite recoger la mirada que había estado centrándose en el trabajo mismo y dirigirla nuevamente al contexto, a sus consecuencias y aportaciones al campo social. Está relacionado con el primer tópico de Zald: “*la constitución cultural de repertorios de protesta, estructuras de movilización y marcos*” (Zald, 1999: 377); porque contribuye de manera directa a la identidad de colectivos concretos y, con ello, a generar un marco de justicia y definiciones comunes. Éste es el indicador en el que nos acercamos más a la efectividad *real* de las propuestas artísticas socialmente comprometidas, porque el hecho de que contribuyan a colectivos concretos es una prueba de que están contribuyendo a la construcción de marcos reales.

Para aplicar este indicador recomendamos observar tanto los campos en los que operan las artistas como el contenido y la forma de las propuestas. La presencia de relatos en torno a la conservación o la construcción de identidades colectivas de carácter local es una clave importante a la hora de aplicar este indicador.

3.2.7 Contribución a marcos cognitivos más allá del campo del arte actual

Tabla 12. 2.7 Contribución a marcos cognitivos más allá del campo del arte actual

Indicador	2.7 Contribución a marcos cognitivos más allá del campo del arte actual
Nivel	<i>2. Propuestas artísticas socialmente comprometidas.</i>
Descripción	Análisis de las aportaciones de la propuesta artística a imaginarios colectivos fuera del campo del arte actual (campo social, campos autónomos transversales como los feminismos, etcétera).
Ámbito de aplicación	Campos generales (social, político y de poder) y campos autónomos de producción cultural.
Objeto de aplicación	Se aplica al arte comprometido.
Objetivo a evaluar	Se valora el cumplimiento del siguiente objetivo de las propuestas artísticas socialmente comprometidas: contribuir a la transformación social a través de las aportaciones a marcos cognitivos que no afecten exclusivamente al campo del arte actual.
Forma de evaluar	Se analiza la transformación social potencial de la propuesta artística en base a la consideración de que, para transformar el campo social, deben contribuir a la construcción de marcos cognitivos que no sean exclusivos del campo del arte. Es decir, las reivindicaciones, herramientas y debates deben contribuir al campo social, no plantearse sólo cuestiones que atañan de manera única al campo del arte (como la definición de arte, la profesionalización de las artistas o la relación con las instituciones, entre otras). Para ello, se analiza el discurso de la propuesta artística, se trata de determinar a qué público se dirige y se analiza a qué debates contribuye. Con todo, se evalúa si contribuye únicamente a identidades propias del campo del arte o supone una aportación al campo social o a campos autónomos transversales, lo cual también generaría una transformación en el campo social.

Fuentes de la información	La propia propuesta artística es la principal fuente de información, también debe emplearse cualquier documentación que ayude a comprender el estado del campo y a determinar si una problemática tiene incidencia en los campos generales y/o en campos autónomos transversales.
Claves a considerar	El discurso de la propuesta artística, los debates a los que contribuye y a qué campo o campos corresponden las problemáticas aparentemente sociales que plantea.
Precauciones	En ocasiones se plantean cuestiones sectoriales que aparentemente contribuyen al campo social porque, evidentemente, las personas que operan en el campo del arte también forman parte de la sociedad, pero es importante determinar si estas argumentaciones, visibilizaciones de contradicciones y aportaciones a los marcos tienen interés más allá del campo del arte actual. Esta cuestión se analiza en estos términos porque se parte de que el arte comprometido tiene intención de contribuir a la transformación social. Para emplear este indicador en otro tipo de propuestas artísticas sería necesario adaptarlo a la intención de la propuesta en cuestión y a los objetivos de la investigación.
Definiciones fundamentales	Campo, reflexividad (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999).

Fuente: elaboración propia.

El arte comprometido, como se ha matizado en diferentes ocasiones a lo largo de esta tesis, tiene intención de generar una transformación social efectiva (de mayor o menor dimensión). Por tanto, es importante valorar si su contribución a los marcos cognitivos abarca cuestiones meramente sectoriales del campo del arte o temas de interés para el campo social, político y de poder. En otras palabras, cabe analizar si la transformación social a través del trabajo con la identidad colectiva que proponen está centrada en la creación/refuerzo/transformación de identidades autónomas (exclusivamente dentro del campo del arte) o heterónomas (que tienen incidencia en el campo social, político y/o de poder).

Esta cuestión requiere de un análisis de la forma y los contenidos de la propuesta artística que determine su tipo de público y, sobre todo, a qué debates está contribuyendo la artista con esa propuesta concreta. Si los discursos y herramientas proporcionados por la forma y el contenido de la propuesta contribuyen únicamente a los debates internos del campo del

arte, estaremos ante una propuesta que, a pesar de su apariencia de arte comprometido, posiblemente sea más adecuado considerar arte institucional o arte paralelo (según el caso). Cabe decir que los trabajos de arte paralelo tienen una apuesta ética importante y una posición estratégica fuera de la institución arte que habría que identificar para poder afirmar que se trata de este tipo de obra. Por lo general, si existen dudas sobre el carácter social y se inscribe en contextos institucionales, la obra probablemente será arte institucional.

Este indicador se relaciona con el primer tópico de Zald –“*la construcción cultural de repertorios de argumentos y a los marcos en los que se encuadran*” (Zald, 1999: 370). Las propuestas artísticas generan argumentos y contribuyen a los marcos, aunque sea para mantener el *status quo*. La cuestión sería, entonces, valorar si los argumentos proporcionados tienen interés fuera del campo social y son transformadores o si, por el contrario, la conversación que plantea la propuesta atañe exclusivamente al campo del arte.

3.3 Nivel Contribuciones al campo del arte actual

Los trabajos artísticos no pueden evitar ser considerados como tales y, por tanto, mantienen un compromiso respecto del carácter acumulativo de la historia del campo del arte (o eje diacrónico). En este sentido, un análisis en profundidad de este tipo de propuestas debe incluir necesariamente una valoración expresamente aplicada al campo del arte actual. En este apartado tratamos de mantener un programa de mínimos que ayude a valorar si una propuesta de arte comprometido está aprovechando las herramientas específicas de la práctica artística para la transformación social o si están confundiendo el campo del arte con el campo político y mezclando debates. Por ello, hemos seleccionado dos indicadores básicos que hacen referencia a dos cuestiones claves en la transformación del campo del arte actual: 1. La experiencia y la experimentación en la propuesta artística; y 2. La diferencia entre que la propuesta produzca el medio y el mercado, es decir, los transforme, y que sea su producto.

3.3.1 La experiencia y la experimentación en la propuesta artística

Tabla 13. 3.1 *La experiencia y la experimentación en la propuesta artística*

Indicador	3.1 <i>La experiencia y la experimentación en la propuesta artística</i>
Nivel	3. <i>Contribuciones al campo del arte actual.</i>

Descripción	Análisis de la aportación de la propuesta al campo del arte en base a la diferenciación entre experiencia y experimentación. Diferenciamos entre aquellas prácticas artísticas centradas en la transmisión de la experiencia personal de la artista y las que tienen como centro la experimentación. La experimentación se relaciona con el intento de dar herramientas para pensar lo real (y transformarlo), y tiene implicaciones ético-estéticas, mientras que la experiencia es el gesto individualista de expresar lo que se siente frente a una audiencia y está centrado en la cuestión estética. Considerando que la lógica operante en el campo del arte actual es la de la transmisión de la experiencia personal auténtica e inasible, entendemos que las propuestas que siguen esa lógica no tienen la capacidad de aportar transformaciones al campo, ni de visibilizar sus contradicciones. Para que esta transformación se produjera sería necesario plantear marcos críticos respecto a las lógicas operantes, y los marcos que las legitiman no pueden cumplir con esa tarea de cuestionamiento.
Ámbito de aplicación	Campo del arte actual.
Objeto de aplicación	Cualquier propuesta artística.
Objetivo a evaluar	Se valora que la propuesta artística sea capaz de contribuir a la creación de nuevas posiciones y retos dentro del campo del arte actual. Este objetivo está en relación con el aprovechamiento de las herramientas artísticas para la experimentación ético-estética.
Forma de evaluar	Se observa si la propuesta artística contiene referencias al eje diacrónico, es decir, si muestra un conocimiento de la historia del campo del arte y si el abordaje es experimental y transformador. La experimentación parte de una necesidad social de abordar una problemática de una manera distinta, mientras que la experiencia es la expresión del ego de la artista. En este sentido, las propuestas contextuales, que involucran a las audiencias, que son el resultado de un proceso de investigación y que contribuyen a crear esfera pública son propuestas experimentales.

Fuentes de la información	Las propuestas artísticas en sí. La forma y el contenido de la propuesta es la fuente de información fundamental de este indicador.
Claves a considerar	Los resultados de los tres indicadores del primer <i>Nivel I. Contexto</i> y del indicador 2.3 <i>La reflexividad de la artista</i> , pueden ser de gran utilidad para aplicar este indicador. Por lo general, existe una relación entre las posturas más reflexivas y las propuestas experimentales, así como entre las posturas más ingenuas y las propuestas centradas en la experiencia personal de la artista.
Precauciones	En propuestas de arte comprometido es importante determinar si la artista está empleando la especificidad de la práctica artística para transformar el campo social desde la comprensión de la especificidad de ambos medios o si está confundiendo los campos social y artístico y, por tanto, está haciendo un uso instrumental de la práctica artística. En este sentido, una propuesta que busca la transformación social no puede ser sólo la transmisión de la experiencia de la artista, por más transformadora que ésta le resulte a nivel personal. Por otra parte, una propuesta artística que no explicita su posición en el campo igualmente estaría inscrita en la historia del campo, por lo que, si no incluye la experimentación, es decir, si no experimenta con la idea de campo, con las definiciones básicas que operan en él y con las relaciones entre posiciones, no supone una aportación al campo del arte. La experimentación con el <i>nomos</i> del campo no tiene como condición de posibilidad la reflexividad, es decir, existen casos de profunda transformación cultural que no se han dado de manera necesariamente estratégica (como en el movimiento <i>punk</i>). Ello no impide, sin embargo, que la reflexividad sea una herramienta útil en este sentido.
Definiciones fundamentales	Experiencia, expresión, experimentación (Marzo, 1996); vanguardia (Bürger, 1987); eje sincrónico, eje diacrónico (Foster, 2001); campo, reflexividad, carácter acumulativo de la historia del campo (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999); posturas antagonistas (Melucci, 1994).

Fuente: elaboración propia.

En este indicador del interés del trabajo artístico para el estado del campo específico del arte actual es tan importante la atención al carácter acumulativo de la historia del campo del arte

como en el resto, pero posiblemente este condicionamiento se ve de manera más evidente en este caso y necesita de una aclaración específica. La tendencia hacia la transmisión de la experiencia personal del/la artista en sus trabajos está directamente ligada en las sociedades euroblancas con la ideología liberal del *sálvese quien pueda*. La experimentación, sin embargo, se relaciona con la cooperación y el intercambio colectivo, con la creación experimental de sociedad a través del ensayo-error (Marzo, 1996: 4-7).

Este indicador está relacionado con el sexto tópico de Zald: “los marcos resultantes despliegan sus efectos tanto a corto como a largo plazo e influyen sobre las políticas y el stock cultural” (Zald, 1999: 370). En este sentido, el indicador propuesto permite analizar si las artistas están planteando un marco nuevo, es decir, un marco que se diferencie del marco operante y, si, por tanto, están adoptando posiciones antagonistas, o si están participando del dominante.

La consideración del arte como el espacio para la expresión de la experiencia del yo sería, por tanto, un marco que no generaría transformación social, porque es el que está operando en la actualidad (Marzo, 1996: 6). En este sentido, para aplicar el indicador a propuestas artísticas, replanteamos la cuestión del éxito abordada por Zald (1999: 370), considerando que el éxito de las propuestas artísticas socialmente comprometidas tiene que ver con su capacidad para generar alternativas a nivel de marcos cognitivos. Continuando en esta línea, si el marco que producen no es capaz de generar un cambio porque es acrítico respecto de las contradicciones específicas del campo del arte la propuesta no está teniendo éxito. Un ejemplo de contradicción específica sería el hecho que una artista defienda que su propuesta tiene una intención social cuando el contenido de esta se centra en la transmisión de su experiencia personal y, por tanto, en el refuerzo de su *habitus* de artista.

En la misma dirección, el postulado de esta investigación es que si un trabajo artístico está planteado con intención de generar transformaciones sociales no puede ser únicamente la transmisión de una experiencia personal. Este posicionamiento nos sitúa en el polo opuesto de planteamientos como el de Donald Kuspit u otros críticos de arte que plantean que lo fundamental en el arte es la capacidad para expresar la subjetividad auténtica del sujeto-artista. En *La crítica dialogada* (2007), serie de entrevistas realizadas por Anna María Guasch a críticas de arte actuales, podemos ver una muestra de la posición centrada en la transmisión de la experiencia personal que se cuestiona en esta investigación.

Donald Kuspit: Para mí, el artista es ante todo un ser humano que con su arte nos permite penetrar en su experiencia personal más profunda. Por supuesto que el artista forma parte de un entorno social, pero sobre todo cada una de sus obras es como una declaración de intenciones de su condición humana, de sus sentimientos, de sus pasiones, sus sueños. Lo cual va también más allá de toda lectura formalista de la obra (Guasch, 2007: 25).

Ejemplificamos esta cuestión con Kuspit porque consideramos importante poner de relevancia que es una visión extendida dentro del campo del arte, pero serían muchos los ejemplos que podrían ponerse al respecto. Más adelante en la misma entrevista, Kuspit continúa definiendo al “buen pintor” y traza las características fundamentales de este modelo de creador.

DK: Bueno, para mí el paradigma de “buen pintor” es aquel que va más allá de su propia ironía así como de la alienación de las vanguardias y de las neovanguardias. Vicente Desiderio, Amenoff, Odd Nardrum, László Fehér, Wlodek Ksiazek son nombres de artistas que posiblemente no estén presentes en ninguna Documenta de Kassel o en la bienal del Whitney Museum de Nueva York pero que se sienten libres de seguir los dictados de su subjetividad, de sus experiencias humanas y de su espontaneidad, y no renuncian a un cierto impulso de trascendencia. La cualidad principal común a estos artistas es que tienen lo que en otro libro mío (*Idiosyncratic Identity*) he denominado su idiosincrasia, un cierto sentido de uno mismo (Guasch, 2007: 27-28).

En este fragmento destacan dos cuestiones. Por un lado, el uso que Kuspit hace de la *distinción* entendida en el sentido que le da Bourdieu (1979) para dotar de legitimidad a los artistas que menciona. En el campo del arte, decir que una serie de artistas nunca estarán en espacios de consagración del arte actual es dotarlos de capital simbólico, porque este campo aún conserva como especificidad el hecho de que sus objetos y sujetos adquieran valor específico al posicionarse en contra de las instituciones legitimadoras y los espacios de consagración. Por otro lado, destaca el modo en que, al mismo tiempo, plantea como característica rompedora de estos artistas el hecho de que se centren en su propia experiencia, a pesar de que esta actitud es la que prevalece de forma dominante en el campo del arte actual. En este contexto, hacer propuestas artísticas centradas en la experiencia personal no es una novedad, sino una continuación de la producción artística basada en la expresión de la experiencia individual. A modo de conclusión, puede decirse que el modelo de arte que Kuspit está defendiendo en esta entrevista se basa en no dejarse influenciar por las vanguardias ni neovanguardias, es

decir, por las autocríticas planteadas en el seno del campo si seguimos la definición de vanguardia planteada por Bürger. Para Bürger la vanguardia está ligada a la investigación formal, a la crítica y a la construcción transformadora del ámbito del arte.

La vanguardia subraya la mediación del sistema artístico en el conocimiento de la realidad. Con ello critica el principio romántico de la inmediatez, la transparencia al sentimiento que caracteriza a los expresionismos. El arte es intransitivo, no es un medio para difundir o expresar emociones o juicios ajenos al proceso de su realización: se trata de una lente activa que deforma la visión de las cosas de acuerdo con las peculiaridades de su propia consistencia (Bürger, 1987: 9).

En este sentido, Bürger defiende que la vanguardia contribuye a deformar la visión de la realidad y, así, a arrojar sobre ella lecturas nuevas, funcionando como un motor de transformación y cambio.

En el límite, el arte no sería un instrumento con el que descubrir factores ocultos de la realidad: él mismo sería parte de la realidad caracterizada por su inexistencia, o mejor, por una existencia siempre virtual. La idea de sistema, esencial en el arte clásico, se invierte en la vanguardia en la medida que no se trata de organizar canónicamente las realidades existentes, sino de provocar la emergencia de realidades implícitas (Bürger, 1987: 9).

Para el autor, por tanto, la vanguardia construye realidad, no enuncia únicamente desde realidades preexistentes. El arte es parte de la realidad, no puede ni tiene que escapar de ella porque, precisamente a través de su especificidad, ayuda a que emerjan otras realidades implícitas.

El momento pleno de la vanguardia sería el constructivo, no el crítico, al que a menudo se reduce. La propuesta estructurada de un sistema estético, y no la mera crítica moral a la convención, sería la vía por la que la vanguardia cuestiona los valores de la tradición artística y los del marco social que testifica. Sólo en la propuesta de forma como construcción sistemática, la vanguardia convierte la mediación artística en agente crítico de la realidad: no discutiendo sus fundamentos con argumentos que el arte se limita a expresar o a transmitir, sino construyendo otra realidad, irreductible a la existencia y, a la vez, impensable al margen de ella (Bürger, 1987: 10).

La base de esta creación de realidad o ampliación de imaginarios no es, sin embargo, a efectos de esta investigación, ambigua e inefable, sino que podría definirse como construc-

ción/ampliación/transformación de los marcos cognitivos. La producción artística vanguardista construye identidad colectiva, un factor fundamental para el impulso de la acción colectiva. En este punto es interesante destacar las aportaciones del teórico Jorge Luis Marzo, ya citado en este punto de manera general, pero en cuyos planteamientos concretos es necesario detenerse. Marzo plantea la diferenciación fundamental que se emplea en este indicador entre experiencia y experimentación en el arte actual. El autor usa estas categorías para hablar de la performance en los años 80 y 90 en España, pero es una noción que puede trasladarse al arte comprometido, porque en la actualidad el campo del arte continúa privilegiando la expresión del yo del artista frente a la experimentación transformadora, como bien ha podido comprobarse en base a las afirmaciones de Kuspit. Como apuntábamos, Marzo diferencia entre la experimentación y la experiencia. Esta segunda lleva, para el autor, aparejada la “expresión” entendida como,

la observancia quasi religiosa del derecho a decir lo que unæ [sic] quiere sin prestar demasiada atención al mismo hecho comunicativo, es decir, a si se entiende o a si se comparte. La pulsión personal que lleva a decir ofrece ya suficiente legitimidad. Se trata de algo auténtico y original (Marzo, 1996: 4).

En este sentido, consideramos interesante hacer un breve inciso en la exposición de la defensa de la experimentación de Marzo, para introducir una cita en la que Bourdieu cuestiona de manera directa el uso de la práctica artística como expresión individual.

La escritura nada tiene que ver con un desahogo, y media un abismo entre la objetivación de Flaubert que se produce en *La educación sentimental* y la proyección subjetiva de Gustave que ven los comentaristas en el personaje de Frédéric (...). Tampoco una mera grabación documental, como parecen pensar aquellos que a veces son considerados sus discípulos (...) (Bourdieu, 1995: 160-161).

En consonancia con lo que se ha venido planteando en relación a este indicador, la expresión del sentir individual de la artista no es suficiente para generar contribuciones al medio artístico. Tampoco lo es, como plantea Bourdieu, realizar una mera descripción de la sintomatología de la época⁷⁴.

⁷⁴ Precisamente para atender a estas dos cuestiones de manera simultánea y sin restarle complejidad a la aproximación, se plantean indicadores que evalúen la contribución al campo social y al campo artístico de manera independiente. La función de esta estrategia es atender a las contribuciones al campo social, pero sin olvidar indicadores específicos del campo del arte que permitan determinar que, efectivamente, las propuestas no son meras documentaciones de lo real; y, también, que no suponen una expresión subjetiva e individual de la autora o autor, sino que tienen en cuenta el conjunto de la historia del campo y se posicionan respecto de ella.

Para Marzo, la experiencia se transmite por medio de la expresión. El autor analiza esta cuestión a propósito del caso de la performance en la segunda mitad de la década de los 70 que, según sus palabras,

se había centrado en buena medida en deconstruir situaciones y actitudes del sujeto emisor frente a los canales dados de expresión, poniendo sobre el tapete muchas de las nociones heredadas respecto a las relaciones entre sujeto (autor) y contexto (receptor) (Marzo, 1996: 5).

Retomamos las palabras de Marzo para atender a la definición comparada que hace de la experiencia y el experimento. Para él, “el experimento funciona en base a lo que puede ser “interesante”, es decir, a lo que puede aportar de lecturas diferentes a problemas ya conocidos” (Marzo, 1996: 5). Mientras que,

la apelación a la experiencia reniega de ello asumiendo la importancia de la novedad como forma de superar sin traumas aquellas premisas precedentes molestas a la hora de sintetizar teorías artísticas más o menos globales. No hay nada más globalista que el reclamo “animal y autenticista de la experiencia inalienable” (Marzo, 1996: 6).

En estas condiciones, la gravedad de la cuestión reside en que la apuesta por la globalidad de la experiencia inalienable deja sin herramientas de producción de identidad colectiva (local, no global), que es precisamente la base de la capacidad de transformación social de las prácticas artísticas. Si el experimento, en este sentido, funciona en base a lo que puede ser “interesante”, es decir, a lo que puede aportar de lecturas diferentes a problemas ya conocidos, entonces lo fundamental de su diferenciación es que no tiene carácter únicamente estético, sino que apela directamente a la ética. La experiencia inalienable, planteada como natural y autenticista llama al arte a centrarse en el *yo*, en la celebración de estado de cosas y, en general, en la transmisión de sentimientos y el disfrute, alejándolo de manera radical de su posicionamiento ético y, por tanto, de sus posibilidades de transformación social. El planteamiento clave de Marzo es que no se trata de una cuestión casual ni ajena al campo de lo social, sino de una decisión política relacionada con las políticas culturales de la Transición, que a través de la experiencia de la fiesta constante postdictadura daba la bienvenida acríticamente a la fiesta de la democracia (Marzo, 1996: 3).

La celebración del atomismo y el individualismo en la práctica artística es una negación directa del trabajo con las identidades colectivas que no supone una aportación a los marcos culturales transformadores. El proceso de ocultación deliberada de la historia española que

implicó la Transición no elimina sus efectos ni la historia en sí, que continúa en la identidad colectiva, sólo la oculta dejando a los movimientos sociales sin nada que “cuestionar” y sin razones para hacerlo porque la consideración general es que no hay nada que “deconstruir”, nada de lo que defenderse. En este sentido, desde los feminismos ha quedado más que demostrado que invisibilizar las estructuras de opresión o simplemente ignorarlas no resuelve el problema, sino que lo acrecienta y genera la creencia colectiva de que son estructuras naturales, inamovibles y, por consiguiente, justas.

Por último, recogemos otro fragmento del texto de Marzo en el que diferencia los resultados obtenidos mediante el trabajo con la experiencia de los que genera el experimento, ya que consideramos que es útil en la aplicación concreta de este indicador.

La experiencia promete obras finales y perfectamente definidas porque están ancladas en vidas y cuerpos ciertos, pues desgraciadamente siempre tiende unæ [sic] a verse como si fuera de verdad. La experiencia siempre ofrece objetos. El experimento no promete nada más que el camino, más o menos sinuoso o tortuoso hacia la presentación de una hipótesis o idea (Marzo, 1996: 7).

Por tanto, mientras que la experiencia es individual pretendiéndose global y natural, y genera objetos fácilmente asimilables por parte del mercado del arte; el experimento *sólo* puede ofrecer hipótesis, cuestionamientos. Es evidente que una producción que busque transformar la sociedad en un sistema capitalista global requiere de una aproximación que escape a sus reglas básicas, que son precisamente el individualismo y la producción objetual ilimitada. En este sentido, es útil a la aplicación de este indicador valorar qué está ofreciendo la propuesta y determinar si lo fundamental es el objeto final cerrado o la presentación de una hipótesis o idea.

3.3.2 La propuesta artística como productora del medio y del mercado o como su producto

Tabla 14. 3.2 La propuesta artística como productora del medio y del mercado o como su producto

Indicador	<i>3.2 La propuesta artística como productora del medio y del mercado o como su producto</i>
Nivel	<i>3. Contribuciones al campo del arte actual.</i>

Descripción	<p>Valoración de la aportación de las propuestas de arte comprometido o de cualquier otro tipo de propuesta artística al campo específico del arte. Si el indicador anterior <i>3.1 La experiencia y la experimentación</i> consideraba la aportación apreciable en la propuesta misma, en este caso nos centramos en sus consecuencias en el seno del campo. Planteamos dos modelos de propuestas: 1. Aquéllas que son el producto del estado del campo y del mercado en el momento de su producción; y 2) Aquéllas que transforman el campo y deben producir su propio mercado.</p> <p>En el primer caso, la práctica artística vendría determinada por el estado del campo y del mercado. En el segundo caso, hablaríamos de propuestas que se <i>autogestionan ideológicamente</i>, es decir, que producen pensamiento y hacen aportaciones al campo del arte actual, transformando así el campo y generando su propio mercado. Estas propuestas problematizan la definición de artista, el papel que debe jugar el arte en la sociedad o la relación entre campos, entre otras cuestiones. Son planteamientos relacionados con la creación de nuevas posiciones en el campo y están ligados a la comprensión de su funcionamiento; y al uso de la experimentación para transformar las reglas del campo.</p> <p>Por tanto, la cuestión sería analizar la producción de posiciones antagonistas en el seno del campo del arte o, lo que es lo mismo, el funcionamiento de las propuestas como ejemplo transformador y no como síntoma o representación de la realidad sin capacidad transformadora.</p>
Ámbito de aplicación	Campo del arte actual.
Objeto de aplicación	Cualquier tipo de propuesta artística.
Objetivo a evaluar	Se evalúa la capacidad de la propuesta para transformar el medio y producir su propio mercado.
Forma de evaluar	Se analiza si la propuesta por su formato, discurso, difusión, recepción u otras características supone una transformación dentro del campo del arte

	<p>o si es una propuesta más que encaja en el <i>nomos</i> actual. Definimos entonces el éxito de la propuesta en relación a la capacidad para hacer aportaciones significativas al campo del arte (a nivel estructural e ideológico, es decir, en tanto a transformación de sus estructuras y como de sus definiciones).</p> <p>Recomendamos aplicar este indicador en relación al indicador anterior 3.1 <i>La experiencia y la experimentación</i>.</p>
Fuentes de la información	La propuesta artística en sentido amplio (con todos sus elementos formales, discursivos y relacionales).
Claves a considerar	La transformación del campo del arte está en estrecha relación con el conocimiento de sus reglas. En este sentido, una postura reflexiva es más susceptible de generar este tipo de transformaciones. Determinar qué mercado tiene la propuesta y si es un mercado que ya existía o que ha sido creado por la artista (para esta y otras propuestas) puede ser útil para saber si ha creado su mercado o no.
Precauciones	<p>Las aportaciones no siempre tienen el mismo tamaño y es importante no confundirlas, una vez más, con posturas aparentemente críticas que no buscan una transformación del campo sino la participación en el sistema de beneficios del que están excluidas (Melucci, 1994).</p> <p>En este sentido, las propuestas que mayoritariamente generan nuevas posiciones en el campo del arte generalmente son las de arte paralelo, con algunas excepciones en el arte comprometido. Las propuestas de arte institucional no suelen generar esta transformación ya que son el resultado del estado del campo. Por este motivo, este indicador puede ser útil para confirmar si se está ante una propuesta de arte comprometido, paralelo o institucional. En cualquier caso, es importante tener en cuenta que las nuevas posiciones se generan de manera acumulativa, es decir, la aportación de una única obra no es suficiente para generar un cambio, sino que se genera a partir de muchas aportaciones. Incluso si una obra aparenta ser la que genera la transformación, es necesario un caldo de cultivo de cambio a nivel colectivo para que esa nueva posición se produzca.</p>

Definiciones fundamentales	Vanguardia (Bürger, 1987); eje sincrónico, eje diacrónico (Foster, 2001); campo, reflexividad, carácter acumulativo de la historia del campo, mercado del arte, sujeto creador, <i>illusio</i> (Bourdieu, 1995); marcos (Zald, 1999); posturas antagonistas (Melucci, 1994), autogestión ideológica (Durand, 1993).
----------------------------	---

Fuente: elaboración propia.

Este indicador también está relacionado con el sexto tópico planteado por Zald: “los marcos resultantes despliegan sus efectos tanto a corto como a largo plazo e influyen sobre las políticas y el stock cultural” (Zald, 1999: 370). Una vez más, replanteamos la cuestión del éxito en base a la aportación que las propuestas de arte comprometido hacen al campo del arte.

Una de las cuestiones fundamentales en torno a la noción de campo que plantea Bourdieu es su atención al proceso de creación no ya de la propuesta artística en sí, sino del *sujeto* creador en sí mismo. Esta aproximación permite desmitificar la figura de la artista y ofrece un marco de análisis capital para comprender el proceso de legitimación específica y general (en el campo del arte y fuera de él) de las prácticas artísticas.

Es importante aclarar, en cualquier caso, que el planteamiento de Bourdieu no se apoya en el determinismo, sino que revaloriza la posición de la creadora, planteando que, de hecho, tiene un gran poder en la creación de su *sujeto* creador. Este poder no surge de la nada, sino que es un trasvase que surge del vaciamiento de otro espacio de poder: la creencia en la alquimia específica de la conversión de objetos en arte que Bourdieu define como *illusio*. Recuperamos una cita en la que Bourdieu explica la función del análisis sociológico del arte:

Así, lejos de aniquilar al creador con la reconstrucción del universo de las determinaciones sociales que se ejercen sobre él, y de reducir la obra a un mero producto de un ambiente en lugar de ver en ella la señal de que su autor ha sabido liberarse de él, como parecía temerlo el Proust de *Contre Sainte-Beuve*, el análisis sociológico permite describir y comprender la labor específica que el escritor tuvo que llevar a cabo, a la vez en contra de estas determinaciones y gracias a ellas, para producirse como creador, es decir como *sujeto* de su propia creación (Bourdieu, 1995: 163-164).

De esta consideración del autor como creador de su propio poder para transformar los objetos en arte, es decir, del poder de la *illusio* y su papel en la legitimación del arte, Bourdieu deduce otra cuestión clave.

[el análisis sociológico] Permite incluso dar cuenta de la diferencia (habitualmente descrita en términos de *valor*) entre las obras que son el mero producto de un medio y un mercado y las que tienen que producir su propio mercado y que incluso pueden contribuir a transformar el medio, gracias a la labor de liberación de la que ellas son el producto y que es efectuado, en parte, a través de la objetivación de ese medio (Bourdieu, 1995: 163).

En la introducción a esta investigación⁷⁵, se ha explicado más detalladamente la importancia que tiene para Bourdieu el proceso de objetivación del campo del arte en el aumento de la reflexividad. Aquí abordaremos la cuestión de manera breve, entendiendo que su función es servir como recordatorio y relacionar la reflexividad con este indicador concreto.

Este ejercicio de consciencia, de reflexividad para Bourdieu, es “una ruptura liberadora, y creadora del creador”. Bourdieu sostiene que el conocimiento del campo y de las disposiciones sociales que se dan en su seno permite a la artista tener una visión más elevada y amplia del *espacio de los posibles* y, con ello, viabiliza una utilización más completa de las libertades que la que permitían las imposiciones iniciales del propio campo cuando actuaban sin que la artista fuera consciente de ellas (Bourdieu, 1995: 163).

En el contexto de esta investigación, es importante insistir en esta diferenciación entre trabajos que se autogestionan ideológicamente (al producir su propio mercado y transformar el medio) y los que son su producto. Esta separación es un indicador del *valor* que el trabajo artístico tiene para el campo específico del arte y también para el campo social/político debido a que hace referencia a su capacidad transformadora.

La defensa de la transformación y la innovación en los campos de producción cultural no debe tomarse a la ligera, ya que las estrategias de producción de conocimiento con capacidad antagonista son rápidamente absorbidas por el capitalismo cognitivo. Como consecuencia, una propuesta artística que es únicamente el resultado del medio en que ha sido producida no tiene la capacidad para transformar el campo y, por tanto, no podría calificarse como *necesaria* o *pertinente* desde el punto de vista del campo del arte.

⁷⁵ Apartado 0.1.1 *El campo y la reflexividad en la última etapa de Bourdieu.*

3.4 Apéndice: el uso didáctico de los indicadores en el análisis reflexivo y crítico del arte comprometido

Con todo, los indicadores planteados pretenden funcionar para generar una base de análisis aplicable *a posteriori* a propuestas artísticas ya realizadas y *a priori* en el proceso de creación artística, como forma de autocrítica. Por este motivo, la propuesta de análisis de esta investigación tiene vocación pedagógica, es decir, busca que los indicadores sean comprensibles y puedan ser aplicados para aumentar la autocrítica y la reflexividad del campo del arte. Para cumplir con esta intención, se han generado apoyándose en propuestas de arte comprometido reales y poniéndolas en diálogo con *la ciencia de las obras* de Bourdieu y con la sociología de los movimientos sociales, especialmente en relación a la teoría de marcos y a los Nuevos Movimientos Sociales.

Se ha buscado reducir cada indicador a su forma mínima, intentando diferenciarlos en la medida de lo posible, no porque consideremos que son independientes (en absoluto lo son), sino para que resulten más accesibles y útiles.

El interés de aumentar la autocrítica para concebir propuestas artísticas más interesantes ha sido defendido por algunos de los autores empleados como fuentes secundarias en este marco teórico, como es el caso de Vilar i Herrero (2009). La creación de herramientas didácticas de análisis contribuye en este sentido.

Con todo, defendemos que el arte comprometido debería tender hacia la comprensión de los mecanismos de creación de subjetividad y socialización para conseguir mejorar las propuestas y valorar si otras propuestas están siendo efectivas o no. Para ello es necesario superar definitivamente la *illusio* y plantear análisis de las propuestas artísticas que no las traten como objetos sagrados incomprensibles, sino como elementos culturales susceptibles de ser analizados a través del uso de indicadores complejos adaptados a sus intenciones y características.

II. ESTUDIO DE CASOS

A lo largo del presente estudio de casos se aplican los indicadores de análisis a las obras seleccionadas. Cada una de ellas ha sido analizada en un capítulo independiente, que se han puesto en relación cuando se ha considerado necesario. Antes de cada análisis se incluye una ficha técnica de la propuesta, algunos datos básicos sobre la misma y los motivos iniciales de elección.

Las propuestas analizadas son las siguientes:

Caso 1: *Esta despatriarcalización*, Raúl Ortega Moral y Laura Yustas (València/Madrid).

Caso 2: *Baila la contrarreforma*, Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto (Madrid/Mérida).

Caso 3: *L*s artistas también comen*, Verónica Francés (Alzira).

Caso 4: *Moneda*, Ernest Graves (València).

Caso 5: *El diario súpersecreto de Elvira*, Alicia Murillo (Sevilla).

Caso 6: *Alcaldessa*, Pau Faus (Barcelona).

Caso 1. Esta *despatriarcalización*, de Raúl Ortega y Laura Yustas



Fig. 1. *Esta despatriarcalización*, Ortega y Yustas, 2015. Dibujo digital. Impresión 100x70cm y A4.

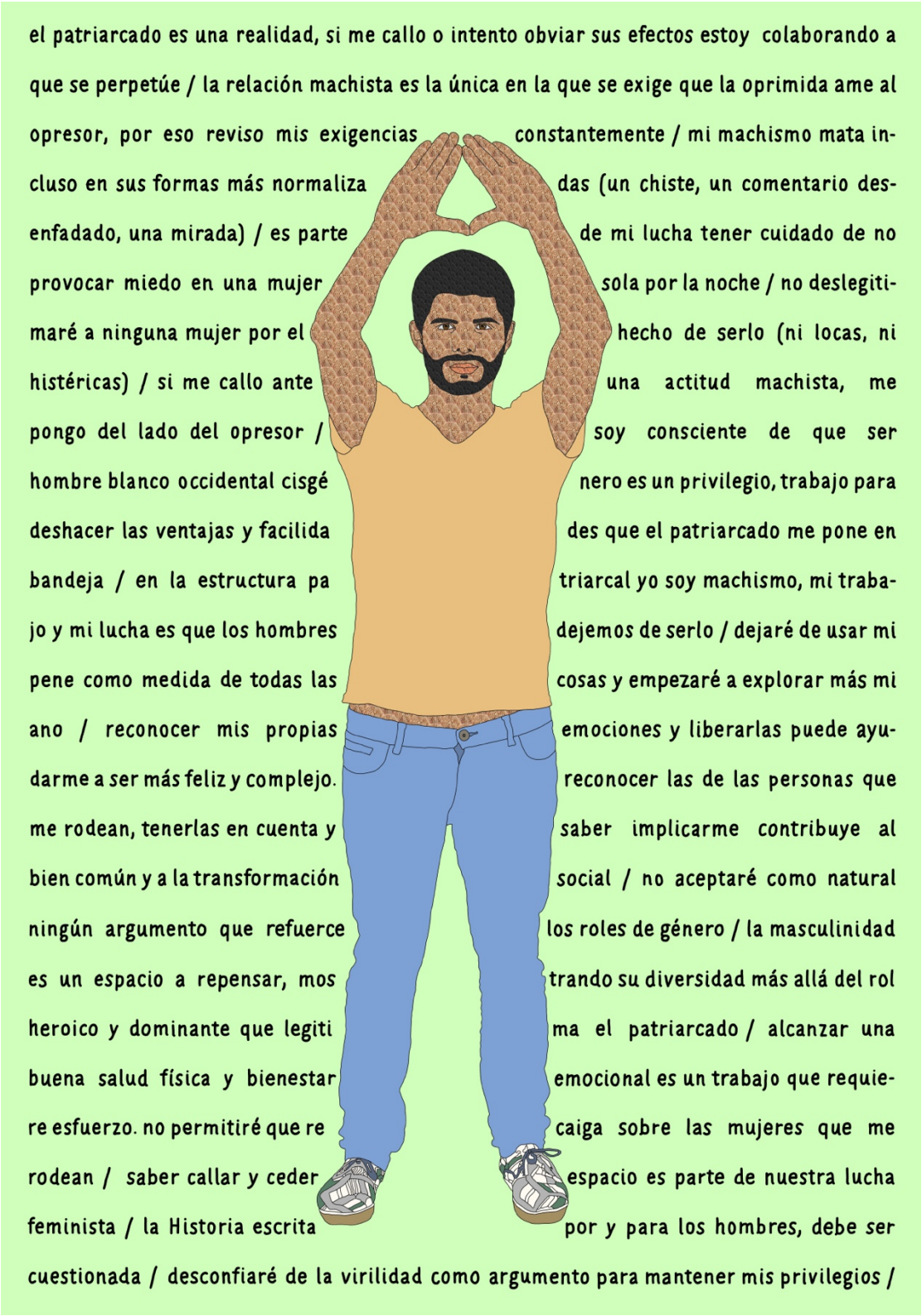


Fig. 2. *Esta despatriarcalización*, Ortega y Yustas, 2015. Dibujo digital. Impresión 100x70cm y A4.

1.0 Ficha técnica

Título: *Esta despatriarcalización.*

Autoría: Raúl Ortega Moral y Laura Yustas.

Técnica: Dibujo digital. Díptico en dos formatos: 100 x 70 cm y A4, color, impresión digital.

Año: 2015.

Lugar: Valencia, España.

Sinopsis (oficial y específica):

Los carteles exploran en primera persona las que consideramos como obligaciones y tareas a realizar para conseguir una despatriarcalización efectiva. Nos centramos en dos figuras cisgénero, una mujer y un hombre, que van acompañadas de frases en primera persona centradas en las responsabilidades que les corresponden. Nos interesa especialmente incidir en las obligaciones y en la capacidad de cambio de los hombres, yendo más allá de aquellas nuevas masculinidades que se centran en explorar la sensibilidad masculina y abrirse a ella, y trabajando directamente la renuncia a sus privilegios.

Acceso web: <https://laurayustas.wordpress.com/2017/03/29/esta-despatriarcalizacion/>

Material extra:

- Anexo 1.1. Entrevista a Raúl Ortega Moral y Laura Yustas.

Motivos iniciales de elección: obra personal, posicionamiento como investigadora y productora.

Aclaraciones a la elección de este trabajo:

Una de las funciones del diseño de un análisis reflexivo y crítico del arte comprometido es contribuir la autocrítica en el campo del arte. Por este motivo, se ha considerado interesante aplicar el análisis, en primer lugar, a una propuesta artística de la que la autora de esta investigación es coautora.

Cómo presentan su trabajo Raúl Ortega y Laura Yustas:

A continuación, se reproduce el texto con el que en el momento de la consulta (abril de 2018) definen de manera general su práctica artística en sus páginas web.

Raúl Ortega Moral

Mi línea de investigación indaga en la reconstrucción creativa de las referencias identitarias dentro de procesos culturales globalizados y en la imposibilidad de pensarnos sujetos disociados del nosotrxs. Me preocupan sobre todo aquellos estados de emergencia donde el reconocimiento de la innovación social y la creatividad cultural como herramientas ciudadanas es un paso imprescindible para ampliar la experiencia de la democracia y para asegurar la diversidad, la dignidad y el derecho a la imaginación de las comunidades.

Mi producción artística funciona en relación a tres líneas de interés: el juego (como acto, el jugar), la acción-participación y la subversión de lenguajes. Para ello trabajo desde la multidisciplinariedad, realizando performances, vídeos, fotografías, dibujos, exponiendo, escribiendo; de forma aislada o todo a la vez, de forma individual o en colectivo.

También investigo sobre los modos de producción y consumo de la práctica artística, explorando límites, fugas y contradicciones de la autogestión, las prácticas colectivas y la cultura libre. Aprender a trabajar juntos, comprendiendo las condiciones vitales necesarias para la práctica artística, buscando otras formas de entender y consumir la cultura es también un posicionamiento político respecto del arte y su producción (Ortega Moral, 2018).

Laura Yustas

Parto del feminismo, del ciberfeminismo, de la pedagogía crítica y de mi formación artística, para tratar de generar tanto obra multidisciplinar, como materiales didácticos y herramientas de creación que cualquier persona pueda usar. Me interesa la politización de la imagen, el uso consciente y libre de ésta por parte de activistas y movimientos sociales. He desarrollado prácticas colectivas en:

Las posterioris, proyecto de registro múltiple, debate, archivo y difusión de arte de acción desarrollado colectivamente. Nuestra producción está en *Creative Commons*, disponible en: www.lasposterioris.wordpress.com

El col·lectibo, laboratorio antagónico, de resistencia cultural, prácticas artísticas, procesos colectivos, pensamiento subversivo y mucho más. Experimentamos otras formas de producir y gestionar la cultura y el conocimiento desde lo público: www.elcolectibo.wordpress.com (Yustas, Bio, 2018).

1.1 Nivel Contexto

1.1.1 Campos en cuestión: arte actual y feminismos

En el caso Raúl Ortega Moral y Laura Yustas los campos en cuestión son el campo autónomo del arte actual y el campo transversal de los feminismos.

El estado actual del campo del arte ha sido analizado en el apartado *1.2.2 Situación actual del campo del arte*. A modo de síntesis, puede decirse que dentro de las obras que se inscriben en el campo destacan tres grupos básicos: el arte institucional, el arte comprometido -en el que se incluye una diferenciación no taxativa entre arte político y arte activista-, y el arte paralelo o alternativo. Dentro de esta clasificación cabe incluir la oposición entre posiciones de vanguardia y de vanguardia consagrada. Según este principio, las artistas más jóvenes, que no tienen nada que perder porque no están consagradas y no tienen un lugar privilegiado que mantener, cuestionan las contradicciones de la vanguardia consagrada, en un proceso de crítica y cuestionamiento dentro del campo que hace que aumente su capital simbólico específico.

El campo de los feminismos tiene carácter transversal, ya que está ligado de manera directa a necesidades del campo social y del político, y su base es la de un movimiento social activista. En el polo dominante de los feminismos encontramos el feminismo euroblanco de la igualdad. Un sector concreto de este feminismo de la igualdad es el llamado “feminismo institucional” que en las últimas décadas ha ganado presencia en las instituciones tanto nacionales como internacionales y tiene un lugar en los medios. Un ejemplo es la gran presencia mediática de mujeres blancas con gran poder en la industria del cine de Hollywood que se han posicionado claramente como feministas de manera pública. Este sector visible del feminismo institucional es internacional, blanco, estadounidense-europeo, adultocéntrico, capacitista y liberal. Defiende los derechos de las mujeres desde la concepción neoliberal del “hacerse a uno mismo”, ampliada a “hacerse a una misma”, se basa en el libre mercado y en la libre competencia. El planteamiento general, por tanto, es la petición de la ampliación de los privilegios específicos de los hombres cisgénero adultos, blancos, estadounidenses-europeos y de éxito a las mujeres de su mismo nivel socioeconómico. Este tipo de feminismo ocupa, en terminología de movimientos sociales, el sector moderado del campo.

En el otro polo del campo, haciendo un ejercicio de distinción respecto de las instituciones y del sector moderado, se encuentra el sector radical que en el caso de los feminismos es

muy amplio. Desde este polo dominado se ponen en cuestión los marcos cognitivos del sector moderado y se apuesta por la interseccionalidad, es decir, por el análisis de las desigualdades no sólo desde el eje de género, sino desde su cruce con otros ejes de opresión como la raza, la edad, el credo, las capacidades, la nacionalidad u otros. Este polo dominado se identifica generalmente con feminismos de la diferencia no esencialistas, con feminismos de la igualdad anticapitalistas, con las luchas anticapitalistas en general, con el antiespecismo, con el antirracismo y con otras luchas sociales.

1.1.2 Posición de Raúl Ortega Moral y Laura Yustas en los campos

Ambos se sitúan en el polo dominado, es decir, forman parte de los grupos de jóvenes artistas que toman la posición de cuestionamiento de los artistas consagrados y, a través de este proceso, aumentan ligeramente su capital simbólico en espacios de intercambio como son los festivales de performance en los que participan en los años previos a la realización de la obra. En el momento de la producción de la obra se sitúan contra la autonomía del arte entendida como una forma de desligar la práctica artística de la ética y contra el arte que está al servicio de las esferas de poder. Defienden, sin embargo, una forma de autonomía del arte que permita aprovechar las herramientas artísticas y su capital simbólico para generar transformaciones en los campos generales.

Se sitúan en el polo dominado del campo del arte actual y del de los feminismos: en el primer caso, como artistas jóvenes no consagrados que tienen una práctica artística no comercial; en el segundo, como defensores de los feminismos de la diferencia interseccionales y alejados de las instituciones. En ambos casos se sitúan fuera de las instituciones y, como puede leerse en las definiciones que hacen en sus páginas web, tienen interés por las prácticas colectivas autogestionadas ideológicamente. En este sentido, su posicionamiento más evidente es del lado de las prácticas artísticas entendidas como medios para la transformación social, como herramientas que ayuden a aumentar la conciencia crítica y a producir una identidad colectiva que ayude a cambiar la sociedad. En la obra se aprecia una posición especialmente preocupada por cuestionar los privilegios que se traduce en una expresión de la contradicción necesaria que supone poner en cuestión opresiones de las que se forma parte (al ser blancos y europeos, entre otras cosas).

Su nivel de reflexividad difiere de un campo a otro: en el campo de los feminismos muestran un nivel alto/radical que evidencia que conocen el campo; en el del arte, en cambio, la obra

indica un nivel de reflexividad bajo/ingenuo, lo que puede indicar que actúan de manera intuitiva y que posiblemente no conocen los mecanismos de funcionamiento del campo o que no es su intención interactuar con ellos de manera crítica. Es necesario tener en cuenta que la propuesta está directamente orientada al activismo y no tanto al campo del arte, por lo que el hecho de que su posición sea poco reflexiva no hace que sea poco pertinente. En cualquier caso, consideramos que plantear una propuesta artística de este tipo, expuesta en espacios artísticos como *Las naves* de València, y no dirigirla al campo del arte sino al campo de los feminismos, implica ya un posicionamiento mínimamente reflexivo en el campo del arte. Esta ingenuidad merece una doble lectura, ya que puede deberse a un desconocimiento del campo del arte o a un posicionamiento crítico respecto a él, es decir, a una negativa a cumplir con sus normas. En este sentido, el hecho de mostrar en un contexto expositivo una obra claramente feminista y activista tiene interés y vigencia porque las obras políticamente comprometidas continúan siendo escasas en este tipo de espacios. Se observa, en cualquier caso, un interés por distanciarse de las instituciones y del arte que suele exponerse en ellas.

La propuesta es pertinente para el campo de los feminismos en un momento en que eran temas que estaban comenzando a tener la atención del polo dominado del campo (espacios autogestionados, activismos), si bien la forma de hacer remite en muchos sentidos al campo del arte. Las estéticas empleadas en los feminismos más radicales con frecuencia se acercan más al punk y en este caso se emplean técnicas más pulidas y asépticas. Por otra parte, en el campo del arte se está cuestionando un tema importante, aunque ampliamente discutido y trabajado a lo largo de las últimas décadas: el sentido de hacer obra única. La propuesta es conscientemente una pieza reproducible y, además, está licenciada en *Creative Commons compartir-Igual*, una licencia que permite una gran variedad de usos a condición de que la obra derivada se comparta bajo la misma licencia. Este ejemplo vuelve a poner sobre la mesa dos cuestiones. Por un lado, que tienen una intención crítica en el campo del arte, porque se están planteando cuestiones como los derechos de autor e intentan fomentar la cultura libre. Por otro lado, la pulcritud de la imagen puede llevar al público a establecer relaciones con la publicidad antes que con formas de activismo más *punk* y cercanas a los feminismos. Esta proximidad a las estéticas publicitarias que en la actualidad ocupan parte del campo del arte y que con frecuencia dejan de lado la cuestión ética, resulta contradictoria con la posición claramente ética de los autores. Por tanto, es posible que sus decisiones estéticas estén provocando conexiones entre la obra y posicionamientos con los que no sólo no se identifican, sino frente a los que se posicionan.

Existe una intención de distinción dentro del campo de los feminismos que es evidente en la elección de los temas. Al evitar escoger las temáticas más frecuentes en los feminismos (derechos laborales o igualdad ante la ley, entre otras) y buscar temas de mayor actualidad y complejidad, se están posicionando en el polo dominado del campo y están visibilizando su rechazo al feminismo institucional.

En el campo del arte actual, por otra parte, también vemos una intención de distinción, precisamente en el hecho de que se centren en una temática social, pero buscando más complejidad que el impacto-escándalo. Se distinguen porque están en el polo dominado y también muestran rechazo a las instituciones y al arte despolitizado.

1.1.3 *Esta despatriarcalización* en su trayectoria artística

Ambos son artistas jóvenes que llevan pocos años produciendo. En este sentido, *Esta despatriarcalización* es posiblemente el trabajo menos centrado en el campo del arte de ambos, ya que en general se habían dedicado a obras que apelaban directamente a cuestiones específicas del campo del arte. Su acercamiento al campo de los feminismos evidencia su intención social.

En la obra de Raúl Ortega hay un interés general por cuestionar el objeto artístico como dispositivo, jugando con cuestiones como los derechos de autor a través de juegos como la renuncia o la evidenciación de los mismos. En este sentido, un trabajo como *Esta despatriarcalización*, que se presenta con licencia *Creative Commons Compartir-Igual* y para ser distribuido libremente a través de las redes, tiene coherencia dentro del conjunto de su trabajo. En la actualidad centra su trabajo en prácticas culturales relacionadas con el cuerpo como son la capoeira y el forró. Mantiene un interés por la cultura popular y por aquellas prácticas que contribuyen a formar identidad de grupo.

La obra de Laura Yustas es más intimista, el juego con los dispositivos es más casual y, en general, hasta *Esta despatriarcalización* y también en ella, se ha centrado analizar diversas cuestiones sociales y transmitir sus conclusiones o experimentos. Los temas más trabajados en su obra son el funcionamiento del mundo del arte, las violencias y los feminismos. En campo del arte su posición ha sido reflexiva en tanto que ha cuestionado la autoría individual o los derechos de autor en sus prácticas colectivas experimentales. En el campo de los feminismos, por otra parte, plantea una visión radical y el uso que hace del lenguaje demuestra un conocimiento de las reglas específicas de campo. En su trabajo hay una evolución que va

desde el interés en la micropolítica de lo artístico hacia las prácticas microartísticas insertas directamente en lo social y político. En la actualidad trabaja en proyectos de recuperación y producción de memoria popular estrictamente local.

Trabajos conjuntos anteriores: proyectos colectivos *Las posteriores*⁷⁶ [2013-actualidad, registro múltiple, debate y difusión de arte de acción], *El col·lectibo*⁷⁷ [2013-2015, gestión cultural] y *Los ojos que nos miran*⁷⁸ [2013, instalación, cartón y papel].



Fig. 3. *18:00*, de Ortega y Yustas, 2013. Performance. Registro fotográfico de larga exposición: *Las posteriores*.



Fig. 4. *18:00*, de Ortega y Yustas, 2013. Performance. Registro en dibujo: *Las posteriores*.

⁷⁶ *Las posteriores* es un proyecto colectivo de registro múltiple, debate y difusión de arte de acción. Un equipo de nueve personas realiza registros diversos (GIF, taumátropos, vídeo, fotografía de larga exposición, mapas, dibujos, descripciones densas, descripciones libres y otros) de eventos de performance celebrados en la ciudad de València. Los registros están firmados por el colectivo y se pueden ver y descargar en la página web: <http://lasposteriores.wordpress.com>

⁷⁷ *El col·lectibo* se define como “un laboratorio antagónico, resistencia cultural, prácticas artísticas, procesos colectivos, pensamiento subversivo y más” (<http://elcolectibo.wordpress.com>).

⁷⁸ *Los ojos que nos miran* es un proyecto con formato instalación pensado para ser expuesto en espacios públicos (fachadas de universidades y otros edificios). Se compone de impresiones en blanco y negro de las caras de diferentes intelectuales importantes en las culturas occidentales (John Stuart Mill, Virginia Woolf, Harriet Taylor Mill o Marie Curie), montadas sobre cartón. Se exhiben a lo largo de una pared a diferentes alturas y cada máscara va acompañada de un código QR que remite a la página de Wikipedia del autor o autora. Las imágenes se extraen de Wikipedia y se emplean espacios en blanco en la pared para indicar una persona que no tiene ficha en Wikipedia y máscaras en blanco para indicar que una ficha no tiene imagen.



Fig. 5. *Los ojos que nos miran*, Ortega y Yustas. Instalación. Impresión en b/n sobre cartón.

1.2 Nivel Propuestas artísticas socialmente comprometidas

1.2.1 La simplicidad y la complejidad de la propuesta artística

El discurso planteado en *Esta despatriarcalización* es complejo en el sentido de que hace referencia a diversas corrientes del campo de los feminismos y aborda cuestiones que no tienen una fácil solución, sino que abren aún más el debate interno del campo.

La propuesta no contiene dobles sentidos, pero sí guiños. Por ejemplo, el uso de la palabra “útera” en vez de útero, entronca con toda una tradición de feminismos comunitarios del sur como Mujeres Creando Comunidad de Bolivia que, a su vez, tienen interesantes conexiones con proyectos *hackfeministas* como el laboratorio ginecológico anarquista *gynepunk*.

La complejidad discursiva de la propuesta, por tanto, reside en el esfuerzo por generar un trabajo que no se dirija a lugares comunes de los feminismos, sino que trate cuestiones que los autores consideran que estaban en el centro del debate en ese momento: como el debate

sobre el *cisheteropatriarcado*⁷⁹ o la revisión de la blancura y de los privilegios masculinos. Algunos de estos temas no son nuevos, pero la profundidad con que se tratan se ha incrementado y, además, continúan siendo fundamentales en el campo de los feminismos porque son temas que no están resueltos.

En esta propuesta, la complejidad es una estrategia consciente que pretende ser una aportación al debate específico del campo. Como autores, consideran importante dirigirse al debate interno del campo en lugar de intentar generar conciencia social en personas que estuvieran fuera de él, ya que valoraban muy positivamente el enriquecimiento de los debates internos y contribución a la adquisición de complejidad y autocrítica de los discursos. Por otra parte, consideraban importante evitar la actitud paternalista y generar un discurso que, sin ser completamente crítico, evidenciara la complejidad del campo de los feminismos.

A nivel formal el lenguaje es sencillo, se incluyen algunos juegos como el uso del ganchillo para los cuerpos o el trabajo con tipografías hechas a mano, pero no presenta una gran complejidad formal ni un carácter especialmente poético, sugerente o sutil. Emplean un lenguaje literal, cercano al arte conceptual.

En el campo del arte, el tratamiento que se da al público es simple en forma y lenguaje, por lo que podría interpretarse que consideran al público poco capaz. Sin embargo, la evidente posición social de la propuesta y la complejidad de algunas de las ideas y conceptos planteados apuntan más bien a un desinterés por el público específico del arte o con las expectativas expositivas. Así, si el objetivo es generar una propuesta artística compleja y accesible desde el campo del arte para contribuir a la transformación social, la parte social está más cerca de cumplirse que la artística, pero en términos estéticos es difícil determinar si la sencillez es consecuencia de un desconocimiento de los recursos artísticos o de un posicionamiento frente a ellos.

Por otra parte, se dirigen de manera compleja al campo de los feminismos, por lo que pueden contribuir específicamente a este campo. La obra es una aproximación que usa las herra-

⁷⁹ Si *patriarcado* hace referencia a la sociedad jerarquizada en la que los hombres mantienen una posición de dominación sobre las mujeres, el término *cisheteropatriarcado* visibiliza dos nuevos ejes de opresión: el cisgénero y el heterosexual. Un *cisheteropatriarcado* es un tipo de organización social jerárquica en la que se privilegia a los hombres cis heterosexuales por encima de las mujeres cis, de las personas trans* y de todas aquellas personas que no entren dentro de la heteronormatividad (lesbianas, gays, bisexuales, asexuales, pansexuales, etcétera). Dentro de la palabra trans* se incluye la diversidad de expresiones de sexo/género (intersexual, *queer*, transgénero, agénero, transexual, travesti, etcétera). Un *cisheteropatriarcado*, por tanto, es un sistema social jerárquico en el que se privilegia a los hombres cis (cuyo sexo y género coincide con los que esa sociedad le han asignado) heterosexuales (que tienen deseo y prácticas sexuales únicamente con mujeres cis).

mientas artísticas de manera instrumental, como medio para cumplir los fines de los feminismos, pero su presencia en un espacio expositivo también está contribuyendo a la redefinición de lo esperable en un espacio del arte, aunque sea de manera modesta.

Como continuaremos viendo a propósito de la claridad y la opacidad, hay una contradicción en la obra que puede tener que ver con un posicionamiento crítico en el campo del arte o con una confusión de los públicos. Esta diferencia es de compleja determinación, dado que el hecho de dirigir una obra al campo de los feminismos y situarla en un espacio expositivo institucional puede leerse de dos maneras: como una forma de evidenciar que el público especialista del arte no tiene por qué ser sujeto al que se preste más atención, o como una reivindicación específica dirigida al campo de los feminismos que posiblemente encontraría un lugar más adecuado en un contexto activista. Esta doble lectura hace que sea demasiado formal-profesional, para el sector de los feminismos al que se dirige -especialmente si se expone en espacios como *Las Naves* y en un formato de 100x70 cm-, y demasiado explícita-sencilla para gran parte del campo del arte. Sin embargo, esta posición entre dos campos aporta interés a la obra.

1.2.2 La claridad y la opacidad de la propuesta artística

Algunos términos como heteronormatividad son bastante específicos de los movimientos feministas, pero, por lo general, es evidente que se buscaba que el texto pudiera ser ampliamente comprendido desde el punto de vista del vocabulario. Hay una intención de accesibilidad patente que no implica una renuncia a la complejidad. En este sentido hablar con claridad de temas complejos constituye un posicionamiento político que remite a autoras del sur global como Aurora Levins Morales (2004: 63-70). Así, el lenguaje de *Esta despatriarcalización* es accesible a través del uso de ejemplos cotidianos, pero no se evita el uso de palabras especializadas cuando son importantes en la construcción de identidades colectivas dentro de los feminismos. Se ha procurado que fuera un lenguaje evocador que incluyera más en menos espacio intentando evitar lo críptico. Cada frase funcionaba como un detonante. Es una propuesta directa en la que hablar desde la experiencia, pero poniendo el foco en cuestiones sociales abordadas a nivel interno por los feminismos, en lugar de en la subjetividad de los autores. En la obra se señalan algunos puntos clave de la lucha feminista actual. Es un trabajo bastante comprensible, aunque es cierto que se dirige a un sector concreto de los feminismos y los transfeminismos, por lo que hay terminología que puede no entenderse

en otros ámbitos. Por otra parte, el uso de ejemplos de la vida cotidiana puede ayudar a salvar esta distancia acercando el contenido a un público más amplio.

Los carteles se leen y comprenden con bastante facilidad, su lenguaje es claro y directo, aunque contenga reflexiones complejas. Al colocar un cartel junto al otro la primera lectura se produce en la distancia y en relación. Después las diferencias de lenguaje entre un cartel y otro hacen pensar que se trata de personas diferentes y esa segunda lectura se relaciona con las imágenes de los dos cuerpos. Una tercera lectura sería la comparación de ambos discursos. De manera transversal, se une a estas lecturas textuales la lectura visual de las imágenes de los carteles y de sus detalles, como por ejemplo la construcción de la piel a base de patrones de ganchillo. A nivel formal el lenguaje es claro, emplea herramientas de la cartelería y del diseño.

Este indicador ayuda a determinar a qué público se están dirigiendo: en el campo del arte, el carácter claro del lenguaje puede indicar que defienden una producción artística no elitista. Al mismo tiempo, en el campo de los feminismos la claridad es también grande, lo que puede indicar que quieren llegar a públicos amplios, aunque emplean conceptos que indican un interés por ser reconocidos simbólicamente por el ala radical del campo. En este caso, el carácter de movimiento social de los feminismos hace que esta claridad pueda ir en beneficio de la eficacia de la propuesta, aunque la estética de profesionalidad artística mantiene la pieza entre ambos campos, sin posicionarla completamente como genuina de uno de ellos. Con todo, se ha priorizado claramente la intención social por delante de las aportaciones ético-estéticas al campo del arte.

1.2.3 La reflexividad de Raúl Ortega y Laura Yustas

Como planteábamos al inicio de este análisis, la posición de Raúl Ortega y Laura Yustas en el campo de los feminismos indica un nivel de reflexividad alto. La elección de los temas a tratar demuestra que comprenden el funcionamiento del campo y conocen los debates generados en el mismo, así como los juegos de fuerzas que están operando. En cambio, su posición en el campo del arte es más ambigua. Es difícil determinar si desconocen las reglas del campo del arte o si las ignoran como una forma de rechazo. En cualquier caso, esta ambigüedad contribuye a la propuesta generando diversas lecturas. El modo en que se emplea el lenguaje gráfico evidencia que conocen las herramientas, pero no permite una interpretación concluyente sobre si conocen o no los antecedentes específicos de este género. Por otra parte,

las referencias judeocristianas que observamos en la pieza también contienen esta ambivalencia, ya que no es posible determinar si son un *síntoma* inconsciente de su propia socialización o si emplean la referencia a la enunciación de los diez mandamientos como una forma *símbolo* que aporte una reflexión crítica al respecto.

La intención de generar transformación social a través de la propuesta es evidente. Esta intención se traduce en el uso de lenguajes del campo de los feminismos en el campo del arte y viceversa, y esta cuestión se traduce en una ambigüedad que dificulta la determinación de sus públicos y la aportación específica tanto al campo del arte como al de los feminismos. En cualquier caso, la situación evidente en el campo de los feminismos en una obra que se ha expuesto únicamente en un espacio expositivo institucional, opera como posicionamiento crítico dentro del campo del arte. Esta circunstancia se da independientemente de las intenciones de los creadores y tiene que ver con las características estéticas de la obra que desatienden más que con las que atienden.

1.2.4 La actualidad del tema tratado en la propuesta artística

La propuesta se centra en la cuestión de los privilegios y en temas radicales de los feminismos actuales como la sororidad, la autogestión de la salud y las alternativas éticas más allá del modelo relacional monógamo. Estos debates, que en el momento de creación de la obra se estaban dando sólo en algunos sectores de los feminismos, no tenían presencia en los medios de comunicación. Por este motivo, a continuación, se explica qué debates feministas sí se beneficiaban de una cobertura mediática y por qué. Este acercamiento tiene la función de contextualizar los temas planteados en la obra comparándolos con los temas feministas más visibles a nivel mediático.

La primera diferencia que encontramos entre el tratamiento que se da del tema en este trabajo y el que se da a nivel mediático es que en esta propuesta se habla de privilegios, de prestarles atención y de ponerlos en cuestión, mientras que el foco del discurso mediático recae en la consecución de derechos. Esta situación está relacionada con el primer tópico planteado por Zald (1999: 377), en el que hace referencia al uso que los movimientos sociales hacen del stock cultural. En este caso, las luchas encaminadas a la consecución de derechos tienen más posibilidades de ser visibles que las que se centran en la abolición de privilegios porque en

la cultura europea-española los derechos humanos tienen un gran peso simbólico -independientemente de que se produzcan vulneraciones-, mientras que la renuncia a privilegios no está socialmente reconocida.

Por otra parte, las luchas feministas se abordan en la propuesta buscando transmitir la complejidad y la radicalidad, mientras que en los medios de comunicación se construye un relato simplificado y apoyado en estereotipos. El tipo de feminismo que tiene cobertura en los medios es la vertiente más institucional de los feminismos de la igualdad, mientras que los feminismos más radicales son sistemáticamente invisibilizados. Esto se debe principalmente a dos cuestiones. La primera es que los feminismos radicales por lo general cuestionan el binarismo de género, incluyendo a las personas trans* y la fluidez del género, lo cual, por cuestiones básicamente de control social y económicas, no tiene cabida en los medios de comunicación. Un ejemplo de este carácter inconveniente de los feminismos radicales para las sociedades capitalistas es que la no remuneración del trabajo reproductivo realizado mayoritariamente por las mujeres reduciría las plusvalías acumulables. Es decir, si se remunerara el trabajo necesario para que un trabajador o trabajadora esté vestido, limpio y alimentado, aumentarían los gastos para quien le contrata. La historiadora Silvia Federici ha trabajado ampliamente sobre la importancia del trabajo no remunerado en el sostenimiento del sistema capitalista:

Fue gracias a mi implicación en el movimiento de las mujeres como fui consciente de la importancia que la reproducción del ser humano supone como cimiento de todo sistema político y económico y de que lo que mantiene el mundo en movimiento es la inmensa cantidad de trabajo no remunerado que las mujeres realizan en los hogares (Federici, 2013: 18).

Cuestionar temas como la gratuidad del trabajo de cuidados, por tanto, es inconveniente para el sistema capitalista y, por tanto, no tiene visibilidad en los medios de comunicación. La segunda cuestión clave es que estos tipos de feminismos no sólo ponen entredicho qué es un hombre, una mujer o una persona trans*, sino que consideran que a la hora de hablar de sujetos de derecho cabría preguntarse qué es un derecho. Al abrir este camino surgen temas como si la naturaleza es susceptible de ser sujeto de derechos -ecofeminismos-, si los derechos pueden recaer sobre colectivos y no únicamente sobre individuos -feminismos comunitarios- o si vivimos actualmente en un sistema de derechos o de privilegios -feminismos radicales en general, desde el anticapitalismo en particular-. En los feminismos radicales, es decir, en aquellos que pretenden cuestionar el problema desde su raíz, hay una fuerte presencia de antirracismo, anticapitalismo, decolonialismo, entre otras, y también una creciente

concienciación acerca del adultocentrismo. Esta combinación de argumentos conduce a que las personas que forman parte de estos feminismos cuestionen el sistema capitalista neoliberal en su totalidad, planteando la necesidad de construir otros sistemas tanto a nivel simbólico como formal. Es evidente que estos planteamientos no son interesantes, sino más bien peligrosos, para los medios de comunicación masivos, en los que se combinan la defensa de los intereses de sus propietarios y algunas concesiones a las demandas de las audiencias. Estas decisiones por lo general se dirigen hacia el mantenimiento del *status quo*. En palabras de Zald:

(...) los medios de comunicación de masas cuentan con sus propias rutinas de producción y tienen dinámicas organizativas propias que determinan que hagan algo más que transmitir información: la transforman. Por tanto, en las democracias capitalistas los medios no sólo informan, sino que lo hacen según los criterios adoptados por sus «propietarios» o «controladores», que, a su vez, suelen tener en cuenta lo que pide el mercado (Zald, 1999: 382).

Por tanto, las diferencias fundamentales entre el tratamiento del tema en *Esta despatriarcalización* y el que se da en los medios de comunicación son la radicalidad y la complejidad con que se aborda el tema.

Sobre el tratamiento del tema en los discursos hegemónicos de los medios de comunicación como reciente, cabe especificar que los feminismos con visibilidad en los medios de comunicación son los de la igualdad. Dentro de estos feminismos, se destacan y visibilizan las reivindicaciones que atañen a la segunda ola de los feminismos, especialmente las luchas por derechos como el voto que, al ser derechos consolidados, no suponen un cuestionamiento del sistema en sí, sino una reafirmación de la condición democrática de los Estados-nación. Visibilizar estas luchas y procesos como un logro del sistema democrático -aunque se trate de luchas sociales que se realizaron necesariamente contra el sistema en vigor-, sirve para legitimar el sistema y, al mismo tiempo, para validar estas reivindicaciones entendidas como “justas” y “legítimas” en contra de las “ridículas” e “ilegítimas” peticiones que los mismos colectivos plantean en la actualidad.

En este sentido, el carácter reciente del feminismo -en singular para el discurso mediático- en los discursos hegemónicos se apoya sobre la invisibilización de las luchas de la primera ola del feminismo⁸⁰. Invisibilizar la primera ola del feminismo cumple una doble función:

⁸⁰ La primera ola tuvo presencia en la Revolución Francesa, como atestiguan textos tan relevantes como la *Declaración de los Derechos de la Mujer y la ciudadana* (1791) de Olympe de Gouges, fechado sólo dos años después de la *Declaración de los Derechos del Hombre y el ciudadano* (1789).

por un lado, da a entender que las mujeres llegan tarde a la democracia y a los derechos humanos, generando la ficción de que el mundo es, de hecho, un lugar de hombres al que las mujeres “entraron” *a posteriori*. Este efecto es el mismo que se busca cuando se habla de la “entrada” de las mujeres al mundo laboral a partir de la Revolución Industrial, a pesar de que las evidencias históricas indican que las mujeres han participado en el mundo laboral durante toda la historia de la humanidad, tanto en la esfera productiva como en la reproductiva⁸¹. La segunda función que cumple esta estrategia está ligada a la primera y consiste en construir una justificación para los derechos que se niegan a las mujeres. Apoyándose en la idea anterior, es decir, en que el estatus de las mujeres en el mundo laboral es de principiantes, se justifica que no hayan llegado *aún* a ciertas esferas, eternizando así la transformación social hacia la equidad de género y dejando la responsabilidad de transformación al *progreso*.

Con todo, el feminismo que tiene cabida en los discursos hegemónicos es el institucional de la igualdad, especialmente centrado en las luchas de la segunda ola y en la consecución de derechos que actualmente se reservan a los hombres, pero sin cuestionar el sistema en su totalidad. Así, tiene visibilidad relativa la conciliación familiar, la necesidad de las mujeres de tener una baja por maternidad o de reducir la jornada de trabajo cuando tienen criaturas pequeñas, pero no se pone en cuestión la gratuidad del trabajo de reproductivo ni cuestiona que la responsabilidad social de la crianza recaiga de manera individual sobre cada familia nuclear. En la línea de todo lo anterior, se plantean los derechos de las mujeres como moneda de cambio para determinar si un país es más o menos democrático -en relación a otros países a los que se mira desde el prisma de la islamofobia, por ejemplo-, pero no se generan discursos que apoyen las luchas actuales de los feminismos de la tercera y cuarta ola, ni que visibilicen la primera.

Sobre el tratamiento del tema en los discursos hegemónicos en relación a su actualidad es necesario plantear varias cuestiones: por un lado, tenemos un tratamiento positivo pero insuficiente de lo que se consideran como luchas legítimas (contra la violencia de género más evidente), especialmente cuando se cruzan otras transversalidades como que la pareja en la que se ha dado esa violencia es extranjera. Es una forma de visibilizar las luchas que en ningún caso es radical, que continúa culpabilizando a la víctima y que cumple la función de

⁸¹ En este sentido es especialmente relevante el trabajo de revisión histórica del final del feudalismo y los inicios del capitalismo que realiza Silvia Federici en su libro *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (Federici, 2010).

diferenciar a las personas “locas” que cometen esos actos de violencia de los buenos ciudadanos que no se sienten apelados por estos comportamientos. Este tipo de visibilidad se centra en los síntomas en lugar de en las causas y no cuestiona la familia como eje de esas violencias ni, por supuesto, el capitalismo como sistema que se aprovecha económicamente de la misoginia y del trabajo gratuito de las mujeres (Federici, 2010: 110, 144).

Por otro lado, tenemos un tratamiento negativo que marca los límites en los que *debe* situarse el feminismo para evitar convertirse en una lucha *excesivamente* radical. Dentro de este tratamiento hay dos estrategias: visibilización deslegitimadora e invisibilización. Un ejemplo de visibilidad deslegitimadora es la difusión mediática de las declaraciones acerca de la crianza en tribu de Anna Gabriel en 2016, miembro de la CUP, cuya intención era claramente reforzar la idea de que el único modelo de crianza es la familia nuclear, base del sistema capitalista. A nivel mediático, se ha empleado la estrategia de la ridiculización para deslegitimar el discurso. Un ejemplo de invisibilidad es la ausencia de imágenes mediáticas relacionadas con temas como los cuestionamientos del binarismo de género⁸².

La investigadora María Acaso hace referencia a la ridiculización de los modelos no hegemónicos diferenciando entre imágenes de exaltación e imágenes de mofa. Las imágenes de exaltación son, para la autora, el “conjunto de imágenes que ensalzan un estereotipo para ridiculizar al contrario. Modelos visuales establecidos como correctos. Lo que hay que ser” (Acaso, 2006: 37). Mientras que las de mofa son el “conjunto de imágenes que ridiculizan un estereotipo para ensalzar a su contrario. Antimodelos visuales establecidos como no correctos. Lo que no hay que ser, lo que hay que rechazar” (Acaso, 2006: 37). En este sentido, las imágenes de mofa respecto de las declaraciones de Gabriel tienen como finalidad ridiculizar sus planteamientos, reforzando así el modelo de familia nuclear.

⁸² En la revisión de estos argumentos en 2019 se observa un aumento de la presencia de personas trans* en los medios de comunicación menos conservadores, así como una mayor visibilidad LGTBQ+ en la programación cultural -especialmente en series y películas-, que es resultado de los logros de las luchas feministas de los últimos años. En cualquier caso, es importante resaltar que estas reivindicaciones pasan por un proceso de *moderación* que las plantea como aceptables sólo bajo determinados parámetros. Algunos ejemplos son la aceptación de la homosexualidad bajo la condición de la monogamia o la visibilización de las personas trans* sólo si responde a las pautas de la llamada “disforia de género”, es decir, visibilizando personas que nacieron en un *cuerpo equivocado* y cuyo deseo es *cambiar* este cuerpo mediante la hormonación y la cirugía. Aunque suponen cuestionamientos para las normas socialmente aceptadas, son cuestiones que no son incompatibles con el sistema capitalista neoliberal. En cambio, el cuestionamiento de la monogamia, por ejemplo, que pone en peligro la transmisión de bienes a los hijos e hijas, y la defensa de la identidad más allá de la división binaria hombre-mujer, sí que cuestionan el sistema y, por tanto, éste no autoriza su visibilidad.

Sobre el tratamiento del tema en esta propuesta como reciente es necesario destacar que la producción feminista *paralela*⁸³ o *autónoma*⁸⁴ permite una gran radicalidad y establece conexiones que unen el presente al pasado y promueven la comprensión de que lo reciente en los feminismos es sólo una pequeña parte de su historia y de que los discursos hegemónicos invisibilizan el resto para restarle legitimidad como lucha -la legitimidad que se desprende de su antigüedad y de los objetivos logrados-. Por este motivo, la única *ola* visible del feminismo es la segunda, que aparece como un hecho aislado surgido sin contexto, totalmente desvinculada de luchas anteriores o posteriores.

Contra la presencia del feminismo en los discursos hegemónicos como un fenómeno reciente, la obra analizada apuesta por la visibilización de su historia y por el carácter situado. La contribución de *Esta despatriarcalización* en este sentido se centra en relacionar las luchas feministas haciendo referencia a cuestiones transfeministas y de los feminismos comunitarios, entre otras vertientes de las luchas feministas. Es decir, en incorporar cuestiones que se estaban debatiendo en ese momento en diferentes lugares del campo de los feminismos. Por otra parte, se da importancia al tratamiento de los temas con complejidad, intentando ir a su raíz y a sus conexiones históricas.

En relación al tratamiento del tema en esta propuesta como actual en esta propuesta se ha trabajado con aquello que en el momento de la realización de la pieza estaba en el centro de los debates más radicales de los feminismos. Existe una intención evidente por generar una gama de grises en el debate, evitando los binarismos y dando espacio a la complejidad. El trabajo puede verse como más o menos propagandístico, pero la cuestión fundamental es que parte de que la persona que lee es inteligente y no necesita que le vuelva a explicar las bases de los feminismos.

La actualidad de esta obra debe considerarse en relación a ambos campos. Dentro del campo de los feminismos el planteamiento está de actualidad. En el momento de la producción de este trabajo se estaba haciendo hincapié en la importancia de atravesar el carácter igualador del feminismo blanco eurocéntrico y cisgénero -en singular- con las interseccionalidades exigidas desde feminismos invisibilizados. En este sentido, la propuesta tiene una función dentro de los feminismos a nivel social, discursivo y textual. Es exigente con el discurso del feminismo, tiene un lenguaje especializado pero comprensible, en el sentido de que es el

⁸³ *Paralela* en el sentido que se ha venido empleando: independiente de las instituciones y de las demandas del mercado.

⁸⁴ *Autónoma* en tanto que proveniente de espacios de autonomía radical, en terminología de la sociología de los movimientos sociales.

lenguaje empleado dentro de los ámbitos activistas de los feminismos, no en espacios exclusivos como las instituciones académicas. Por otra parte, el contenido no se centra en lugares comunes, sino que va a la raíz de los problemas planteados en el momento en que se produjo el trabajo. En este momento en los espacios feministas más radicales del Estado español se estaba insistiendo especialmente en la necesidad de introducir la interseccionalidad en los movimientos feministas, poniendo el foco sobre los feminismos comunitarios, los feminismos racializados y los feminismos religiosamente posicionados (como los islámicos o los cristianos de base).

Dentro del campo del arte la temática estaba de actualidad y, además, la obra incluye un nivel de complejidad que no suele darse en las obras que hablan de la “cuestión de la mujer”. En este sentido, puede considerarse que estaba de actualidad a nivel temático.

1.2.5 Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta artística

Gran parte de las propuestas artísticas enunciadas como feministas se centran en el feminismo institucional de la igualdad, planteándolo como tema, pero sin profundizar en la complejidad de sus debates actuales. Las enunciaciones con frecuencia se basan en reivindicaciones ligadas a los intereses del “sujeto Mujer”, una cuestión que no tiene en cuenta la interseccionalidad ni los cambios que se han producido en las luchas feministas de las últimas décadas. El “sujeto Mujer” es una consideración que ha sido descartada por gran parte de los feminismos al considerarse necesario incluir la interseccionalidad en el movimiento feminista, entre otras cosas, para evitar situaciones en las que las reivindicaciones de un sector feminista afectan negativamente a otro. Silvia L. Gil explica que esta situación, en este caso en el contexto británico de los años 70 y 80:

La aparición de las diferencias tiene enormes consecuencias para el movimiento feminista. El sujeto Mujer con el que se representaba de manera unitaria la cantidad de voces alzadas frente al patriarcado estalla y se fragmenta, perfilando un complejo horizonte político (Gil, 2011: 164 y 166).

La autora divide esta cuestión en dos puntos: el cuestionamiento del carácter común de esos intereses “de las mujeres” y la consideración del patriarcado como un sistema estático de dominación. Respecto de la primera cuestión, Gil afirma que “se cuestiona el hecho de que los intereses que buscan las mujeres tengan que ser los mismos” lo cual lleva a “la proliferación progresiva de temáticas y la reformulación de algunas antiguas” (Gil, 2011: 164).

Esta situación general un contexto particular ya que, afirma, “una vez que los intereses dejan de darse por supuestos, éstos pueden incluso llegar a chocar”. En relación a la segunda cuestión, Gil explica cómo “el patriarcado deja de pensarse como un sistema de dominación estático cuyos efectos serían similares para todas las mujeres” (Gil, 2011: 166). A partir de este momento “los análisis que surgen comienzan a realizarse en términos de relaciones de poder y recogiendo las complejas rearticulaciones que existen entre el racismo, el clasismo y la diferencia sexual” (Gil, 2011: 164 y 166), es decir, en dirección hacia una mayor interseccionalidad.

Esta transformación tiene más cuarenta años de historia en el movimiento feminista, sin embargo, a nivel de medios de comunicación defender la interseccionalidad continúa siendo antagonista ya que, como se analizaba anteriormente, este tipo de posicionamientos de los feminismos autónomos tienen una presencia mediática escasa o nula. Algunos de los temas que tenían trascendencia en los debates feministas en el momento de la producción de la obra y que tienen presencia en ella son: la recuperación de saberes, la fluidez de sexo y de género, también entendida como el cuestionamiento del género y del sexo como dos binarismos que llevan aparejadas dos únicas opciones (mujer/hombre, femenino/masculino) o el cuestionamiento de los privilegios euroblancos, entre otros. En este sentido, la obra funciona como un espacio más para debates feministas actuales.

A nivel de campo del arte se ponen sobre la mesa algunas cuestiones de interés, como la producción de una propuesta específicamente pensada para ser distribuida de manera gratuita a través de Internet bajo licencia *Creative Commons Compartir-Igual*.

1.2.6 Interés de *Esta despatriarcalización* para colectivos concretos

Esta despatriarcalización forma parte de las contribuciones al campo de los feminismos del que, de un modo u otro, ambos forman parte. Por tanto, generándola contribuyen, aunque sea de manera modesta, a las luchas por la legitimidad de los diferentes marcos cognitivos que operan dentro del campo. Las cuestiones fundamentales que funcionan como contribución son: insistir en las obligaciones de los hombres -*cisgénero* especialmente- en la transformación social, cuestionar el sistema de privilegios y visibilizar el carácter posicionado que todas las personas tienen dentro de la sociedad. Esta cuestión es fundamental al aplicar la interseccionalidad entre opresiones y para comprender la complejidad de la condición de

opresor y oprimido en un mismo agente social. Este enfoque, evidentemente, no es una forma de relativizar las opresiones, sino de visibilizar que éstas se suman y combinan.

En este sentido, la propuesta tiene interés para los feminismos y, especialmente, para los sectores más radicales de los feminismos de la diferencia no esencialistas. En cualquier caso, en el conjunto de las propuestas artísticas similares, contribuye a la creación de un *efecto de ola radical* que hace que algunas cuestiones básicas de los feminismos como la brecha salarial ganen aceptación social por percibirse comparativamente como más razonables que los posicionamientos más radicales.

1.2.7 Contribución a marcos cognitivos más allá del campo del arte

Antes de realizar este trabajo ambos han formado parte de colectivos como *El colectivo* o *Las posteriores*. En general, su trabajo colectivo estaba centrado en la reflexión, el debate y las prácticas antagonistas dentro del campo del arte. Este trabajo, sin embargo, está más centrado en el campo de los feminismos que en el del arte. Como se ha planteado anteriormente, la indefinición de este trabajo respecto del campo del arte puede leerse como una crítica intencionada o como el resultado de un desconocimiento del campo del arte. En cualquiera de los dos casos, la contribución de la obra a un campo externo al del arte -al de los feminismo- no está a debate, por lo que puede afirmarse que constituye una aportación en este sentido. La propuesta contribuye al campo de los feminismos al formar parte del proceso de legitimación de cuestionamientos que estaban tomando fuerza dentro del campo en el momento de la producción. Con todo, es un trabajo que pone de manifiesto la importancia de los cruces entre campos y el cuestionamiento de las posibilidades de las prácticas artísticas en campos transversales como el de los feminismos.

1.3 Nivel Contribuciones al campo del arte actual

1.3.1 La experiencia y la experimentación en la propuesta artística

El ejercicio fundamental de la propuesta es compartir la visión de los autores sobre cuestiones que se estaban planteando en ese momento dentro del campo de los feminismos. En este sentido, se apoyan en su experiencia personal, pero el objeto de la comunicación no es la experiencia en sí -como experiencia auténtica e inimitable-. El objeto es el contenido, es

decir, las ideas que se estaban debatiendo en el movimiento feminista. Por este motivo, la clave propuesta no reside en expresar esa experiencia como forma de contribuir su *habitus* y realzarlos en su categoría de artistas, sino que la narración responde a un interés por generar transformación social contribuyendo a los marcos cognitivos de los feminismos.

Recuperando los planteamientos de Jorge Luis Marzo que han servido de base para construir este indicador, podemos afirmar que a nivel discursivo *Esta despatriarcalización* funciona como un experimento en el sentido de que «funciona en base a lo que puede ser “interesante”, es decir, a lo que puede aportar de lecturas diferentes a problemas ya conocidos» (Marzo, 1996: 5). Sin embargo, a nivel formal no hay una experimentación estética y tampoco existe un intercambio con el público ni una producción de situaciones que permitan afirmar que la propuesta se aleja por completo de la experiencia. En este sentido, la propuesta es una obra final completamente definida y delimitada por los autores y, por tanto, el nivel de experimentación es bajo. Recogemos de nuevo las palabras de Marzo, que evidencian que a efectos de formalización la propuesta se acerca más al modelo de la experiencia que al del experimento.

La experiencia promete obras finales y perfectamente definidas porque están ancladas en vidas y cuerpos ciertos, pues desgraciadamente siempre tiende unæ (*sic*) a verse como si fuera de verdad. La experiencia siempre ofrece objetos. El experimento no promete nada más que el camino, más o menos sinuoso o tortuoso hacia la presentación de una hipótesis o idea (Marzo, 1996: 7).

Con todo, la propuesta tiene algunas características del experimento, como el interés de transformar la realidad y de generar esfera pública, pero a nivel formal no cumple algunos de los requisitos para ser considerada como experimental. En cualquier caso, la intención social de la obra y su contenido ponen de relevancia que *Esta despatriarcalización* no es una mera transmisión de la experiencia personal de sus autores. Como en otros aspectos, en relación a este indicador existe un grado de ambigüedad considerable.

1.3.2 *Esta despatriarcalización* como productora del medio y del mercado o como su producto

En el campo de los feminismos contribuye a transformar el medio en el sentido de que está planteando una serie de debates de importancia y que puede decirse que conocen el campo con profundidad. En el del arte la aportación es más sutil, aunque los discursos políticamente

explícitos en relación al feminismo expresados en forma de lenguaje directo continúan suponiendo una contribución -aunque sea modesta- al tratamiento del tema que se da en el arte actual. No hay en la propuesta evidencias del interés por entrar en la institución ni grandes concesiones a los lenguajes hegemónicos, es decir, no es una propuesta especialmente espectacular y, por tanto, no tiene demasiado interés para el sistema del arte en tanto a *transgresión necesaria* para mantener el *status quo* neoliberal.

La propuesta es una pieza fácilmente reconocible como arte, un díptico de colores agradables, con un dibujo técnicamente correcto y textos fácilmente comprensibles, cuya contribución el campo del arte puede entenderse únicamente en relación a la apuesta por la práctica artística de reivindicaciones activistas y feministas. Es una propuesta, por tanto, que funciona como *símbolo* en el campo del arte y en el de los feminismos. En el de los feminismos por contribuir al debate en su vertiente más autogestionada ideológicamente, y en el del arte por mostrar un arte comprometido en cierto modo inusual por el interés de los autores en generar un contenido que no perdiera complejidad al mostrarse de manera clara. En cualquier caso, ambas contribuciones deben calificarse de modestas dado que la visibilidad de la obra ha sido muy limitada. En el caso de que tuviera una mayor visibilidad podría considerarse una mayor contribución, pero siempre teniendo en cuenta que este tipo de aportación se produce de manera acumulativa, es decir, que las transformaciones son el resultado de muchos posicionamientos y cuestionamientos del *nomos* del campo. Por otra parte, hay una cuestión fundamental en *Esta despatriarcalización*: es una propuesta que busca ser comprensible para el campo del arte y para el de los feminismos, y en la que existe un esfuerzo por ser radical e inclusiva especialmente en el campo de los feminismos. Esta situación hace que sea una propuesta plegada en cierto modo a lo que los autores consideraban que era una necesidad de los feminismos de ese momento. Sin embargo, sin ser planteada como parte de una acción colectiva más compleja y sin ser puesta a circular por el campo, la propuesta queda desactivada en el campo de los feminismos. Esta situación pone en entredicho el interés que tiene en el campo del arte y, al revisar este aspecto, se evidencian dos cosas: 1. que el hecho de haberse centrado tanto en los feminismos ha dado como resultado el descuido y desaprovechamiento de la potencialidad de la experimentación que podría haber tenido como propuesta artística, y 2. que se han centrado en un tipo de mensaje que tiene un potencial de transformación limitado en el campo del arte.

En este sentido, revisando la propuesta considero, como coautora, que se ha desaprovechado el potencial de transformación específico del campo de los feminismos al producirse como

obra de arte casi individual -dos personas no son muchas si hablamos de un movimiento social como el de los feminismos- y al carecer de difusión en el seno del campo. Asimismo, se ha desaprovechado el potencial experimental del campo del arte actual al centrarse en generar un mensaje comprensible desde el campo de los feminismos. En este caso, una apuesta más radical hacia cualquiera de los dos campos podría haber resultado más interesante en ambos.

1.4 Conclusiones del análisis de *Esta despatriarcalización*

Nivel 1. Contexto

Campos en los que participan. Raúl Ortega y Laura Yustas se posicionan principalmente en el campo de los feminismos y en el campo del arte actual.

Posición en los campos. Están en el polo dominado de ambos campos: en el campo del arte como artistas jóvenes no consagrados que además reivindican la politización del arte y en el campo de los feminismos por su ejercicio de distinción respecto del feminismo institucional.

La obra en la trayectoria de los autores. *Esta despatriarcalización* es el trabajo en el que más se han alejado del campo del arte, es decir, en el que han hecho menos referencia a cuestiones específicas del campo del arte y más a temas sociales. En el trabajo de Raúl Ortega hasta la realización de esta investigación se observa una presencia del cuestionamiento del arte como dispositivo. Ha centrado varias de sus obras en la cuestión de los derechos de autoría y en la disolución del sujeto artista a través de la coautoría. La obra de Laura Yustas, por otra parte, ha tenido un carácter más intimista, profundamente ligado con la visibilización de las contradicciones sociales y del sistema del arte. El cuestionamiento de esta forma de trabajar ha llevado a ambos al trabajo colectivo en *El col·lectivo* y *Las posteriores*.

Nivel 2. Contribuciones como arte comprometido

Simplicidad-complejidad. La obra es compleja a nivel temático en el campo de los feminismos, porque aborda cuestiones clave en el mismo momento en que se estaban debatiendo. A nivel formal el lenguaje es sencillo, con un uso que podría definirse como literal. Analizada en relación al campo del arte, la obra es una combinación de elementos sencilla y puede concluirse que el uso de las herramientas artísticas es instrumental, es decir, la obra es un medio al servicio de unos fines sociales. Empleando este indicador para determinar la consideración que hacen del público, consideramos que es exigente con el público feminista y

presta poca atención al público del campo del arte, lo cual puede significar un posicionamiento crítico respecto de este segundo campo o un descuido. La obra muestra gran ambigüedad en este indicador y en algunos de los sucesivos.

Claridad-opacidad. El uso del lenguaje es ligeramente especializado, pero sin llegar a ser opaco. Es claro para el campo de los feminismos sin perder por ello complejidad. En cambio, en el campo del arte se produce una combinación de simplicidad y claridad que hace que la obra no acabe de encajar en el contexto expositivo. Esta es, como decíamos, una ambigüedad que se mantiene en diversos indicadores: la intencionalidad de esta posición incómoda en el espacio expositivo no es evidente.

Reflexividad de Raúl Ortega y Laura Yustas. El tratamiento de los discursos feministas y su complejidad indican que tienen una posición reflexiva respecto del campo de los feminismos. En el campo del arte, el uso instrumental de las herramientas artísticas y el hecho de no poner en práctica el potencial experimental de las mismas puede indicar dos cosas: una posición ingenua o poco reflexiva en el campo del arte, o un posicionamiento radicalmente a favor del arte como herramienta de transformación social unido a una actitud crítica frente a los posicionamientos ético-estéticos del panorama expositivo actual.

Actualidad del tema tratado. Abordar las luchas feministas desde la renuncia a privilegios y la interseccionalidad es radical en el campo del arte y en el de los feminismos. Además, el análisis del tratamiento que los medios de comunicación hacen de estos temas indica que son cuestiones pertinentes a nivel social. Los feminismos se abordan con radicalidad y de acuerdo con la situación actual del campo y, por ello, la obra puede contribuir a los marcos cognitivos de los feminismos: su aproximación al tema es distinta a la hegemónica y supone una aportación a otros trabajos culturales que van en la misma dirección.

Lecturas o posiciones antagonistas. En esta obra las posiciones antagonistas tienen presencia, pero especialmente a nivel temático. El único antagonismo a nivel no temático consiste en presentar esta obra tan claramente política y con una defensa clara de feminismos no institucionales en la institución. Contribución interesante, pero moderada. El tratamiento radical de los temas desde el punto de vista de los feminismos sí supone una posición antagonista, pero se refleja únicamente a nivel de contenido.

Interés para colectivos concretos. A nivel general la obra tiene interés para el campo de los feminismos y especialmente para los feminismos más radicales. Sin embargo, su formato y su difusión en espacios expositivos no ayuda en este sentido. En cualquier caso, sí que

puede afirmarse que con una difusión adaptada a estos públicos -por internet o con pegado de cartelera, por ejemplo-, podría haber contribuido a los marcos de los feminismos. Los feminismos son un campo que está cambiando con gran rapidez debido a la aceptación social -de ciertas reivindicaciones- lograda en los últimos años. Por este motivo, la obra ya no tiene el potencial transformador que tenía en el momento de su producción. En la actualidad resultaría menos incómoda en una exposición que en su exhibición en 2015.

Contribución a campos más allá del arte. Contribuye al campo de los feminismos, aunque su posición poco definida respecto del campo del arte puede generar un doble rechazo contraproducente a sus fines: un rechazo en el campo de los feminismos por ser demasiado reconocible como producción artística y un rechazo del campo del arte por suponer un uso excesivamente social y poco complejo de las herramientas artísticas. En cualquier caso, esta ambivalencia le aporta un interés específico a la propuesta.

Nivel 3. Contribuciones al campo del arte actual

Experiencia y experimentación. A nivel temático: experimento en base a lo que puede ser “interesante”, a lo que puede aportar lecturas diferentes a problemas ya conocidos (Marzo, 1996: 5). A nivel formal: el nivel de experimentación con el *nomos* del campo es bajo. Se usan las herramientas artísticas para una enunciación cercana al lenguaje del arte conceptual y propuesta final está completamente definida por los autores. No obstante, el hecho de que sea una obra abiertamente posicionada como feminista y que emplea un lenguaje político directo sí que supone una peculiaridad en los espacios expositivos. La presencia de arte político en los espacios del arte ha aumentado, pero no por ello se ha convertido en hegemónica y, por tanto, el lenguaje cuasi administrativo del arte conceptual mantiene un interés específico. Así, a nivel teórico se acerca al experimento, aunque a su contenido sea un conjunto de aprendizajes aparentemente cerrados.

Producción del medio y mercado o como su producto. Funciona como *símbolo* en ambos campos, pero de manera modesta. Es una contribución pequeña que unida a otras muchas puede ayudar a producir el medio, pero que no puede hacerlo por sí sola. No está totalmente alejada de los modismos del campo, pero tampoco puede considerarse como un producto directo de su estado. Los dos posibles rechazos planteados anteriormente -demasiado aséptica para los feminismos y demasiado artísticamente descuidada para el campo del arte- contribuyen a reducir su capacidad para funcionar como *símbolo*. En cualquier caso, puede concluirse que contribuye ligeramente a la producción del medio y el mercado en el campo de

los feminismos y, de manera más sutil, puede contribuir a fomentar la presencia de obras preocupadas por la ética en el campo del arte.

**Caso 2. *Baila la contrarreforma,*
de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto**



Fig. 6. *Baila la contrarreforma*, De Gonzalo y Pérez Prieto, 2012. Fotograma.



Fig. 7. *Baila la contrarreforma*, De Gonzalo y Pérez Prieto, 2012. Fotograma.



Fig. 8. *Baila la contrarreforma*, De Gonzalo y Pérez Prieto, 2012. Fotograma.



Fig. 9. *Baila la contrarreforma*, De Gonzalo y Pérez Prieto, 2012. Fotograma.

2.0 Ficha técnica

Título: *Baila la contrarreforma.*

Autoría: Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto.

Técnica: Video monocal DV color, videoclip, 8 minutos (y serie de 23 dibujos).

Año: 2012.

Lugar: Madrid, España.

Palabras clave: anonimato, resistencias, afectos, alegría, memoria histórica, continuidad histórica, genealogías, luchas sociales, transformación social, ciclos político-sociales y económicos, relato, canción, folk.

Sinopsis específica⁸⁵: Reapropiación de la canción folk que aborda la situación en España haciendo un recorrido histórico que comienza con la elección del rey como sucesor del dictador. Aborda las cuestiones pendientes en materia de memoria histórica, enlazando las continuidades entre los que ostentaban el poder antes y los que lo hacen ahora. Enlaza la situación histórica para poner al público en antecedentes, ayudarle a relativizar y generar estrategias que vayan más allá del miedo y la parálisis. Emplean el relato como una herramienta para que cada cual recupere el control sobre su propia vida, interpelando al público como agente activo de su historia. Es una llamada a la acción colectiva.

Sinopsis oficial⁸⁶:

El futuro ya está aquí, el de la restauración diseñada de la desigualdad como norma y todo horizonte posible. Ya no queda nadie que pueda fingir no ver. Se asoma a nuestras experiencias, nuestras emociones, a todas las pantallas la omnipresencia de su transparencia radical y violenta. No sabemos cuánto va a durar esto, ni qué nos va a tocar vivir en esta terrible normalidad refundada.

Hemos compuesto una cancioncilla folk y hemos puesto mucha de nuestra rabia en unos dibujos a lápiz. Lo hemos pasado bien haciendo, removiendo los humores, empleando la burla y la ironía. Nos ha servido, necesitábamos construir esta herramienta. Ahora podemos

⁸⁵ Las sinopsis específicas son las escritas para esta investigación.

⁸⁶ Las sinopsis oficiales son las que se han recogido de las páginas web de las y los productores o similar. No están redactadas específicamente para esta investigación y se han incluido como citas textuales.

ir a hablar con otros, algunos jóvenes, sobre que esto no es todo lo que podemos aspirar a vivir (De Gonzalo/Pérez Prieto, 2018).

Acceso web: <https://vimeo.com/channels/284214/40203415>

Material extra:

- Anexo 2.1. Guía visual de *Baila la contrarreforma*.
- Anexo 2.2. Entrevista a Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto.

Motivos iniciales de elección: cercanía, capacidad para engendrar, formatos accesibles y pegadizos, aportación, relato necesario.

Cómo presentan su trabajo Marta De Gonzalo y Publio Pérez Prieto:

A continuación, reproducimos el texto con el que en el momento de la consulta (abril de 2018) definen su práctica artística de manera general en su página web.

(Madrid, 1971/Mérida, 1973) Viven y trabajan en Madrid desde 1996, tras encontrarse en la Rietveld Academie de Amsterdam. Entienden la producción cultural como un instrumento poético y formal de representación que da lugar a actitudes críticas personales y colectivas. Son profesores de secundaria, realizando un trabajo de reflexión y práctica artística sobre alfabetización audiovisual y pedagogías críticas. También desarrollan labores de formación del profesorado, de artistas, así como proyectos de autorrepresentación con jóvenes. Han expuesto en Casa sin fin, Madrid/Cáceres; Puertas de Castilla, Murcia; TinBox Gallery y TnBA, Bordeaux; Museo Patio Herreriano, Valladolid; Intermediae Matadero, Madrid; la Fundació “la Caixa”, Lleida; Fundació Espais, Girona; MediaLabMadrid y el MEIAC, Badajoz. Han participado en muestras colectivas en C.C.M. Haroldo Conti, Buenos Aires; CAAC, Sevilla; LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón; ZKM Museum für Neue Kunst, Karlsruhe; Tel Aviv Museum of Art; Edinburgh Sculpture Workshop; Instituto Cervantes, Beijing; Le Commissariat, Paris; Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián y Galerie Art & Essai. Rennes. Sus trabajos audiovisuales han podido verse en el Museo Reina Sofía, Madrid; Fundació Tàpies, Barcelona; Mostra Internacional de Film de Dones, Barcelona; Zinebi, Bilbao; Filmoteca de Andalucía; y diversas sedes del Instituto Cervantes. Miembros del Circo Interior Bruto (1999-2003). Han dirigido las Estancias Injuve para artistas jóvenes (2005-2007) y forman parte de Las lindes, grupo de investigación y acción acerca de educación, arte y prácticas culturales del CA2M, Móstoles (De Gonzalo/Pérez Prieto, 2018: bio).

2.1 Nivel Contexto

2.1.1 Campos en cuestión: arte y educación

Los campos a los que es necesario hacer referencia en el análisis de *Baila la contrarreforma* son el campo del arte actual y el campo de la educación. Como artistas y profesores de Educación Secundaria Obligatoria y Bachillerato Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto desarrollan un papel triple que incluye la producción artística, la alfabetización audiovisual y la recuperación de discursos *otros* -trabajos artísticos invisibilizados a lo largo de la historia del arte-. En el trabajo conjunto que llevan desarrollando más de diez años estas tres facetas se entrelazan y complementan haciendo más complejo su discurso en cada uno de los campos en los que participan.

2.1.2 Posición de Pérez Prieto y De Gonzalo en los campos

En el campo de la educación se sitúan en el polo dominado por varias razones. En la actualidad, los educadores que gozan de un mayor capital simbólico dentro del sistema educativo son los profesores universitarios, en este sentido, como profesores de secundaria ocupan una posición necesariamente dominada. Por otra parte, entre los profesores de secundaria ocupan igualmente una posición dominada por ser docentes de asignaturas como Educación Plástica y Visual, Imagen y Expresión, Comunicación Audiovisual, Historia del Arte o Dibujo Técnico; todas ellas consideradas asignaturas “menores” frente a las políticas enfocadas a la tecnología y la eliminación de las humanidades de los currículums oficiales.

Su decisión de compatibilizar la práctica artística con la docencia tiene consecuencias en su consideración dentro del campo del arte, donde continúa dándose por supuesto que trabajar de otra cosa veta en cierto sentido el camino de profesionalización. Ante esta cuestión, ellos responden de manera directa y con un posicionamiento más que claro respecto de la profesionalización, el compromiso y la institución arte:

Partimos de que es imposible, al menos en el contexto del Estado español y para alguien de nuestra generación, vivir del arte. Ese vivir del arte reside en muchas ocasiones en tener de antemano cubiertas gran parte de las necesidades, es decir, en una cuestión de clase, y/o entra dentro de la dinámica de dependencia económica de nuestra generación respecto de la familia, siendo en realidad una pobreza encubierta o una riqueza heredada. (...) Compatibilizar

nuestros proyectos con otras dedicaciones remuneradas es una obligación pues no somos ricos y el trabajo que desarrollamos en ellos no se remunera (...). A veces también pensamos que es una obligación ética, no porque el trabajo dignifique, sino porque te coloca en situación de entender cómo son las vidas de otros (De Gonzalo/Pérez Prieto, 2005: 3+1+1+1)⁸⁷.

La decisión, por tanto, parte de una necesidad y de un posicionamiento que no niega la realidad que tiene delante -la imposibilidad de vivir del arte-, sino que actúa en consecuencia, viviendo la decisión de no poner la dependencia económica sobre un campo como el del arte como un gesto de sensatez. El campo del arte es, y ha sido desde su génesis, un campo que no permite el sostenimiento económico del grueso de las personas que participan en él. El cuestionamiento del capital económico es la base de su autonomía y negar esta situación es dejar la deriva del campo en manos de las personas que pueden permitirse vivir sin cobrar porque tienen una renta. En este sentido, Bourdieu afirma que:

La propensión a orientarse hacia las posiciones más arriesgadas, y sobre todo la capacidad de ocuparlas de forma duradera prescindiendo de todo beneficio económico a corto plazo, parecen depender en gran medida de la posesión de un capital económico y simbólico importante (Bourdieu, 1995: 387).

El trabajo como docentes, evidentemente, les resta tiempo de dedicación a la práctica artística, pero al mismo tiempo les permite mantenerse, en sus propias palabras “en situación de entender cómo son las vidas de otros” (De Gonzalo/Pérez Prieto, 2005: 3+1+1+1). El hecho de que se planteen la cuestión económica de esta manera no es baladí en su trabajo, ya que su actitud dista mucho de ser complaciente, hacen los trabajos que consideran que necesitan hacer o que deben ser hechos y procuran evitar la autocensura y la censura que implicaría el necesitar de una aceptación inmediata de los trabajos y de la retribución económica correspondiente -que evidentemente tampoco está garantizada aun haciendo trabajos complacientes-. Su posición, como decíamos, es singular en muchos sentidos porque es consciente, en absoluto ingenua y claramente en contra de la posición cínica en el campo del arte. Por otra

⁸⁷ La publicación *El incremento*, de la que Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto son editores, no tiene numeración por páginas. Es una publicación en forma de preguntas y respuestas que se organiza de la siguiente manera: un único número indica que se está en la pregunta que los editores hacen a una persona concreta (cada número hace referencia a una persona distinta, a modo de conversación). Así “3” es la pregunta de los editores a la tercera persona entrevistada. “3+1” es la respuesta que esa persona da a la pregunta inicial de los editores. “3+1+1” es la pregunta que esa persona hace a los editores y, por último “3+1+1+1” es la respuesta que los editores dan a esa pregunta. El grueso de las citas de este libro que se emplean en esta investigación son preguntas realizadas por los editores o respuestas que ellos dan a las preguntas que les proponen las personas a las que previamente han preguntado. Esto es así porque el interés fundamental de esta parte del estudio de casos es conocer el posicionamiento de Pérez Prieto y De Gonzalo. En este proceso *El incremento* ha sido de gran utilidad.

parte, cabe destacar que consideran la enseñanza como una parte fundamental de su trabajo en el campo social, no únicamente como una fuente de ingresos. En el mismo texto continúan reflexionando sobre ello:

Pero es que además nos gusta enseñar, te mantiene en contacto con lo que ocurre en la calle, con los síntomas primeros de determinadas políticas, de determinadas migraciones. Aprendemos de ello y pensamos que es uno de los campos a transformar, a mejorar, un ámbito en el que merece la pena invertir dedicación, reflexionar y hacer micropolítica (De Gonzalo/Pérez Prieto, 2005: 3+1+1+1).

Enseñar les permite hacer un trabajo directo en el campo de la educación al mismo tiempo que continúan aprendiendo con su alumnado. Este punto es fundamental porque evidencia que no se encuentran entre campos -entre el de la educación y el del arte- porque no puedan vivir del arte -como aparentemente ocurría con las personas que se dedicaban al periodismo para poder escribir literatura en los inicios del campo literario descritos por Bourdieu-, sino que cumplen una función reflexiva en ambos campos. Su posición periférica en el campo del arte radicaliza su posición en el de la educación y viceversa.

La «profesión» de escritor o de artista es, en efecto, una de las menos codificadas que existen; también una de las menos capaces de definir (y de alimentar) completamente a quienes la reivindican, y que, demasiado a menudo, sólo pueden asumir la función que ellos consideran principal a condición de tener una profesión secundaria de la que sacan sus ingresos principales. (...) Estos empleos, cuyo equivalente también existe en las profesiones artísticas, por no hablar del cine, tienen la ventaja de situar a sus ocupantes en el centro mismo del «medio», allí donde circulan las informaciones que forman parte de la competencia específica del escritor y del artista, donde se traban las relaciones y se adquieren las protecciones útiles para acceder a la publicación, y donde se conquistan a veces las posiciones de poder específico (...) (Bourdieu, 1995: 336).

En el caso de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto el trabajo de enseñanza, que podría ser considerado como el trabajo que cubre sus necesidades básicas desde el punto de vista económico, va en cambio mucho más allá de lo planteado por Bourdieu, precisamente porque está fuera de las cadenas de relaciones, investigaciones y favores del campo del arte y se sitúa en un campo diferente, el de la educación. Por ese motivo su condición de trabajadores de ambos campos no les otorga una mayor legitimidad específica dentro de ninguno de ellos, sino una mayor libertad, específicamente en el campo del arte.

Tener cubierto el sustento es en esta sociedad ser menos frágil, tener menos miedo y más libertad a la hora de desarrollar proyectos. También da seguridad y firmeza a la hora de controlar las condiciones en que tus trabajos se muestran y exigir tus derechos como trabajador que genera una plusvalía, así como la posibilidad de decir no, algo que valoramos mucho (De Gonzalo/Pérez Prieto, 2005: 3+1+1+1).

Al mismo tiempo, como especialistas en el campo del arte, poseen conocimientos y habilidades específicas que les permiten un grado de radicalidad y cuestionamiento del campo de la educación en gran medida privilegiado y poco frecuente. La intensa investigación que hay detrás de *La intención* -un trabajo ambicioso de alfabetización audiovisual pensado para ser empleado en aulas de secundaria- es prueba de esta actitud y convicción. Este triple papel, como decíamos, también hace que se planteen de una manera particular la cuestión de la profesionalización en el campo del arte:

Vivimos la educación como vivimos el arte o vivimos la vida, para nosotros está integrado todo en una misma actitud. El trabajo artístico no es amateur ni profesional en los términos que lo entendemos, es una lucha de la voluntad de uno mismo con su capacidad, uno se dice que quiere hacer esto, y se empeña en hacerlo todos los días en soledad delante del papel, aunque la nuestra sea de dos y más llevadera. Este trabajo es una determinada actitud ante la vida y es permanente e ineludible (De Gonzalo/Pérez Prieto, 2005: 3+1+1+1).

En este fragmento está presente la responsabilidad con lo social, consigo mismos y con los campos generales -social, político y de poder-, una responsabilidad que puede ser entendida erróneamente como individual, pero que, en su trabajo -tanto en el campo artístico como en el educativo- con frecuencia han abordado colectivamente. Han desarrollado prácticas colectivas en proyectos educativos como *Las Lindes*⁸⁸, en experimentos de creación como el *Circo Interior Bruto*⁸⁹ y en proyectos de comisariado-creación como *Todo esto aquí*⁹⁰, por poner sólo algunos ejemplos.

El cruce de todas las características planteadas, que no son el resultado del azar sino de decisiones vitales en absoluto tomadas a la ligera, hace de esta pareja de artistas un caso

⁸⁸ *Las Lindes*. Grupo de investigación y acción acerca de educación, arte y prácticas culturales organizado en el Centro de Arte 2 de Mayo de Madrid, está formado por Pili Álvarez, Eva Garrido, Victoria Gil-Delgado, Marta de Gonzalo, Carlos Granados, Pablo Martínez, Yera Moreno, María José Ollero, Diego del Pozo y Virginia Villaplana. <http://ca2m.org/es/las-lindes> (consulta marzo 2018).

⁸⁹ *El Circo Interior Bruto* (1999-2004) estuvo formado por Jesús Acevedo, Belén Cueto, Marta de Gonzalo, Rafael Lamata, Paula Morón, Luis Naranjo, Eduardo Navarro, Kamen Nedev, Publio Pérez, Teresa del Pozo, Rafael Suárez, Jaime Vallaura y Fran Winberg. <http://rafaelsuarez.es/arte/cib.php> (consulta marzo de 2018).

⁹⁰ Grupo de trabajo del taller y proyecto colectivo de exposición coordinado por Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto. Facultad de Bellas Artes UCM. Octubre 2011-febrero 2012. (consulta marzo de 2018).

ciertamente atípico. Como educadores son peculiares porque parten de una visión crítica y radical tanto desde el punto de vista ético como estético y como artistas son *poco* artistas, porque no apuestan por la profesionalización ni entran en el juego de favores, intercambios y excentricidades que requiere el mantenimiento del *habitus* como *status quo*.

Parece que los productores culturales están más interesados en colgarse el título de artista (escritor, director, etc.) en la solapa que en entender realmente en qué consiste su trabajo y hacerlo. Las condiciones marco de institución y educación artística facilitan esa carrera de vacuidades. Tiene una sencilla explicación, el sistema premia a estos simuladores porque les sirven en su fin de ocultación de la experiencia estética y le proporcionan los contenidos con los que comerciar y organizar eventos lucrativos o rentables en algún sentido. Serán artistas aquellos que consigan generar experiencias estéticas en otros, lo importante y difícil es esto (De Gonzalo/Pérez Prieto, 2005: 2+1+1+1).

En la defensa de esta postura comprometida con la función social del/la artista o productora cultural, apuestan por la definición de experiencia estética planteada por Christoph Menke:

Hace ya unos años que Félix Guisasola nos recomendó el libro *La soberanía del arte* de Christoph Menke al que, en su relectura de Adorno y Derrida debemos la definición de experiencia estética como quiebra en la comprensión automática de los signos generada a partir de una propuesta artística, lo que implica la aceptación de la autonomía del arte, no como espacio sino como discurso autónomo y sin embargo capaz de subvertir otros discursos. La quiebra en la comprensión automática de los signos da lugar en el sujeto a una actitud estética con la que afrontar la recepción del resto de su realidad activa y críticamente (De Gonzalo/Pérez Prieto, 2005: 1+1+1+1).

Situarse en esta definición los lleva a defender la autonomía del arte como defensa del desarrollo de discursos propios y de la generación de estrategias de representación *otras*. Entienden que el arte -en sentido amplio-:

sigue teniendo aún la posibilidad de servirnos e inspirarnos no para la supervivencia -nuestra naturaleza tiende por sí misma a ella incluso en situaciones extremas- sino para la resistencia y la transformación (De Gonzalo/Pérez Prieto, 2005: 1+1+1+1).

Otra cuestión importante a la hora de analizar su posición en el campo del arte es su consideración del público. En este sentido, es una constante en su trabajo el uso de lenguajes poéticos, complejos pero claros y accesibles, que reflejan la intención que han expresado en diversas ocasiones:

Tratamos de evitar dar por supuesto una mera recepción de campo para los trabajos, que la mirada de un determinado espectador tipo nos pese demasiado, o partir de que la gente somos tontos. (...) Conformarnos con el lamento o el cinismo. Hacer trabajos que permitan recepciones complacientes. Descuidar las condiciones y contextos de recepción. Usar a las personas, reproduciendo en nuestra forma de trabajar las condiciones de explotación del sistema capitalista (De Gonzalo/Pérez Prieto, 2005: 2+1+1+1).

La investigación estética y el compromiso ético son, por tanto, claves fundamentales a la hora de comprender su toma de posición en el polo dominado del campo del arte actual y de la educación. Esta cuestión es especialmente visible en su caso porque no sólo la ponen en práctica en su trabajo, sino que contribuyen a la construcción del discurso crítico del campo al posicionarse directamente en contra de la exigencia de cotas de poder dentro del campo del arte. En las reflexiones que plantean en *El incremento* se aprecia un interés por hablar de las obras en sí, es decir, de su función e intención, de cómo lograr que sean eficaces, que es infrecuente en muchos debates del campo del arte. Frente al debate único sobre las condiciones de producción y las dificultades para vivir del arte, ellos se centran en la responsabilidad específica y el papel de los artistas en el campo. Desde luego, no es obligado estar de acuerdo con todas las cuestiones que plantean y dejan abierto un espacio a la duda y al intercambio, pero lo interesante aquí no es que tengan o no razón, sino que ponen el foco tanto sobre la ética como sobre la estética y ésa es una actitud poco habitual en los debates del campo del arte:

[Evitamos conscientemente] Ensuciarnos con comentarios de sociedad sobre los trabajadores del arte. Pensar que un trabajo nuestro no está mal para ser de unos artistas españoles de 33 y 31 años, que carezca de ambición intelectual, que abunde en el mismo vacío. Pensar que ya es hora, que ya nos toca nuestra cota de poder. Tratamos de no escapar a nuestras responsabilidades (De Gonzalo/Pérez Prieto, 2005: 2+1+1+1).

En este caso, dentro del campo del arte actual puede hablarse de que la obra -o trabajo artístico, término que ellos suelen emplear en sus entrevistas y trabajos- está inscrita además en el subcampo del videoarte. Es característico del videoarte que se dice alternativo rechazar la actitud celebradora del estado de cosas de las obras más comerciales y, también, hacer lo propio con aquéllas que se limitan a la crítica fácil y limitante, que opone binomios que no permiten ir más allá de una crítica banal de lo real. Es característico también de este tipo de trabajo visibilizar las herramientas de creación empleadas. En este sentido, con frecuencia encontramos montajes en los que se emplean piezas de cartón, recortes y otros elementos

evidentes, en general, formas analógicas de superposición de imágenes que las hacen visibles al público de una manera evidente. Las herramientas de la producción de video están frecuentemente presentes en el propio video porque se plantea desde la construcción consciente de imágenes y desde la democracia cultural, es decir, desde el interés por la alfabetización audiovisual y por la producción de imágenes a disposición de cualquier persona, como forma de emancipación. Su función es mostrar el carácter construido de los relatos, posicionándose en este sentido frente a la magia del cine, que oculta sus herramientas, e insistiendo en una posición externa del espectador, de carácter brechtiano, que le mantenga en la conciencia de que lo que está viendo es una construcción, una narración de lo real, no *lo real*.

En el campo del arte, como decíamos, plantean la autonomía del arte como especificidad. Es decir, consideran que lo que hace que el arte sea autónomo o tenga un cierto grado de autonomía es su capacidad para generar un tipo de experiencias específicas, las *experiencias estéticas*, que son ejercicios complejos de distanciamiento respecto de la comprensión automática de los símbolos, es decir, de lo real, que permiten generar una situación excepcional de distanciamiento desde la cual los sujetos pueden aumentar su nivel de criticidad y cuestionarse la realidad de manera profunda (De Gonzalo/Pérez Prieto, 2005: 2+1+1+1).

Entienden que los y las artistas tienen una responsabilidad social por el hecho de estar ampliando imaginarios colectivos que afectan a las representaciones de lo real y, como consecuencia, contribuyendo a la constitución misma de lo real a través de la transformación del *espacio de los posibles*. Consideran que para estar en disposición de proponer transformaciones desde el campo del arte es necesario un trabajo serio de investigación de las formas y los discursos que sólo puede darse si se es consciente del papel que se juega en la sociedad y de cómo los agentes del capitalismo cognitivo -medios de comunicación, agencias de publicidad y resto de entramado de reproducción y legitimación del capitalismo- se apropian de los discursos y los transforman para que sirvan a sus intereses.

En su cruce entre el campo del arte y el de la educación, plantean la necesidad de un programa de mínimos que, para ellos, incluye necesariamente dos puntos. El primero es una alfabetización audiovisual efectiva y global, es decir, que llegue a todos los colectivos sociales. De este modo, se garantiza que las personas tengan un mínimo de herramientas para posicionarse respecto de las imágenes, evitando que las esferas de poder controlen sus decisiones a través de mecanismos de coacción y provocación de los que de otro modo no serían conscientes. El segundo, aunque es simultáneo, es la recuperación de trabajos artísticos *otros*

-en el sentido de cuestionadores, que rompan con la asunción de las cosas tal y como *son* que han sido deliberadamente ocultados. Estos trabajos forman parte de la historia, de la evolución histórica de lo visual en nuestras sociedades y, más aún, de la lucha contra la apropiación de la producción de imaginario por parte de los mecanismos de propaganda del sistema capitalista. Sin este segundo punto, la sociedad tendría que comenzar siempre desde los cimientos en el campo del arte, imposibilitando la acumulación histórica, pero también el campo de lo social.

La noción de experiencia estética, por otra parte, tiene una parte importante de creencia en el arte como magia que es interesante, pero también problemática a la hora de la formalización discursiva. Es difícil saber por qué la experiencia estética es específica del arte si fuera del ámbito de *lo artístico* se generan rupturas y distanciamientos con lo real que podrían entrar perfectamente en esa definición⁹¹. Además, sin tener la dificultad añadida de que todo lo que se codifica como arte está sometido automáticamente a una recepción adaptada al *nomos* operante.

Por todo lo anteriormente expuesto, consideramos que ocupan una posición singular en el campo del arte actual precisamente por su doble militancia: artística y pedagógica. Su condición de educadores los lleva a insistir en una parte social del arte que en muchos y muchas artistas actuales no tiene un peso especial. En el conflicto fundamental, siempre presente de alguna manera en la historia del arte, entre la autonomía y la heteronomía, de Gonzalo y Pérez Prieto parecen escoger constantemente una tercera vía, apostando por la complejidad y por el proyecto estético-ético, pero sin renunciar a ser comprendidos más allá de sus pares intelectuales. Sus trabajos tienen acarrean un proceso investigador ambicioso innegable y evidente, pero al mismo tiempo, se niegan a renunciar al carácter democrático de sus trabajos, es decir, a la posibilidad de comunicarse a través de ellos con personas no especialistas en el campo del arte. Podría decirse que apuestan por una doble vía que, sin renunciar a la democratización de la cultura, defiende también la democracia cultural. Dos visiones de lo social en el arte que normalmente se plantean en contraposición y que, en su caso, se presentan de manera complementaria.

⁹¹ Esta cuestión podría resolverse temporalmente recordando la diferenciación clásica entre experiencia estética y experiencia de lo sublime -provocada por la naturaleza-. Esta distinción es útil cuando se compara un trabajo artístico con elementos de la naturaleza, pero resulta insuficiente si se trata de comprender la diferencia entre la experiencia de ruptura provocada por un trabajo intencionadamente artístico y la causada por un elemento cultural no pensado para operar en el campo del arte.

En su trabajo la narración accesible no es incompatible con la complejidad, ni con las referencias internas a la historia del arte, tampoco con el trabajo formal que plantea cuestiones como la modestia de los materiales o la recuperación de formas tradicionales de hacer. Puede considerarse que, en ocasiones, el discurso de sus obras tiene prioridad sobre su forma, pero no por ello la forma está menos meditada ni responde a un proceso menos reflexivo. El trabajo reflexivo aplicado al conjunto de la obra hace que lo discursivo esté igualmente presente en los contenidos y los formatos, dos elementos que en su caso son indivisibles.

Posiblemente lo más interesante sería no tanto tratar de discernir cuál es su posición, sino más bien cuáles son las razones que les han llevado a mantenerse más cerca de lo social y de la democratización que otros artistas igualmente críticos. Sobre todo, considerando la calidad de sus reflexiones y el hecho de que realmente puedan situarse entre los intelectuales que tienen intención y capacidad para generar posiciones en el campo. En este sentido nos planteamos algunas cuestiones: ¿consideran mayor la responsabilidad social del/la artista que la de otros actores sociales?, ¿piensan que su capacidad para incidir en lo real es mayor?

Consideramos que, por su trayectoria y por la reflexividad que demuestran tanto en sus obras como en las entrevistas que pueden encontrarse en Internet, se ha de descartar en este caso la ingenuidad y, por su carácter comprometido, también somos reacias a considerar la posibilidad de una postura cínica. Entonces, si su postura es claramente de reflexividad, ¿por qué eligen un camino más cercano a los movimientos sociales en lugar de atender especialmente a la transformación del campo del arte?, ¿les resulta acaso más interesante trabajar desde ámbitos que van más allá de lo artístico?, ¿consideran que lo artístico se ha alejado de lo social?, ¿quizás que el potencial transformador de lo artístico no debe desaprovecharse empleándose sólo en el campo del arte?, ¿ambas cosas?

Más allá de estas preguntas, cuya formulación es útil para situar a los artistas, consideramos que la posición de ambos en el campo del arte es en gran medida singular y, por tanto, su análisis tiene especial interés a la hora de generar material que ayude a continuar generando posiciones y poniendo en cuestión las lógicas del campo del arte actual.

En este sentido, es interesante destacar que hay una diferencia fundamental entre los trabajos de vanguardia centrados en la innovación en el campo del arte actual que conscientemente van más allá de las demandas específicas del campo de lo social y los trabajos que consideran que hay un compromiso social ineludible que queda por debajo o por detrás de las exigencias de autonomía que pueda plantear el campo específico del arte. El debate sobre si esta consideración de ser responsables puede llevar a generar obras que no aportan demasiado a nivel

estético porque están directamente al servicio del campo social, frente a posibles trabajos que desde la investigación estética podrían resultar más radicales a largo plazo al generaran transformaciones precisamente por eso, porque van más allá de las demandas sociales, es una cuestión que no puede resolverse en esta investigación por varios motivos. Por un lado, porque escoger trabajos artísticos que apuestan por la respuesta a necesidades del campo social ya implica una confianza, *de facto*, en la capacidad transformadora de estos trabajos y, segundo, porque el hecho de que los trabajos estén relacionados con el campo social no implica necesariamente que no haya una investigación formal, ni que no puedan producir innovaciones a nivel estético. En cualquier caso, consideramos importante visibilizar esta cuestión porque tiene presencia en toda la investigación y es un debate interesante en el seno del campo del arte actual. Desde su posicionamiento en el campo del arte actual y en el de la educación, Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, son un vivo ejemplo de la compatibilidad entre la apuesta explícita por la transformación social y la experimentación estética rigurosa. Estos artistas apuestan por la responsabilidad, pero también por la resiliencia al continuar construyendo nuevos lenguajes que permitan a las prácticas artísticas seguir generando a pesar del capitalismo cognitivo y contra él.

2.1.3 *Baila la contrarreforma* en su trayectoria artística

La piedra angular de su trabajo es el compromiso social, especialmente desde la alfabetización audiovisual. No pierden nunca de vista la investigación formal y el trabajo exigente con los modos específicos en que el trabajo artístico puede transformar lo real. Su trabajo es incómodo, poético, complejo y accesible a partes prácticamente iguales.

Los primeros trabajos que han realizado después de *Baila la contrarreforma* son: *Aquí huele a hueso español*⁹² [2016, vídeo monocal DV 30'] y *Un poco de luz*⁹³ [2015, estructura metálica, lonas plásticas, lentes y proyecciones].

⁹² Los textos de esta nota al pie y siguientes proceden de la página web de los artistas (<http://martaypublio.net>). Los enlaces a los vídeos también proceden de su página y se consultaron en marzo de 2018. Enlace al vídeo: <https://vimeo.com/154181164>

“Cuento épico de iniciación de Pandora, una niña de clase media que sabe poco sobre lo que sucede. Entrará en contacto con prácticas colectivas de creatividad que han supuesto revoluciones en el pensamiento, lo político y lo personal, sin idealizar un pasado melancólico, sino haciendo una narración asequible que habla del trabajo altruista por una sociedad mejor, estableciendo genealogías de una herencia de vida y cultura crítica y activista ineludible en nuestro futuro en crisis. Este trabajo es una revisión como relato audiovisual de la instalación *Sombra propia, sombra arrojada* (2008)”.

⁹³ “Cámara oscura que se sirve de estrategias artísticas como dispositivo didáctico y se ofrece como marco para un diálogo activado (<https://www.youtube.com/watch?v=qVmm7720BZo>) entre receptores que cuestionan lo que la cultura visual nos hace por dentro, y productores creativos no afirmativos de otras imágenes e imaginarios.

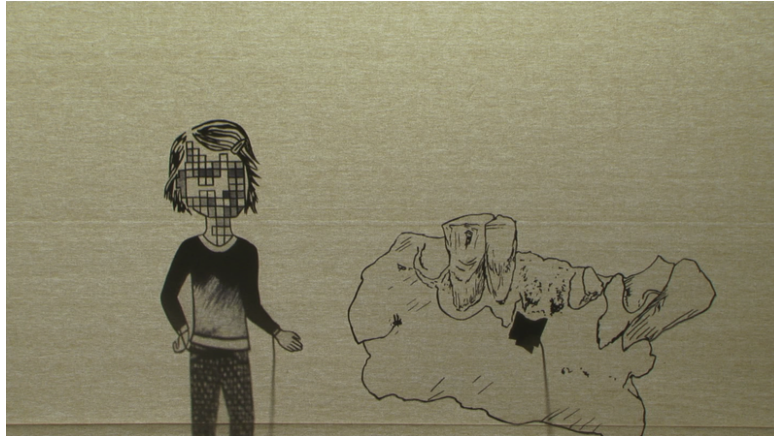


Fig. 10. *Aquí huele a hueso español*, De Gonzalo y Pérez Prieto, 2016. Fotografía.

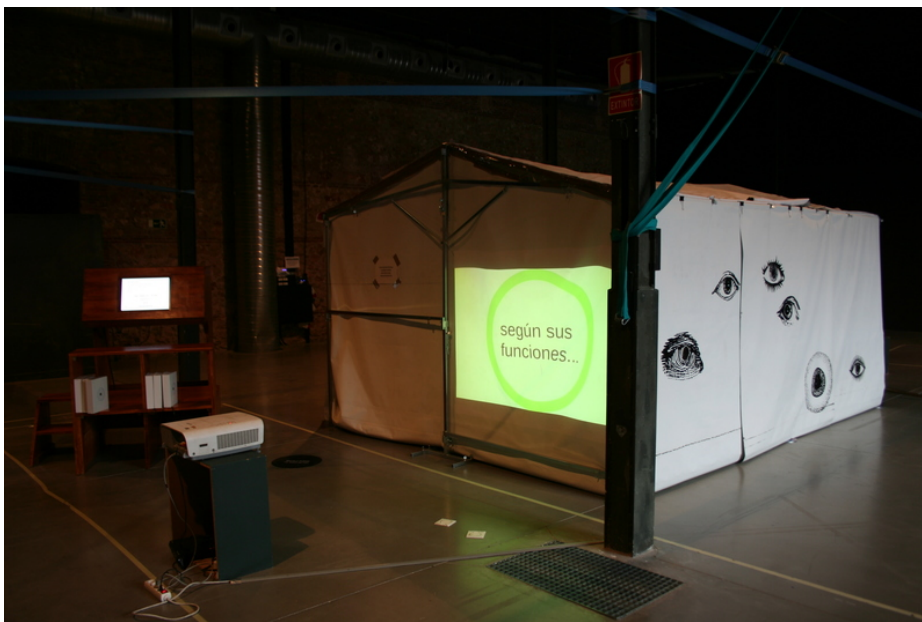


Fig. 11. *Un poco de luz*, De Gonzalo y Pérez Prieto, 2015. Detalle de la instalación en Madero Madrid.

Algunos de los trabajos que realizaron antes de *Baila la contrarreforma* son: *No renunciamos*⁹⁴ [2009, videoinstalación DV, 10']; *Sombra propia, sombra arrojada*⁹⁵ [2008, estructura mecánica, foco, esparto, esterillas, marionetas de pvc y sonido 50'. Espacio de taller

En el exterior, se disponen dos proyecciones: una desbordada serie de clasificaciones de imágenes, un mapa inacabado e inacabable de posibles navegaciones entre las imágenes a las que nos vemos sometidos que invita a posicionarse, a apropiarse, negar o contestar. Una segunda proyección sobre percepción visual y subjetividad, acerca de cómo ésta condiciona nuestra capacidad de mirar y crear sentido, de sentirnos interpelados. Una invitación a tomar ojos prestados para mirar lo que se nos propone como imagen de lo real.”

⁹⁴ “Una voz que sin descanso propone un proyecto distinto para este presente: qué maestros, qué Misiones, qué Coro, Teatro, Música, Museo, Cine, Títeres, público y Ateneos tienen sentido ante la oportunidad constituyente de la quiebra del capitalismo global. Canciones, obras, películas e imágenes sobre la dignidad política y poética de las personas, sacudiéndose toda esta miseria experiencial controlada.” Enlace al vídeo: <https://vimeo.com/channels/284214/35763424>

⁹⁵ “El espacio de un museo es intervenido mediante una estructura escenográfica de mercado ambulante que sostiene una pantalla iluminada. Nosotros hemos realizado algunas marionetas y hemos contado nuestro cuento. Varios colectivos de la ciudad ocupan este espacio, comunican sus esfuerzos e historia, relatan. El público general puede hacer uso del espacio de taller, donde elaborar sus propias marionetas y se lleva a cabo un taller con niños para la reescritura de cuentos populares.” Enlace al vídeo: <https://vimeo.com/154181164>

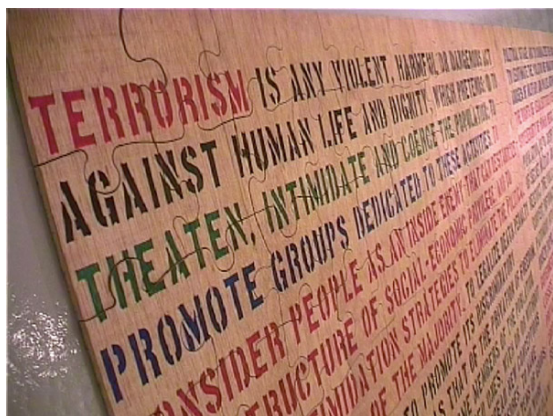


Fig. 12. *Puzzle*, De Gonzalo y Pérez Prieto, 2002.

y funciones públicas]; *La intención*⁹⁶ [2008, 4 trabajos audiovisuales DV (19', 32', 16' y 13'), 4 estudios de madera 155 x 144 x 202 cm. con pantallas de 20'' incorporadas, dibujos, cuadros, objetos e intervenciones pictóricas sobre pared]; *Queda poco para lo siguiente*⁹⁷ [2007, Proyección DV, 3 monitores, tierra, ramas, tondo de 150 cm., suelo de esparto y espacio de consulta], *Canción de la armonía y el mundo*⁹⁸ [2004, DV 10']; *European Friendship & Telecommunications*⁹⁹ [2004, proyección DV 25' y página web de envío de mensajes sms]; *Puzzle*¹⁰⁰ [2002, rotulador permanente y barniz sobre contrachapado. Impresiones digitales color sobre papel dimensión variable (definiciones en inglés, castellano y francés) 540 x 240 cm; 496 piezas 20 x 20 cm]; *Más muertas vivas que nunca*¹⁰¹ [2002, proyección DV 7' en bucle y sillón de poliéster con sonido sincrónico incorporado. Espacio de documentación]; *W: La force du bio-travail/¿Qué*

⁹⁶ "Ficción de una vida durante sus diferentes etapas, en la cual una educación distinta ha dado lugar a una existencia mejor, más plena, más afectiva, sana, consciente y feliz. El trabajo sobre una misma para hacerse más humana, más crítica. Como parte de su vocación de alfabetización audiovisual, estos trabajos audiovisuales han sido elaborados de tal modo que cualquiera pudiera imaginar secuencias parecidas y realizarlas con pocos medios." Enlace al vídeo: <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=694>

⁹⁷ "Instalación multimedia y espacio habitable de recepción, actividad didáctica y documentación que propuso un recorrido conceptual activo a los visitantes de la exposición Los límites del crecimiento, y sirvió de marco de diálogo para grupos de jóvenes que habían trabajado en sus centros educativos con docentes confabulados con el proyecto. En una fase inicial, trabajamos conjuntamente con un grupo de ex-alumnos (Eduardo Álvarez, Marina Caparrós, Sara de Garay, Jesús Martínez, María del Carmen Medina, Sofia Prieto y Laura Yustas) sobre la crisis ecológica y cómo afrontar el equilibrio de recursos y desechos en el marco de la sociedad capitalista, pactando una serie de cuestiones clave que transmitieron y dialogaron con su círculo de amigos y familiares. Tanto nosotros como este grupo de jóvenes realizamos una serie de trabajos audiovisuales como aportación al debate desde lo artístico." Enlace al vídeo: <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=695>

⁹⁸ "Videoclip de la canción del mismo título que mediante detalles y planos cortos, con detenimiento, cuenta una historia sobre la limpieza en un mundo que ha dejado de imaginar la igualdad de condiciones para los cuerpos y las mentes, para los centros y las periferias, en el que en vez de pensar lo espiritual y ecológicamente sucio, nos dedicamos a borrar el índice sobre el cuerpo, la memoria y los sentimientos." Enlace al vídeo: <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=254>

⁹⁹ "Un niño mantiene una conversación telefónica con una mujer amiga, en la que hablan sobre diversas definiciones de la amistad, la puesta en práctica diaria de la comunicación entre amigos y la difusión de modelos simbólico-mediáticos de relación emocional. El niño viaja en coche hacia ella. La mujer vive en un castillo.

Mensajes: La confianza es un elemento indispensable para el desarrollo de la amistad. Consecuentemente, para que parte de este trabajo tenga lugar necesita de un acto de confianza. Durante su exposición son enviados gratuitamente mensajes sobre amistad a aquellas personas que lo solicitan." Enlace al vídeo: <https://vimeo.com/channels/284214/75695530>

¹⁰⁰ "Posteriormente al 11-S se propone considerar como terrorismo cualquier cuestionamiento del orden establecido. Esta definición de terrorismo en forma de puzzle parte de una definición oficial del término, enriquecida con determinadas prácticas de violencia institucional de los estados y las empresas.

En una acción colectiva desarrollada en la ciudad de Rennes se repartieron sus 720 piezas a aquellas personas que se comprometieron a pensar la definición y devolver la pieza a un determinado espacio expositivo. Si alguien se llevaba una pieza y no la aportaba al puzzle, éste quedaría sin resolver. 496 personas devolvieron la pieza."

¹⁰¹ "Una joven mujer muerta nos habla al oído. Tras participar en las colectivizaciones de tierras en Extremadura y Andalucía, fue una de las 4.000 personas fusiladas en la Plaza de Toros de Badajoz a partir del 14 de agosto de 1936, día de la toma de la ciudad por las tropas franquistas durante la Guerra Civil. Ella habla desde la muerte, en espera de lo que los vivos pueden hacer de sus sociedades." Enlace al vídeo: <https://vimeo.com/channels/284214/81431357>



Fig. 13. *Queda poco para lo siguiente*, De Gonzalo y Pérez Prieto, 2007. Detalle exposición. Sala Alcalá 31, Madrid.

*desea?*¹⁰² [2001, Proyección DV 28' subtitulada sin sonido, 28'/Proyección de 80 diapositivas color, 20']; *La mañana cambia los nombres. La mañana cambia el mundo*¹⁰³ [2001, proyección DV 17' e impresión digital sobre lona 525 x 181 cm]; *El libro de las palabras que se pierden*¹⁰⁴ [1998-2001, edición de libro 14 x 20 cm. 504 ejemplares; y estanterías. 163 x 184 cm].

2.2 Nivel Propuestas artísticas socialmente comprometidas

2.2.0 Acercamiento al relato de *Baila la contrarreforma*

El tiempo de la ficción es un día completo. Comienza en la cama, con el despertar de un personaje con máscara y orejas blancas. Este personaje, que va transformándose en diversos cuerpos pero que tiene como constantes la máscara y las orejas, anuncia desde un primer momento que va a explicar cómo hemos llegado hasta aquí, que va a nombrar lo que está

¹⁰² “M y H, dos personajes en una casa vacía de objetos, mantienen sin abrir los labios nueve conversaciones y dos monólogos sobre su vida laboral, en las cuales muestran los síntomas del carácter construido bajo el reinado de la nueva economía y sus formas de trabajo.

Diapositivas: 80 tablas comparativas del número de horas de trabajo necesarias para la obtención de un producto, distinto en cada tabla, en sus versiones más barata y más cara, en función del sueldo mensual (a fecha de marzo de 2001).” Enlace al vídeo: <https://vimeo.com/channels/284214/82837139>

¹⁰³ “Sobre imágenes en las que se representan lugares de toma de decisiones y administración de secretos, una voz narra las primeras horas de una mañana durante la cual los hombres y mujeres poderosos, sin razón aparente, se preguntan: “¿Quién soy yo para mediar en la vida de otras personas?”

Panel: Listado de los nombres de los cargos en los poderes legislativo, ejecutivo y judicial de la unión europea, el estado español, las comunidades autónomas, los ayuntamientos de las seis ciudades más pobladas de España, y los consejos de administración de las diez empresas con mayor capitalización en la bolsa española (a fecha de diciembre de 2000).”

¹⁰⁴ “Biblioteca que presenta la edición completa de un único libro, recopilación de los discursos orales y escritos empleados por aquellas personas que en Madrid entre 1998 y 2001 pedían dinero o ayuda en la calle.”

pasado. A partir de ahí la canción va abordando diversos temas al tiempo que el personaje aparece en diferentes espacios relacionados con la narración. El relato es narrativo y recorre la historia de España comenzando por la Transición, y evidenciando el legado arquitectónico que se mantiene en Madrid como homenaje al golpe de Estado franquista. Según avanza el día, va centrándose en la situación actual, nombrando trampas simbólicas del macro-relato dominante, que actúa provocando enfrentamientos entre diversos sectores de la clase trabajadora -educativo, sanitario, sindicatos, etc.- en un ejercicio de ocultación que permite que las élites eludan sus responsabilidades políticas pasadas y actuales.

Se intercalan imágenes tristes, malestares cotidianos relacionados con la gestión del tiempo vital y la obsesión por el consumo de la sociedad capitalista, con imágenes de manifestaciones y resistencias sociales. Este cruce entre el pasado y el presente tiene un ejemplo visual clarísimo en el collage [02:49] en el que se combinan elementos actuales: antidisturbios actuales agrediendo a manifestantes con máscara y orejas, policía en helicópteros y montada; e históricos: vemos de fondo el cuadro *Los fusilamientos del 2 de Mayo* de Goya, en que muestra los fusilamientos que siguieron al levantamiento de los madrileños contra las tropas francesas de Napoleón en 1808. Esta combinación es una afirmación de la atemporalidad de la represión y de las similitudes de ambos ejercicios de poder contra la ciudadanía.

El relato continúa a lo largo del día, recorriendo las calles de Madrid, haciendo referencia a derechos robados, al Estado adelgazado y a las enemistades creadas, recordando el papel de todas las generaciones en la transformación social y mostrando múltiples símbolos del Estado.

Ya entrada la tarde, las voces apelan a los afectos y a la alegría, a recuperar el tiempo. La voz en off recuerda que no es la primera vez que se vive *sin futuro* e invita a superar la parálisis provocada por el miedo. La obra apuesta por lo colectivo, por la reinención de las relaciones económicas a pequeña escala y por la suelta de lastres económicos y emocionales marcados por el discurso dominante, invita a bailar la contrarreforma, a unirse en la alegría, la danza y la transformación de lo cotidiano.

El día se termina con la presentación una a una de 7 personas de diversos géneros y edades con máscaras de animales, que inmediatamente después se unen a una mujer con máscara y orejas para hacerse caricias y cosquillas en el suelo de una casa, en un gesto que hace referencia directa a nuestra condición de mamíferos. La última imagen es nocturna. En ella aparece una última persona con máscara y orejas que mira directamente al público, la canción

termina y el video finaliza con la luna llena de fondo. Entendemos este final como una metáfora que relaciona la situación sociopolítica y económica española de ese momento -2012- con un día en el total de nuestras vidas, invitando así a tomar partido y a transformar lo real. El mañana, el ahora incluso, están por construir.

2.2.1 La simplicidad y la complejidad de la propuesta artística

Encontramos múltiples referencias históricas tanto visuales como textuales y sonoras, que conectan el pasado y el presente. Es un discurso complejo que se presenta de manera directa a través de una voz en off cantada.

La presencia de dobles sentidos es importante a la hora de valorar el nivel complejidad que de una pieza y está estrechamente relacionada con la claridad de exposición, porque ofrece varias posibilidades de lectura en función del grado de especialización del público. En este caso, más que dobles sentidos, hay que hablar de sentidos complejos ya que no siempre emplean las palabras en su acepción más común, haciendo un uso constante de licencias poéticas. Este uso poético tiene en primer lugar un carácter ejemplificador que, de manera implícita, invita al uso creativo del lenguaje y a apropiarse del sentido de las palabras. En mitad del vídeo la voz en off canta:

[03:20] Lo normal no hay quien lo aguante.
Ministros de propaganda,
naturalizan lo injusto
y nos roban las palabras. [03:30]

Puede interpretarse como una incitación a recuperar las palabras y sus usos, a verbalizar, a reflexionar de manera crítica yendo más allá de las lecturas descafeinadas que desde los medios imponen sobre lo real.

Hay palabras más ambiguas, como es la referencia a *sus dientes*¹⁰⁵, que se presta a la interpretación, pero en general se aprecia un deseo claro de comunicación con el público. Al mismo tiempo su lectura de lo real no es imperativa, ya que desde un primer momento se muestra como la expresión de una inquietud y una necesidad personales. Además, los autores

¹⁰⁵ [01:44] Voz en off: Disfrazados de patriotas / milmillonarios crecientes. / Vuestras guerras, nuestros muertos. / Nuestro insomnio y sus dientes. /

se posicionan claramente en relación al discurso. No hay una ocultación sino muy al contrario, una visibilización de los motivos y las intenciones que les mueven a realizar dicha lectura.

Se reconocen al menos dos niveles de lectura o complejidad. Un primer nivel de introducción y narración. Un segundo de precisión de las imágenes, de observación de los paisajes y las personas, de sus acciones, apariencia y actitud, que también incluye la diversidad de subjetividades empleadas y con el posicionamiento de los autores y el de la persona que recibe la pieza.

El primer nivel aborda el texto de la canción en bruto y la información visual que queda tras uno u dos visionados. Esa primera lectura funciona como una vista de pájaro -en tanto a amplitud- sobre la situación actual, sus orígenes, sus consecuencias y una serie de sugerencias de transformación y de puesta en antecedentes para comprender qué ha ocurrido. La primera lectura funciona en buena medida porque el video está planteado estructuralmente de un modo claro: con la intención expresada al principio y las sugerencias para transformar la situación al final. Esto ayuda a situar el video y su intención desde un primer momento, lo que facilita considerablemente la recepción y la comprensión de lo que se está viendo. En la misma línea, terminar con un mensaje empoderador tiene una gran influencia sobre las emociones que el público deposita en la pieza y ello ayuda a que el visionado deje un poso que puede ser pensado más adelante por el público. Esta estructura es eficaz porque da prioridad a la necesidad de *narrar la situación* -de análisis- y las sugerencias que, tras este análisis, pueden ayudar a mejorarla. Esta priorización se hace situando estas dos partes del contenido en los momentos que mejor recordará el público: el inicio y el final de la obra.

Más allá de esa lectura, en un visionado más profundo, encontramos caracterizaciones específicas y precisas de las subjetividades presentadas -como es la ropa de la empleada interna que recorre las calles más caras de Madrid- y vemos la forma en que éstas han sido tratadas y presentadas.

Con todo, en relación al nivel de simplicidad-complejidad, cabe decir que *Baila la contrarreforma* es una obra de gran complejidad, en la que todos los elementos tienen una función simbólica que se prestan al análisis del público, empezando por la elección del formato videoclip y de la canción folk, referencia a la actualidad del pasado del Estado español y a su continuidad sociopolítica y económica. La complejidad de la pieza reside especialmente en el barroquismo simbólico que presenta, una combinación de símbolos y significados que el público debe pensar con tranquilidad para descifrar. Por este motivo, como complemento a

este análisis se incluye una guía visual -puede consultarse en el anexo 2.1-, en la que se enumeran los lugares, se describen las acciones y se dan algunas pautas básicas sobre el uso del color y otros elementos. El hecho de que sea necesaria esta guía detallada es sintomático de la complejidad de la obra.

Un último detalle a resaltar de la complejidad de la obra tiene relación con el público al que se dirigen. El barroquismo simbólico de la propuesta, unido a la claridad que se analiza en el siguiente apartado, indican que se dirigen a un público amplio, pero también que le consideran inteligente -capaz de comprender simbolismos complejos- y que, además, se posicionan en contra de las obras de lectura rápida. Es decir que, a pesar de que es una obra relativamente breve para ser una pieza de videoarte -algo extensa para ser un videoclip-, su lectura no es en absoluto breve porque la gran cantidad de elementos profundamente significantes que incluyen en cada escena hace imprescindible el revisionado. En este sentido, los autores están trabajando de nuevo en una vía intermedia que se sitúa en contra de quienes hacen arte de lectura rápida. Pero que tampoco se incluye en la opción opuesta, que sería el videoarte más profundamente poético, de múltiples lecturas y formato *duracional*. Es evidente que hay una intención de comunicar que es irrenunciable para ellos en este trabajo, pero esa comunicación se expresa en forma y contenido, y la forma en que el público accede a ella es inseparable del mensaje porque es parte de él. Reapropiarse del lenguaje exige tomarse el tiempo de comprender, de pensar y de valorar los significados.

2.2.2 La claridad y la opacidad de la propuesta artística

El lenguaje que emplean es poético, directo y complejo. Es interesante el uso de la música y la canción folk como herramienta de acercar a quien escucha al discurso, como recuperación de lenguajes populares y, también, como estrategia integradora en la cotidianidad. Al mismo tiempo, como decíamos, más allá de la función emotiva que pueda tener la canción en sí, encontramos en ella una significación concisa: el pasado es ahora. La recuperación del formato cantado para pensar y compartir críticamente es una forma de trabajar que estos autores emplean con frecuencia y en sus trabajos la elección del tipo de canción siempre tiene un componente simbólico. En este caso, el uso de la canción folk es una forma de integrar el relato en la vida, pero no en la vida cotidiana actual, sino como referencia histórica a la memoria colectiva. Se aleja así del lenguaje hermético y elitista que en ocasiones acompaña al arte, con una clara intención de abrir el abanico de públicos, al tiempo que afianza el carácter histórico de la propuesta.

La obra es legible para públicos muy amplios, pero, continuando con las cuestiones apuntadas en el apartado anterior, esos públicos necesitan más de un visionado y una revisión atenta para comprender en profundidad el relato. En este aspecto es evidente que son educadores, ya que su forma de relatar tiene muy en cuenta la importancia de ser accesible y al mismo tiempo compleja. A modo de síntesis de los indicadores *simplicidad-complejidad* y *claridad-opacidad*: se trata de una obra compleja por su simbolismo y por su barroquismo, una de las características del trabajo de estos autores es que en sus obras no dejan prácticamente nada al azar, por lo que es necesario un trabajo pausado de análisis para reconocer todas las referencias que incluyen en la obra. Es un trabajo dirigido a públicos amplios que emplea recursos claros pero múltiples, por lo que trata al público sin paternalismo y con un nivel de exigencia poco común que deja constancia de un interés por hacer *lo que tiene que hacerse*. El discurso de la obra renuncia a toda complacencia o adaptación simplificadora del mensaje y es profundamente exigente con su público, al mismo tiempo que evita la opacidad y el hermetismo que serían sintomáticos de una obra dirigida únicamente a públicos especialistas.

2.2.3 La reflexividad de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto

Como se apuntaba en el Nivel Contexto; Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto tienen una posición reflexiva tanto en el campo del arte como en el de la educación. El hecho de que en su trabajo apuesten por un tipo de obra directamente relacionada con el campo social en este caso no es sinónimo de ingenuidad ni de desconocimiento del funcionamiento de los campos, sino muestra de un posicionamiento ético que, por otra parte, no deja de lado la importancia de la estética ni la experimentación formal. *Baila la contrarreforma* es posiblemente -junto a *Sombra propia, sombra arrojada*- el trabajo más narrativo y directo que han planteado en los últimos años, pero en todo su trabajo puede verse tanto un conocimiento profundo de la historia específica de los campos del arte y de la educación como un interés por el cuestionamiento de ambos.

En su aplicación de las herramientas propias del arte al trabajo dentro del campo social tienen una posición claramente radical y un interés en la transformación del campo que, en el caso de *Baila la contrarreforma*, es visible especialmente en dos ejercicios concretos: el uso de la genealogía y la creación de posiciones antagonistas que funcionan de manera ejemplarizante contribuyendo a ampliar el *espacio de los posibles*.

El ejercicio de poner en relación diferentes momentos de la historia sitúa la atención en el carácter histórico de la estafa, en el hecho de que no es casual sino provocada y en la importancia de la revisión histórica de los procesos de represión y expolio de derechos fundamentales.

Por tanto, como se ha apuntado en el apartado *BI.2 Posición de Pérez Prieto y De Gonzalo en los campos*, mantienen un posicionamiento reflexivo respecto del campo del arte y del de la educación. En ambos casos dan muestras de conocer su funcionamiento, al tiempo que manifiestan su intención transformadora.

2.2.4 La actualidad del tema tratado en la propuesta artística

El tema central de la obra es la situación de crisis económica, política y social de carácter global, pero con especial atención a sus consecuencias en el Estado español. Plantean un recorrido desde el periodo de la Transición hasta la actualidad, enfatizando la continuidad de las esferas de poder desde entonces hasta la actualidad. El trabajo atiende a la situación que se vivía en 2012 tras el rescate a la banca con decenas de millones de euros de dinero público, y la aplicación de recortes en presupuestos y derechos sociales de todo tipo. En la representación narrativa de esta situación incluyen la fuerte movilización social ganó visibilidad a partir de mayo de 2011 como *15-M* o *Movimiento de las indignadas*.

En 2012 la cuestión de la movilización estaba presente en los medios de comunicación, pero generalmente para ser puesta en cuestión -como se ha explicado en el marco teórico el 15M partió de que era necesario auto-representarse mediáticamente, precisamente por la desconfianza en los medios de comunicación y en su capacidad e intención de hacer una cobertura objetiva de la situación-. En los años posteriores la atención mediática ha recaído sobre el sector movilizado que optó por la institucionalización en forma de grupos electorales y partidos políticos. En cualquier caso, el tratamiento de estas cuestiones en los medios de comunicación era en ese momento y es en la actualidad limitado y simplificador. En este sentido, cabe recordar la consideración Zald, ya que “en las democracias capitalistas los medios no sólo informan, sino que lo hacen según los criterios adoptados por sus «propietarios» o «controladores», que, a su vez, suelen tener en cuenta lo que pide el mercado” (Zald, 1999: 382). De este modo, las movilizaciones se incluyeron en los medios de comunicación para ser parcialmente desacreditadas y para dar sensación de apertura política por parte de los propietarios de las cadenas de televisión.

En *Baila la contrarreforma* el tratamiento del tema es muy distinto. Se insiste en la importancia de revisar la historia de España a través de varios ejercicios que se oponen al posicionamiento común de los medios: 1. los autores visibilizan la historia en primer lugar, ofreciendo un recorrido por las últimas cuatro décadas; 2. abordan este recorrido de manera compleja, con gran cantidad de hechos y detalles, es decir, sin presentar una narración simplificadora; 3. establecen conexiones entre los hechos y los autores, una cuestión especialmente importante en el caso de España debido a la Ley de Amnistía; 4. crean un discurso que intenta incitar a la acción, en contraste con los discursos paralizantes planteados desde los medios de comunicación. El ejercicio mediático de relacionar el presente únicamente con los últimos 10 años de historia contribuye a depurar responsabilidades, generando una continuidad histórica constante.

Las soluciones planteadas en los medios de comunicación y las metanarrativas para hablar de los conflictos específicos derivados de la Transición y del conjunto de saqueos posteriores suelen tener carácter inmediato, cortoplacista, sin atender a las consecuencias a medio y largo plazo. En los medios de comunicación se aborda lo actual confundiéndolo constantemente con lo urgente y exigiendo a los movimientos sociales tiempos de actuación que no les son propios, y que tampoco son los únicos posibles, con el único fin de desactivarlos a través de la deslegitimación.

Baila la contrarreforma, en cambio, es un relato que ayuda a poner en orden la historia reciente, y así nos permite comprender y juzgar con más claridad, favoreciendo la posibilidad de actuar en consecuencia y, con ello, contribuye a los marcos cognitivos de movimientos sociales, especialmente en relación al 15-M y a los cambios políticos posteriores. Recupera conexiones históricas que permiten presentar los hechos de manera razonada y lógica, facilitando la comprensión de la relación causal que mantienen. De esta manera, sitúan históricamente la situación socioeconómica y política española de 2012, vinculándola con los sucesos históricos anteriores y facilitando la comprensión de los hechos, las motivaciones y las posibilidades de transformación. Por este motivo, *Baila la contrarreforma* es una contribución interesante a los marcos cognitivos del 15-M y posteriores. Los autores, además, se centran en la importancia de la actuación estratégica y no espontánea-reactiva, lo cual conecta directamente con el carácter reflexivo de los Nuevos Movimientos Sociales.

2.2.5 Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta

El uso de la canción folk pone en evidencia la actualidad del pasado en España y es también una apuesta por los lenguajes populares históricos y por la afectividad, una forma de acercarse al público. La propuesta en sí es una posición antagonista que funciona como ejemplo y contribución a los marcos: el hecho de que decidan enunciar este tipo de discurso es ya una posición claramente antagonista, fuertemente posicionada frente al sistema. Por otra parte, podemos encontrar en los contenidos de la obra representaciones de otras acciones o posiciones antagonistas. Estas son, como decimos, representaciones, pero su presencia en el relato tiene interés e igualmente supone una aportación a los marcos cognitivos.

El primer antagonismo que vemos en la obra es la lectura crítica e informada de la historia reciente -últimas cuatro décadas- para llegar hasta la situación de 2012. Invita a apagar la televisión, a que el público no permita que sean los medios de comunicación quienes moldeen su análisis de la situación, ya que lo harán en función de los intereses de sus propietarios. Al mismo tiempo inciden en la cuestión de la genealogía, en la comprensión de la situación desde un punto de vista histórico: entender cómo se ha producido esta situación para poder transformarla.

Esta lectura se apoya en varios puntos: 1. en la visibilización de las continuidades entre la dictadura y la democracia, poniendo en entredicho la transición como ruptura; 2. en la actualización de las divisiones de clases, situando las diferencias sociales más allá de la homogeneización defendida desde las políticas del bienestar; 3. en la atención al modo en que la crisis económica se convierte en una crisis afectiva y de cuidados, y en cómo las políticas afectan de manera personal e íntima, no sólo por los cambios legislativos, sino por la transformación en las nociones de normalidad y justicia, es decir, en los marcos dominantes; 4. en la enumeración de los derechos que se han eliminado desde el comienzo de la crisis para que puedan ser reestablecidos, generar una memoria común de las pérdidas; 5. en poner nombre y apellidos a las personas responsables de esta crisis social y económica; 6. en visibilizar que la pasividad social beneficia únicamente a las esferas de poder; 7. en evidenciar las consecuencias emocionales del miedo y la parálisis generada por esta situación, es decir, nombrarlas y visibilizarlas como males sociales para que dejen de entenderse como males personales y se gesticione una reacción colectiva; 8. en recordar la continuidad de la represión por parte del Estado; 8. en enunciar desde los feminismos, porque la vulneración de los

derechos de las mujeres -especialmente de las migrantes, racializadas y pobres- es cuasi iniciática en los procesos represivos; y 10. en incidir en la importancia de lo simbólico, del interés de las esferas de poder por monopolizar la significación de las palabras y su capacidad transformadora. Este monopolio permite normalizar lo injusto y establecer nuevos marcos cognitivos adaptados a sus intereses.

El segundo antagonismo que encontramos en la obra es su carácter proactivo. Proponen afrontar la situación desde una posición informada, siendo conscientes de las circunstancias y de sus motivos, así como de las posibilidades de actuación y sus consecuencias. Es una forma de lucha que no pone lo urgente por delante de lo importante y que parte de que no hay partes renunciables en las revoluciones. La propuesta derivada de este antagonismo es una transformación radical que comienza por nosotrxs -apelando fuertemente al público-, por lo común, por los afectos y por la alegría; por salir de la culpa, de las lamentaciones y de la tristeza y unirse para combatir colectivamente. En este sentido, va más allá de la enunciación del conflicto al contribuir a la transformación de los marcos.

El relato generado es transformador porque muestra situaciones y conceptos que en principio no pueden ser representados y los representa. Es decir, juega en el terreno de lo que puede decirse y lo que no, y lo amplía poniendo en palabras e imágenes lo que no está representado en otros medios. Un ejemplo es el uso de máscaras iguales en diferentes personajes, que invita a pensar el concepto de colectividad y el de anonimato, a pensar como común estructurado en diferentes cuerpos. El uso de la máscara nos remite más bien a un sujeto colectivo, a una conexión profunda entre las personas que portan las máscaras, más allá de sus diferencias personales. La identidad específica es importante, pero la identidad colectiva tiene más que ver con las acciones, y no únicamente con la percepción identitaria de cada persona.

Por otro lado, también va más allá de la denuncia y la crítica al proponer acciones que son realizables: invita a apoyarse en los afectos como estrategia para contrarrestar la situación actual, a dejar de pelear entre clases bajas y medias, a poner la atención en los responsables de esta estafa y a recordar cómo quererse y cuidarse; también, a no dejar que la toxicidad de las relaciones de poder que se promueven en los media se cuele en la vida del/la espectadora.

El relato va más allá de la denuncia porque da una solución a una necesidad. Una solución que es posible realizar, que nace de una necesidad profunda y que atañe a dos de las raíces del problema global: los cuidados y la sostenibilidad ecológica de la vida -trueques y otro comercio-.

[05:12] Colonizar la alegría,
colonizar los afectos.
Ahora que ya es por la tarde,
ahora tomamos el tiempo. [05:25]

(...)

[06:43] Pasarlo un poquito mal
quizá no nos haga más listos,
pero lo que no se esperan
es que nos junta juntitos.

Necesitamos reírnos
todo lo que dé la boca,
no se nos olvide nunca
la alegría que nos toca. [07:09]

Por tanto, es un trabajo transformador en los dos sentidos analizados anteriormente: 1. a través de la representación de realidades que se salen de lo verosímil, del terreno de lo “contable/narrable/representable” amplía el *espacio de los posibles*, abriendo puertas a la construcción de nuevas realidades tanto a nivel simbólico como de acción; y 2. mediante la puesta en palabras de herramientas personales para luchar a nivel micro contra las injusticias sistémicas, aporta soluciones reales que permiten a la persona generar pequeñas transformaciones cotidianas. Abordaremos brevemente cada una de ellas:

1. Realidades no representables que emplean: el sujeto colectivo, a través el uso de la máscara y de la acción como enlace común, pero sin perder las marcas corporales. Personajes realizando acciones antagonistas, transformadoras dentro del capitalismo, y la reinención del trueque. Mensajes emotivos directamente contrarios al discurso dominante, como es la propuesta de la alegría y la unión frente a la desesperación y el sálvese quien pueda que propone el sistema. Apelar a los saberes colectivos, insistiendo en que no es la primera vez que se vive sin futuro, va más allá de la parálisis inducida en parte por la idea de que esta situación es nueva y por tanto no se sabe cómo actuar ante ella. Coloca al público en una posición compleja que deja de lado la consideración paternalista y apela directamente a la puesta en acción. Plantean la unión y la reflexión frente a la actitud interesada que invita a la lucha entre clases bajas y medias, entre las más afectadas, y extiende el odio. Cuestionan severamente la asunción por parte de las personas más afectadas de actitudes que sólo benefician a las clases altas.

[04:20] Mucho atacar funcionarios,
demonizar sindicatos,

cuando paguemos por todo
vamos a llorar un rato. [04:33]

Se centran, por tanto, en hacer visible el capitalismo y en poner en el centro de la narración todo aquello que en los relatos dominantes se oculta de manera sistemática.

2. Herramientas transformadoras que aportan: se posicionan e invitan al público a hacer lo mismo, es decir, a reflexionar sobre la posición que se ocupa dentro del campo social y a cuestionar la pertenencia generalizada de la clase trabajadora a la clase media. La función de esta herramienta es concienciar acerca de los riesgos que implica el no tener clara la posición que se ocupa en el campo social. El siguiente fragmento hace referencia a esta confusión respecto de la posición ocupada:

[01:58] Total, si soy clase media.
Total, si no tengo tiempo.
Que ese no es mi problema,
y los ricos estupendos. [02:10]

Desde el punto de vista de la transformación social, el trabajo cumple una función fundamental que está firmemente ligada a la motivación inicial que expresan en las primeras líneas de la canción.

[00:11] Qué vamos a hacer ahora
bloqueados y perplejos,
que la UE nos destina
a putas y camareros.

Dan ganas de irse corriendo
y no sabemos adónde.
Pues ya que estamos aquí
vamos a ponerle nombre. [00:36]

Poner nombre a lo que está sucediendo visibiliza los sentimientos de bloqueo y perplejidad y funciona como herramienta para combatir la parálisis, invitando a la acción colectiva. En ese sentido, la obra es útil porque consigue generar modificaciones significativas y generadoras en los imaginarios acerca de la gestión del miedo y la desesperanza.

La forma en que invitan a afrontar el miedo desde otro ángulo es el análisis informado de la situación, ayudando a comprender cómo se ha llegado a ese punto -desde el punto de vista político, social y económico- y cuáles son los intereses que están operando. Este ejercicio

traslada la atención del estado inicial de confusión y parálisis para situarla en las personas responsables de la situación. En esta línea, comenzar el relato en los años 70 del siglo pasado ayuda a poner el foco en la continuidad histórica y en el carácter intencionado de la situación actual haciendo hincapié en los beneficios que ésta reporta a las élites. Una vez comprendida la estructura de intereses, es posible desviar el sentimiento de culpa individualizada por los medios de comunicación y articular una respuesta colectiva.

[03:41] Pero cómo es culpa nuestra
si la vida aquí la echamos.
Paga de hace quince años
sin poder ponernos malos. [03:54]

Parte de esta acción colectiva consiste en señalar las responsabilidades y juzgar a quien corresponda. En la obra defienden que es necesario acabar con la impunidad y comienzan por los niveles más cotidianos porque son los que pueden abarcarse desde las luchas sociales:

[04:59] Las caras de los corruptos
que las conozcamos todos,
que si no van a la cárcel
que por las calles tampoco. [05:12]

El siguiente paso sería desplazar las prioridades vitales. Una vez comprendido el proceso por el que se ha llegado a la situación y quiénes son los responsables, es posible pensar colectivamente nuevos modos de limitar su poder e influencia en lo común. Los autores plantean la necesidad de conseguir que dejen de influir en lo interno, en las relaciones, en los afectos.

[05:12] Colonizar la alegría,
colonizar los afectos.
Ahora que ya es por la tarde,
ahora tomamos el tiempo. [05:25]

La influencia de los marcos hegemónicos en lo más íntimo de las vidas de las personas tiene que ver precisamente con la desposesión de las herramientas de enunciación, es decir, con el hecho de que los medios de comunicación y la industria cultural sean los mayores agentes en la producción de nuevos marcos cognitivos. En este sentido, la construcción de otros discursos tiene que ver directamente con la transformación de estos marcos a través de la acción colectiva. En este sentido, tomarse el tiempo es negar los tiempos del capitalismo, no aceptar la urgencia y meditar el próximo movimiento.

Desde ese ejercicio de tomarse el tiempo, se repiensen las vidas y su relación con la historia, desnaturalizando el miedo infundido y reflexionando sobre hasta qué punto las esferas de poder amenazan el futuro común y qué implica realmente quedarse sin él. No tener futuro es vivir en la incertidumbre, es un concepto teórico porque el futuro no puede robarse, no puede desaparecer. El futuro es el espacio por excelencia de intervención del capitalismo, que centra en él sus promesas y amenazas. El futuro como abstracción lineal que va después del pasado y el presente, es además un concepto occidental que poco tiene que ver con concepciones circulares del tiempo como de las de muchos pueblos indígenas de Abya Yala - América del sur y Caribe-, que consideran que la atención ha estar siempre puesta en el pasado porque es en él donde descansa el futuro. En este sentido, a los sistemas capitalistas les resulta muy útil provocar una amnesia generalizada y centrarse en la proyección de futuros diversos.

[05:25] No es la primera vez
que vivimos sin futuro,
yo te quiero y te requiero
y no tenemos un duro. [05:38]

Este replanteamiento de las prioridades se cierra con una llamada a la acción, al baile de la transformación social, al intercambio afectivo, a la unión y a la resistencia. Asumir que el sufrimiento en estas condiciones es inevitable, pero que la vida va más allá de los mercados y de la crisis, es priorizar la vida por encima de los sistemas políticos y económicos. El uso de máscaras de animales en este punto es interesante también porque sin ser esencialista hace referencia a la condición humana como mamíferos y en cierto modo destaca todo aquello que queda relegado por el capitalismo: lo corporal y lo afectivo, así como sus múltiples cruces y la imposibilidad e inutilidad de separarlos del todo.

[06:43] Pasarlo un poquito mal
quizás no nos haga más listos.
Pero lo que no se esperan
es que nos junta juntitos. [06:56]

A nivel global, el recorrido ordenado, dinámico, directo y al mismo tiempo evocador con intención de compartirlo con otras personas -además de manera abierta a través del acceso online al vídeo- es un uso generoso de sus habilidades y herramientas en el uso de la imagen, que se convierte en un recurso a disposición de cualquiera que necesite una lectura que le ayude a comprender, pero que no le dirija a una interpretación sesgada e imperativa de lo

real. Con todo, plantea posiciones antagonistas tanto con su propio posicionamiento como autores y educadores, como a través de las situaciones y actitudes que representa.

2.2.6 Interés de *Baila la contrarreforma* para colectivos concretos

Tanto la propuesta en vídeo como los dibujos que componen *Baila la contrarreforma* tienen un interés específico para los movimientos sociales y, en particular, para el 15-M. Tiene interés también para la sociedad española en general, especialmente para los estratos más perjudicados por el capitalismo neoliberal relacionado con la especulación inmobiliaria y continuador de las estructuras sociales y las diferencias de clase asentadas durante la dictadura franquista. Es un trabajo artístico centrado en lo social y, por tanto, su interés específico va más allá del campo de arte. En cualquier caso, en este caso concreto, *Baila la contrarreforma* tiene asociado un colectivo más amplio -las movilizaciones sociales- que otros trabajos de los autores. Por ejemplo, la investigación de *La intención* y el trabajo artístico que deriva de ella está relacionado de manera más directa con el colectivo educativo. Independientemente de las características que diferencien ambos grupos, las dos obras tienen interés para colectivos concretos fuera del campo del arte porque contribuyen a la ampliación de los marcos dando herramientas para la transformación social. En este caso estamos ante un trabajo más narrativo, con un carácter de relato antagonista realista y esperanzador dirigido a un sector importante de la población -que va más allá de las personas participantes en las actividades del 15-M, pero que se habían identificado mayoritariamente con sus exigencias en 2011¹⁰⁶.

¹⁰⁶ En la tabla dedicada a la opinión pública sobre las movilizaciones conocidas como movimiento 15-M en España, resultado del trabajo de campo Metroscopia en 2011 se refleja esta aceptación social:

Se ha hablado mucho estos últimos días de las movilizaciones conocidas como «movimiento 15-M», que se iniciaron en la Puerta del sol de Madrid y se extendieron luego a otras ciudades. A usted, en principio, ¿estas movilizaciones le inspiran una sensación más bien de simpatía o más bien de rechazo? (Castells, 2015: 127).

Pregunta a la que un 66% respondió “Más bien de simpatía”, frente a un 22% que se identificaba más con “Más bien de rechazo”. En la misma dirección, ante la pregunta: “Y su impresión personal es que, en general, quienes participan en ese movimiento tienen razón en las cosas por las que protestan o que no tiene razón”; un 81% respondió afirmativamente, mientras que un 9% consideraba que “No tienen razón” (Castells, 2015: 127). Por otra parte, en la encuesta realizada por The Cocktail Analysis entre el 31 de mayo y el 2 de junio de 2011, en la que se hacía la siguiente pregunta -entre otras- “¿has oído hablar del movimiento Democracia Real Ya (también conocido como movimiento 15-M o de las ‘indignadas’)?”; el 97% respondió afirmativamente, frente a un 3% que negó (Castells, 2015: 127-128). De modo que, incluso teniendo en cuenta un margen de error en las encuestas, puede afirmarse que el 15-M era ampliamente conocido por la población y tenía un apoyo importante.

2.2.7 Contribución a marcos cognitivos más allá del campo del arte

Baila la contrarreforma está claramente dirigida a público general. No apela específicamente a la creación de identidades colectivas especializadas en arte ni habla de luchas sectoriales o gremiales del arte, sino de movimientos sociales que abarcan todas las esferas de la sociedad. En este sentido, el trabajo tiene interés para una parte importante de la sociedad y su potencial para generar una identidad colectiva abarca especialmente a la clase media-baja española. El “nosotros” al que se refieren en el vídeo abarca la clase trabajadora expoliada. Emplean la práctica artística como herramienta para dirigirse a públicos amplios y desde un primer momento centran la intención de la pieza en el ejercicio de nombrar lo que está pasando. Con todo, *Baila la contrarreforma* contribuye al cuestionamiento y redefinición de la identidad española, ayudando a poner en palabras lo que *nos* está pasando.

2.3 Nivel Contribuciones al campo del arte actual

2.3.1 La experiencia y la experimentación en la propuesta artística

La expresión de la experiencia, definida como “la observancia quasi religiosa del derecho a decir lo que unæ [sic] quiere sin prestar demasiada atención al mismo hecho comunicativo, es decir, a si se entiende o a si se comparte” (Marzo, 1996: 4), no puede estar más alejada de la propuesta de Pérez Prieto y De Gonzalo. En su trabajo la preocupación porque sea comprendido y útil para el público es fundamental. Sus obras son, ante todo, herramientas para pensar la realidad. Así se las plantean y es evidente tanto en los discursos que proponen como en la forma, que suele evidenciar el carácter construido y, en muchas ocasiones, su base en lo colectivo. Dentro de su trayectoria artística, *Baila la contrarreforma*, es posiblemente una de las piezas que más referencia hacen a su propia posición en el campo y a su sentir específico, pero siempre se mantienen en el cuestionamiento colectivo de *lo que nos está pasando*, no en la experiencia incuestionable. El planteamiento no es, por tanto, generar un documento de su experiencia personal, sino plantear dudas que puedan ponerse en circulación colectivamente. Por otra parte, cabe aclarar que se ha mencionado poco el papel de la serie de dibujos que completan la propuesta de *Baila la contrarreforma* por considerar que el vídeo tenía suficiente material como para generar un análisis más que extenso, que funcionaba de manera independiente y que, además, tenía un mayor impacto por el hecho de

estar disponible en Internet de manera abierta. Se ha hablado menos de ellos, como decíamos, pero su clara referencia a los *Los caprichos* (1799) de Goya también pone de manifiesto su adhesión a una tradición de denuncia y transformación de lo social desde las herramientas específicas del arte.

En las próximas páginas se reproducen algunos de ellos. Las imágenes se han recogido de la página web de la galería Casa sin fin de Madrid, actualmente cerrada. Muestran algunos de los dibujos y un detalle de su disposición en la exposición junto al vídeo homónimo y, entendemos que, por cercanía conceptual, también se expone *No renunciamos*.

Esta es sólo una pequeña muestra de la serie, que incluye críticas feroces a los recortes en sanidad, educación y, en general, en libertades fundamentales. La serie es un retrato satírico de los mayores crímenes contra las libertades y los mínimos democráticos perpetrados en los últimos años de gobierno de la ultraderecha en España.



Fig. 14. *Baila la contrarreforma*, De Gonzalo y Pérez Prieto, 2012. Dibujo perteneciente a la serie.

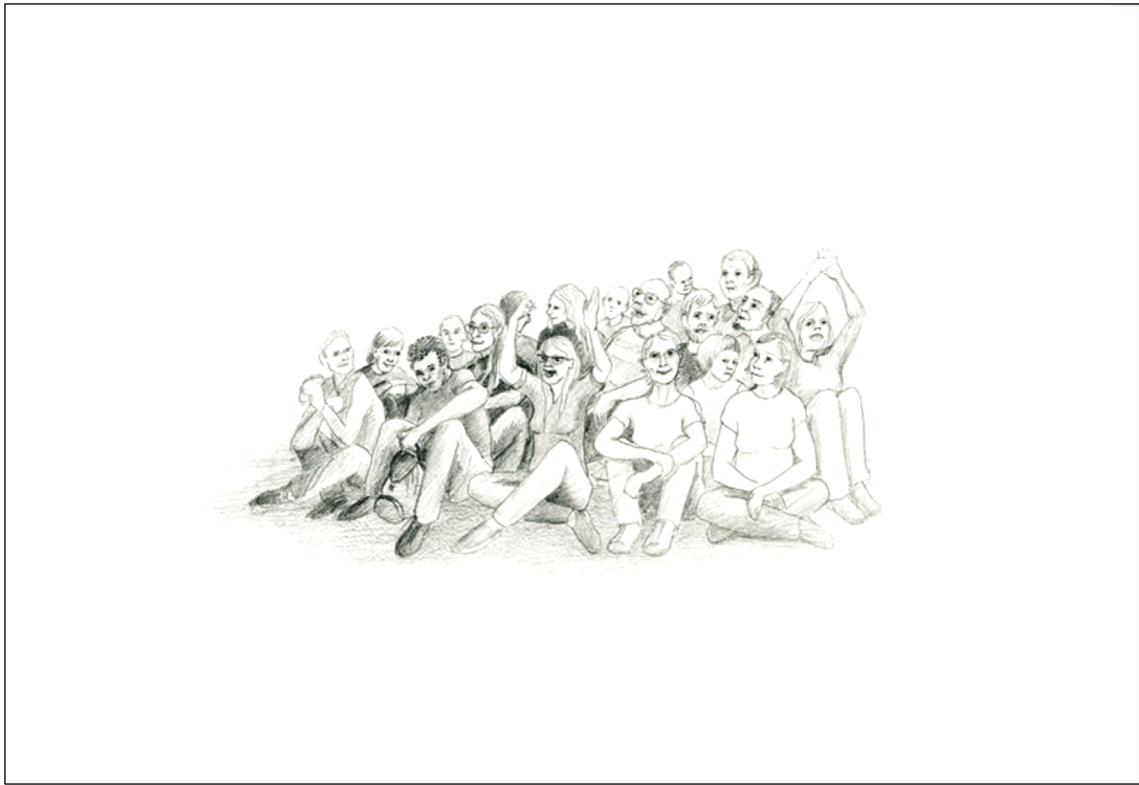


Fig. 15. *Baila la contrarreforma*, De Gonzalo y Pérez Prieto, 2012. Dibujo perteneciente a la serie.

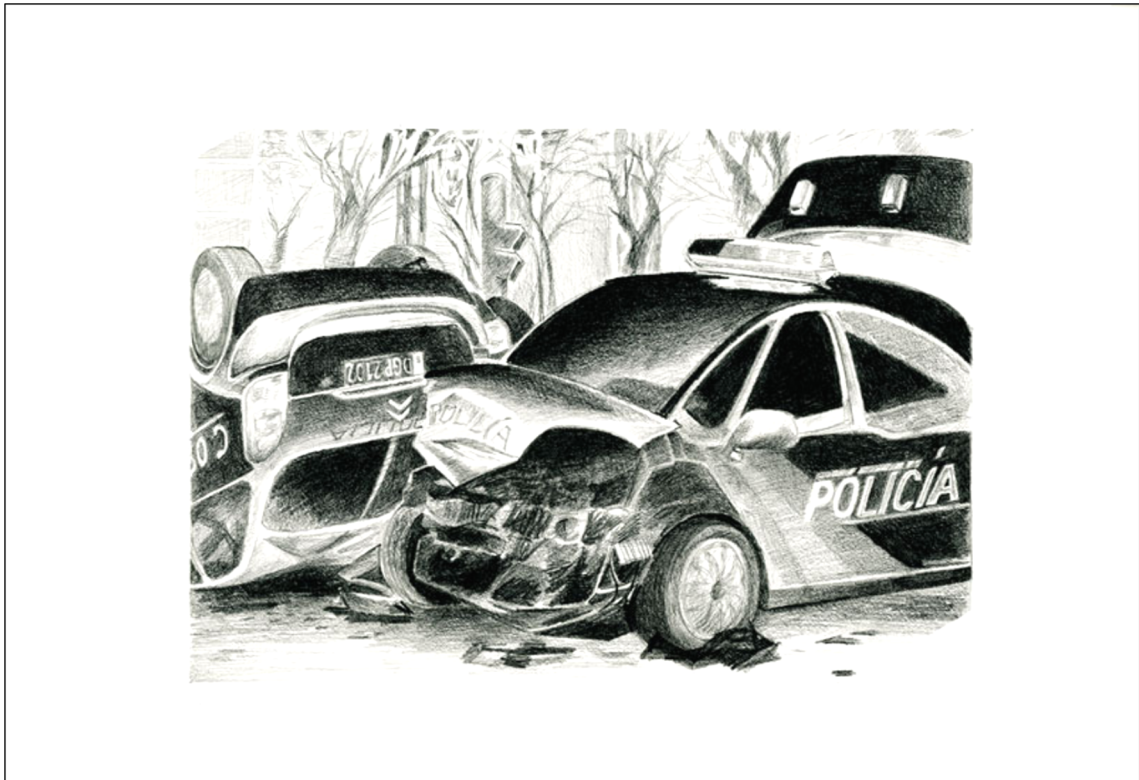


Fig. 16. *Baila la contrarreforma*, De Gonzalo y Pérez Prieto, 2012. Dibujo perteneciente a la serie.



Fig. 17. *Baila la contrarreforma*, 2012. Detalle de la exposición en la galería Casa sin fin, Madrid.

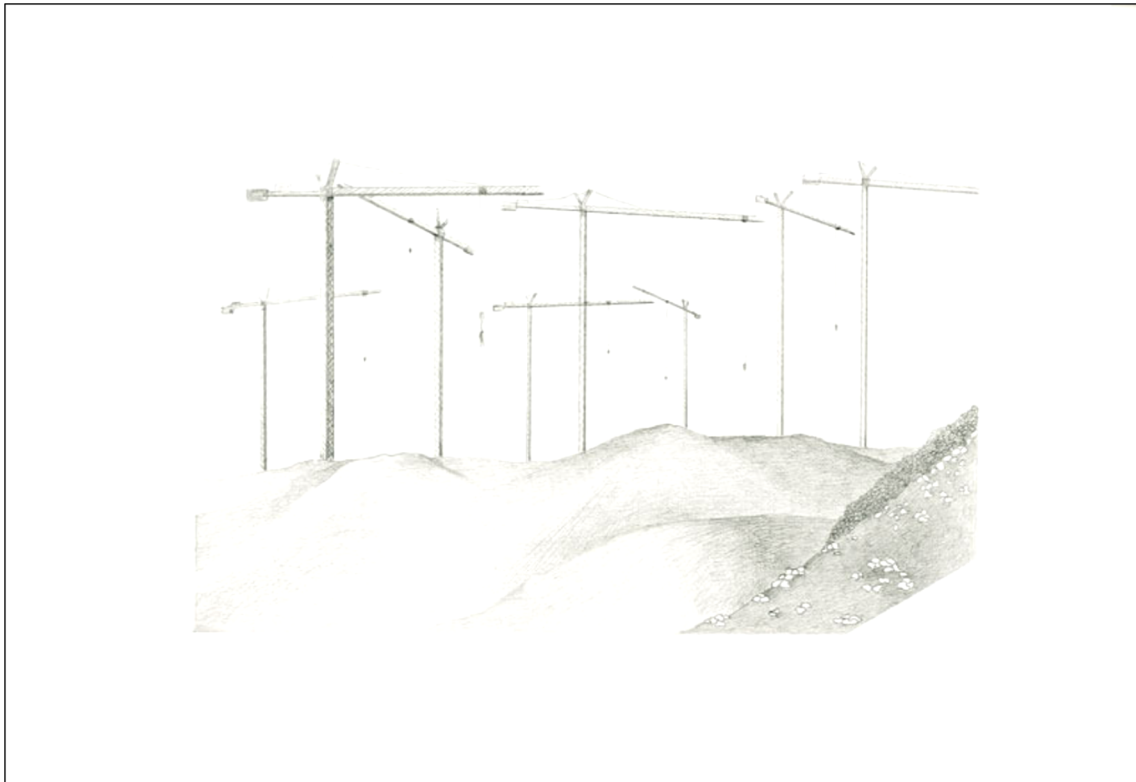


Fig. 18. *Baila la contrarreforma*, De Gonzalo y Pérez Prieto, 2012. Dibujo perteneciente a la serie.

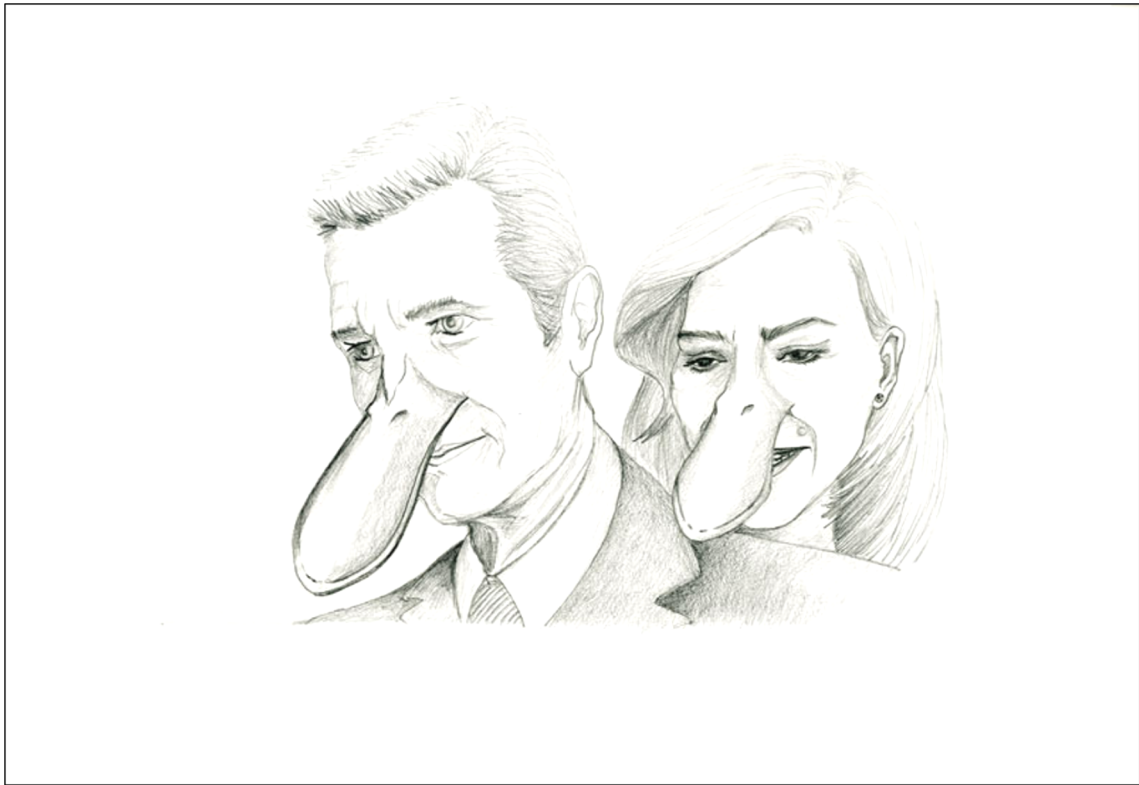


Fig. 19. *Baila la contrarreforma*, De Gonzalo y Pérez Prieto, 2012. Dibujo perteneciente a la serie.

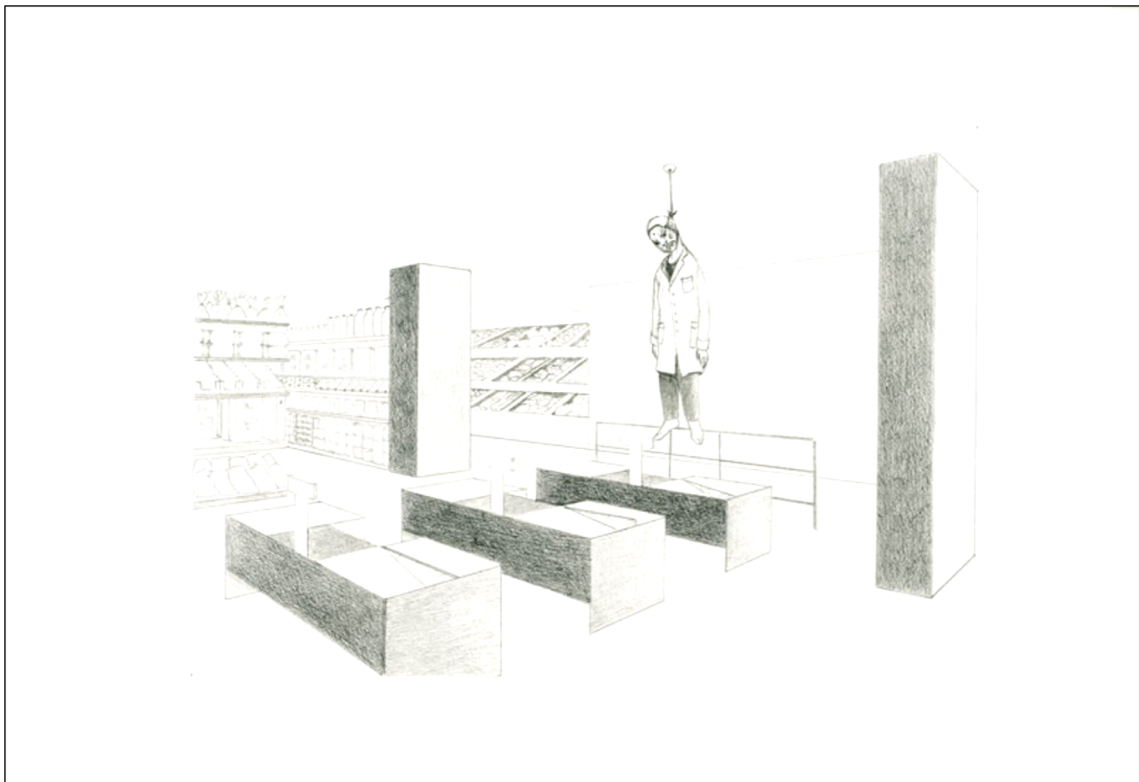


Fig. 20. *Baila la contrarreforma*, De Gonzalo y Pérez Prieto, 2012. Dibujo perteneciente a la serie.

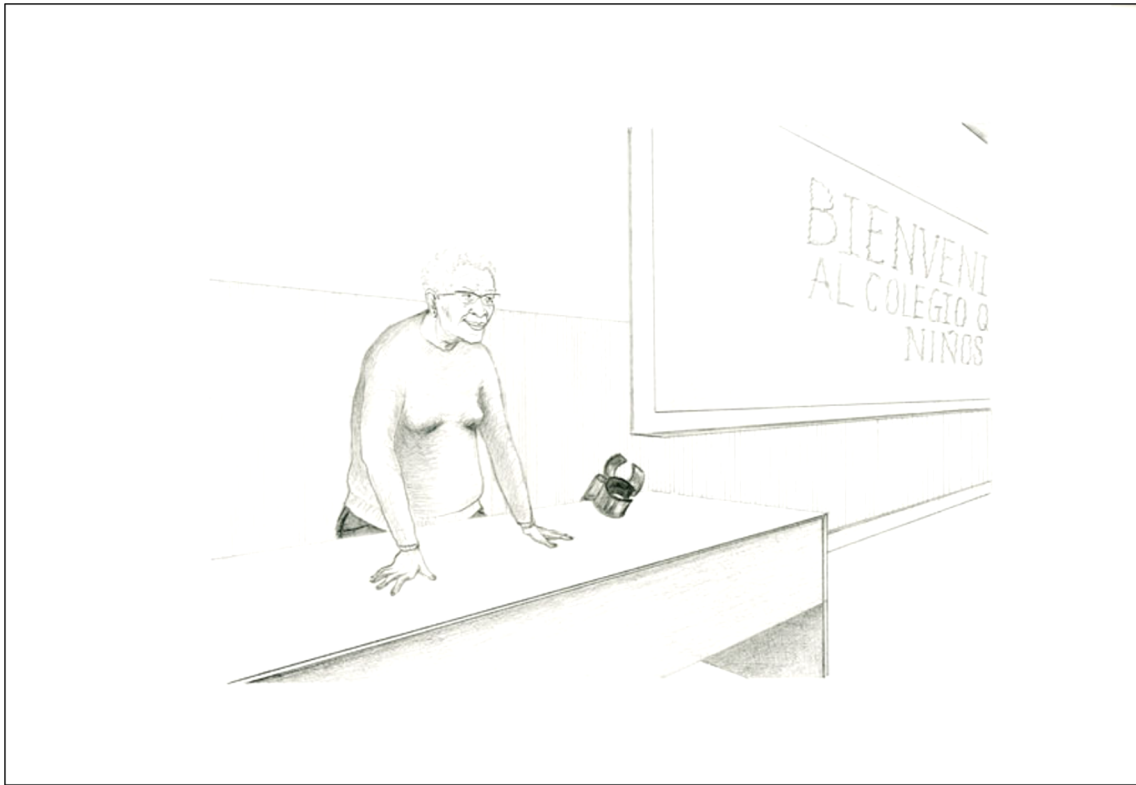


Fig. 21. *Baila la contrarreforma*, De Gonzalo y Pérez Prieto, 2012. Dibujo perteneciente a la serie.

2.3.2 *Baila la contrarreforma* como productora del medio y del mercado o como su producto

En el trabajo de Pérez Prieto y De Gonzalo, tanto dentro como fuera de las aulas, tiene especial importancia generar y ensayar nuevas herramientas de análisis, crítica y transformación del campo social a través del uso de la especificidad del arte como detonador de la actitud cuestionadora. En esta línea, su trabajo artístico en general y *Baila la contrarreforma* en particular están determinados por su intención y no por su público potencial. La complejidad de su obra y el carácter al mismo tiempo accesible, unido al trabajo pedagógico y de experimentación colectiva que llevan a cabo, contribuye a la alfabetización audiovisual y a la transformación de los públicos posibles. Por tanto, consideramos que produce su propio mercado y contribuye a transformar el campo del arte.

Su posicionamiento entre los campos de la educación y el arte no es extraño en el campo del arte, pero sí su actitud hacia ellos. Mientras que una posición dominante en el campo de la educación –especialmente universitaria- podría haber hecho que logran también cotas de poder en el campo de arte, su posición dominada –y crítica- en el campo de la educación los lleva a una posición igualmente dominada –periférica y consciente- en el campo del arte. Su

condición de artistas conscientemente no profesionales en el sentido de “exclusivamente dedicados al arte” les convierte en sujetos políticamente posicionados en ambos campos. En este sentido, son testigos incómodos en ambos campos y su trabajo artístico se posiciona de la misma manera.

2.4 Conclusiones del análisis de *Baila la contrarreforma*

Nivel 1. Contexto

Campos en los que participan. Participan principalmente en el campo del arte actual y en el de la educación. Desarrollan un triple papel: producción artística, alfabetización audiovisual y recuperación de discursos *otros* -obras invisibilizadas a lo largo de la historia del arte.

Posición en los campos. En el campo de la educación: como profesores de secundaria en materias relacionadas con la práctica artística -historia del arte, educación plástica y visual, dibujo técnico, entre otras- se sitúan en el polo dominado del campo; su trabajo en educación no formal igualmente los mantiene en este polo dominado. En el campo del arte: la decisión -conectada con las circunstancias socioeconómicas de su contexto, pero que ellos reivindican también como posicionamiento ético- de dedicarse al arte a tiempo parcial, compatibilizando sus prácticas con la docencia, los sitúa en el polo dominado del campo en oposición a los *artistas profesionales*. Al mismo tiempo, llevan a cabo un proceso de distinción respecto de la institución arte y demuestran su independencia en su obra y en sus intervenciones públicas. En el análisis de algunas de sus reflexiones sobre el arte y la educación queda claro que no se encuentran en ninguno de los dos campos por casualidad y que su posición intermedia es consciente y tiene una base ética. Su posicionamiento en las lindes de campo de la educación y en el del arte se refuerza y complementa. Puede resumirse su postura general como una apuesta -en ambos campos- por la investigación estética y el compromiso ético.

La obra en la trayectoria de los autores. La obra de Pérez Prieto y De Gonzalo es atípica y por lo general incluye investigaciones profundas sobre los temas tratados y tres vías de trabajo: la alfabetización audiovisual -incluyendo en las obras o como parte de los dispositivos expositivos herramientas que sirvan para este fin-, recuperación de obras invisibilizadas por sus implicaciones políticas y experimentaciones poéticas con los marcos cognitivos. En este sentido, *Baila la contrarreforma* responde especialmente a la tercera vía, siendo una forma de expresar un malestar colectivo y contribuyendo de manera compleja a comprender

de dónde viene. Es una obra especialmente narrativa y directa y que, más que en otras ocasiones, responde a una necesidad inmediata de los autores -como bien expresan en la propia sinopsis de la pieza- de comprender la situación y compartir esa reflexión con el público. Por otra parte, han empleado canciones en otras ocasiones, recuperando formas culturales populares y contribuyendo de manera específica a la identificación empática del público. La amplia experiencia de los autores en el uso del vídeo y en el análisis de los discursos dominantes les permite generar piezas de gran complejidad que, al mismo tiempo, parecen formalmente sencillas -a pesar de la gran cantidad de elementos que conjugan-. *Baila la contrarreforma* puede considerarse una obra más espontánea, si la comparamos con otras como *La intención* o *Sombra propia, sombra arrojada*, pero el hecho de que en todas sus obras traten cuestiones políticas y sociales de actualidad hace que el nivel de reflexividad respecto del campo social que mantienen en todos los casos sea igualmente alto.

Nivel 2. Contribuciones como arte comprometido

Simplicidad-complejidad. La obra tiene un profundo simbolismo, todos los elementos tienen significación y nada se deja al azar. La elección de la canción folk y su presentación en un formato de videoclip ya es una referencia a la actualidad del pasado que pone las bases formales a un contenido altamente coherente: formato y contenido son inseparables. El barroquismo a la hora de incluir gran cantidad de significados indica que consideran inteligente a su público y que invitan a una lectura compleja de la obra. En este sentido, como autores, son muy exigentes. La complejidad del mensaje requiere de varios visionados y de una lectura pausada incompatible tanto con las lecturas rápidas del arte con mensaje político simplificado, como con las lecturas extremadamente pausadas y de significado abierto que propone un parte del videoarte clásico.

Claridad-opacidad. El lenguaje es simbólico y hay una gran cantidad de sentidos que deben ser decodificados y puestos en relación, pero éstos no son en sí mismos opacos ni herméticos. Las piezas de sentido que proponen son claras, pero múltiples. De ello puede concluirse que se dirigen a un público amplio al que tratan con exigencia y con el que en absoluto son paternalistas. La obra no se dirige a públicos especialistas, pero no por ello es menos exigente ni se pliega al imperativo de inmediatez de lo audiovisual que nos acompaña en la actualidad. Se posicionan como docentes y como artistas generando una obra accesible y no complaciente, que se abre deliberadamente a públicos diversos y exige un esfuerzo por su parte.

Reflexividad de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto. Mantienen una posición reflexiva tanto en el campo del arte como en el de la educación. Su producción de arte comprometido se realiza desde un posicionamiento ético que no descuida la experimentación estética. Aunque en el campo del arte van siendo conocidos y tienen a sus espaldas una trayectoria artística importante, continúan situándose en el polo dominado de campo, entre otras cosas, debido a su no-profesionalización -analizada en el cuerpo del análisis, apartado *B1.2 Posición de Pérez Prieto y De Gonzalo en los campos*-. Esta circunstancia los mantiene en una posición de vanguardia con momentos puntuales de consagración.

Actualidad del tema tratado. La obra aborda la situación sociopolítica y económica del Estado español en 2012, incluyendo las diferentes reacciones sociales tanto a nivel de políticas de recorte social y de derechos, como de movilización social y protesta. Es un tema de actualidad, que aparece en los medios de comunicación, pero que los artistas tratan con una complejidad y una visión crítica que no está presente en ellos. Es un abordaje complejo por cuatro razones: 1. por su planteamiento en forma de genealogía, rompiendo con la consideración de la crisis como un hecho reciente y ayudando a que el público la comprenda en un sentido amplio; 2. por la gran cantidad de hechos y detalles a los que hacen alusión -por medio de metáforas, imágenes de monumentos, etc.-; 3. por el modo en que establecen conexiones entre hechos y autores, conectando las responsabilidades de las decisiones políticas fundamentales de las últimas cuatro décadas, por lo general pendientes de juicio por la Ley de Amnistía; y 4. por el carácter proactivo de su discurso, que se dirige hacia la activación de las movilizaciones sociales, en claro contraste con la invitación a la resignación que generaban en ese momento los medios de comunicación.

El tratamiento del tema en *Baila la contrarreforma* es, por tanto, más crítico, más activista y más radical que el que se estaba dando en esos momentos en los medios de comunicación, por lo que consideramos que es una aportación a los marcos cognitivos.

Lecturas o posiciones antagonistas. *Baila la contrarreforma* incluye antagonismos tanto de manera implícita -por la elección del formato y el modo en que se dirigen al público-, como explícita -con los contenidos antagonistas de la propuesta-. En este sentido, su posición es claramente cuestionadora del estado de cosas y las personas a las que representan en el relato responden a esta misma definición. Apuestan por una posición concreta, pero al mismo tiempo incluyen la pluralidad, hacen referencias constantes a la historia, ejercen una función explicativa y promueven la visión crítica respecto de lo real. Así, invitan al público

a pensar por sí mismo, pero sin tratarlo de manera paternalista, aportando ideas y materiales para la transformación colectiva de los marcos cognitivos y, con ellos, de la realidad.

Interés para colectivos concretos. La obra contribuye a los marcos cognitivos a través de la redefinición del marco común de injusticia y la visibilización de las contradicciones internas del Estado español. Por este motivo es una aportación especialmente interesante para el activismo español, y especialmente para el 15-M. Es un trabajo de redefinición de las condiciones de vida dignas que funciona como invitación a la acción.

Contribución a campos más allá del arte. En la obra se emplea el lenguaje artístico como una herramienta de enunciación y transformación de los imaginarios, pero los imaginarios que genera se dirigen al público general, no al campo del arte. En este sentido, es una contribución más allá del campo del arte que tiene públicos amplios y que apela directamente a las personas más afectadas por la crisis que, en este caso concreto, tienen una gran diversidad de profesiones, pero comparten con los autores el formar parte del polo dominado del campo social.

Nivel 3. Contribuciones al campo del arte actual

Experiencia y experimentación. *Baila la contrarreforma*, como el grueso de la obra de los autores, es una propuesta para pensar la realidad que se aleja de la mera expresión de la experiencia inalienable y experimenta con las poéticas, los formatos y las imágenes para generar nuevas lecturas de lo real. En este sentido, recuperando las palabras de Marzo para aplicarlas a la obra: la experimentación «funciona en base a lo que puede ser "interesante", es decir, a lo que puede aportar de lecturas diferentes a problemas ya conocidos» (Marzo, 1996: 5). Como se ha visto a lo largo de este análisis, esta aportación de una lectura diferente a problemas ya conocidos queda patente en la complejidad y la criticidad con la que afrontan el relato de la situación sociopolítica y económica española en el momento de la producción de *Baila la contrarreforma*, generando una genealogía histórica que, además, conectan con el campo del arte a través de las referencias a *Los caprichos* -en los dibujos- y a *Los fusilamientos del 2 de Mayo* -en el vídeo- de Goya.

Producción del medio y mercado o como su producto. Se posicionan en el campo de la educación y en el del arte, lo cual no es necesariamente extraño a ambos campos. Sin embargo, su actitud claramente crítica con ambos y tendiente a buscar una tercera vía, que no suponga contentar al campo social ni al artístico, sino generar herramientas de pensamiento que pongan en cuestión ambos, les convierte en una rareza. En este sentido, consideramos

que están generando nuevas posiciones en los campos porque se posicionan como testigos incómodos tanto en el de la educación como en el del arte, contribuyendo así a su transformación y a los marcos cognitivos. Son un ejemplo de artistas y educadores comprometidos y con un nivel de reflexividad extraordinariamente alto.

Caso 3. *L*s artistas también comen* de Verónica Francés



Fig. 22. *L*s artistas también comen*, Verónica Francés, 2015. Detalle exposición Centre del Carme de València.



Fig. 23. *L*s artistas también comen*, Verónica Francés, 2015. Detalle exposición Centre del Carme de València durante la inauguración. La artista actualizando la pizarra con las citas para comer.



Fig. 24. *L*s artistas también comen*, Verónica Francés, 2015. Detalle exposición Centre del Carme de València. Panel con la documentación de las comidas ya realizadas y espacio para las demás.



Fig. 25. *L*s artistas también comen*, Verónica Francés, 2015. Fotografía de una de las comidas realizadas durante la propuesta en una casa particular. Detalle de uno de los manteles de la propuesta.

3.0 Ficha técnica

Título: *L*s artistas también comen*.

Autora: Verónica Francés.

Técnica: Acción, dibujo, instalación, fotografía y web.

Año: 2015 – *work in progress*.

Lugar: Valencia, España (principalmente).

Sinopsis específica: *L*s artistas también comen* tiene -al menos- tres públicos y formatos diferentes. Por un lado, el público de la exposición colectiva *PAM! PAM* realizada Centre del Carme Cultura Contemporània de València. En segundo lugar, todas aquellas personas que compartieron -compartimos- comidas y charlas con la artista en nuestra casa o en otros lugares. Y, en tercer lugar, todas aquellas personas que han visto la propuesta a través de la web. Estas personas pueden pasar de un rol a otro, de comensales a visitantes de sala, de visitantes de sala a internautas.

*L*s artistas también comen* tuvo una materialización en el Centre del Carme a lo largo de la duración de la exposición (del 7 de mayo al 30 de julio de 2015). En ese tiempo podía visitarse una sala en la que había una serie de manteles -cada uno con una letra hasta completar la frase “l*s artistas también comen”, que la artista iba colgando en la pared de la sala y que habían sido usados durante las comidas-. También había una pizarra en la que Francés anotaba las citas para comer y otra pared de documentación en que colocaba una imagen de cada comida y un menú escrito por la anfitriona o anfitrión. Francés animaba al público a invitarla a comer y durante las comidas -por lo general en casas particulares- realizaba fotos y un dibujo. El dibujo se lo entregaba a los/as anfitrionas como forma de trueque por la comida, mientras que las fotografías las publicaba en su página web junto a un texto-resumen del encuentro.

Sinopsis oficial:

Es un proyecto que nace de la necesidad de supervivencia y denuncia del estado actual de precariedad de los artistas. Me llamo Verónica Francés, tengo 31 años, soy artista. Dedico mi tiempo a proyectar, pensar trabajos que me gustaría llevar a cabo. Pero pasan las semanas, y las convocatorias, y los tiquets de la compra, y las facturas de la luz, y las facturas del agua,

del teléfono, el alquiler y las ganas de realizar proyectos que no están a mi alcance real. Así que he decidido llevar a cabo un proyecto de supervivencia artística y vital (Francés, 2015).

Acceso web:

- Explicación general en la página de la artista -propuesta completa-:

<http://www.veronica-frances.com/Accion-de-supervivencia-1-Los-artistas-tambien-comen>

- Web específica de documentación de las comidas:

<https://losartistastambiencomen.wordpress.com/>

Material extra:

- Anexo 3.1. Entrevista a Verónica Francés.

Motivos iniciales de elección: socialmente comprometida, situada, específica del ámbito artístico, crítica a la precariedad, experiencia directa con el trabajo artístico.

Cómo presenta su trabajo Verónica Francés:

A continuación, reproducimos el texto con el que en el momento de la consulta (abril de 2018) Francés define de manera general su práctica artística en su página web.

Mis proyectos tienen carácter interdisciplinar. A partir de la investigación de un tema desarrollo un modo de trabajo, una metodología específica, elijo los medios más apropiados a cada uno. Desarrollo proyectos con una gran carga procesual, tiene tanto o más importancia el proceso de configuración de los proyectos como el resultado final.

Una de las cosas que más me interesan del arte es su capacidad para comunicar. La relación que se establece entre el artista y el espectador. Cómo se envía el mensaje y cómo éste es recibido. Como la mirada del espectador recibe la obra de arte y es digerida por éste creando una nueva obra. Estudio cuáles son los mecanismos de comunicación de la obra de arte, cuáles son los espacios utilizados, mecánica y dispositivos.

Me interesa que la obra de arte tenga una parte vivencial directa que pueda ser experimentada por el público, y otra parte documental que entre a formar parte del complejo del arte. En estos momentos me encuentro trabajando en torno a un proyecto de supervivencia artística y alimentaria, en el cual se llevan a cabo formas alternativas de economía. Se trata de una llamada de atención a la situación precaria de las artistas y el derecho de éstas a comer de su trabajo (Francés, Verónica Francés, 2018).

3.1 Nivel Contexto

3.1.1 Campos en cuestión: arte actual

La obra se escogió considerando que forma parte del campo del arte y del campo social, sin embargo, las conclusiones del análisis indican que únicamente participa en el campo del arte. Se ha decidido incluir igualmente la propuesta en el estudio de casos porque consideramos que es representativa como producción artística centrada en el campo del arte que en un primer momento parece estar enmarcada también en el social. En este sentido, *L*s artistas también comen* es útil como ejemplo para identificar la participación de los y las artistas en diferentes campos.

Por tanto, Francés está situada de manera específica en el campo del arte y su obra no participa de manera significativa en otros campos. Su cuestionamiento de las condiciones materiales de producción, que veremos más detalladamente en el apartado *C2.7 Contribuciones a los marcos cognitivos más allá del campo del arte*, se refiere específicamente al campo del arte, por lo que la transformación que plantee tendrá que ser necesariamente en el campo del arte.

3.1.2 Posición de Francés en el campo

Como artista joven -según las consideraciones a nivel de becas y subvenciones, es decir, menor de 35 años- Francés tiene una posición de emergencia dentro del campo. Igual que ocurre en el caso del resto de productores/artistas jóvenes seleccionados en esta investigación, su papel es el de cuestionar a la generación consagrada y dar una visión crítica de la práctica artística que recupere la ética que pueda haber perdido en el proceso de consagración. Esta aclaración es necesaria precisamente porque el trabajo de Francés se centra en el terreno de la autonomía del arte. Las propuestas planteadas en gran parte de sus trabajos, y especialmente en *L*s artistas también comen*, se dirigen al campo específico del arte. Por tanto, aunque los públicos posibles de su trabajo puedan ser diversos, es decir, aunque las personas con las que entra en diálogo vengan de diferentes ámbitos, la conversación que Francés plantea a nivel de esfera pública está centrada en la precariedad de las personas que se dedican a la práctica artística y, por tanto, en el campo del arte.

En este sentido, el hecho de que Francés haya formado parte de la Junta Directiva de AVVAC (Associació d'Artistes Visuals de València Alacant i Castelló) evidencia su interés por el replanteamiento de las condiciones de trabajo específicas en el ámbito de las artes visuales. Este interés no implica, evidentemente, que Francés no se preocupe por cuestionar las condiciones de precariedad laboral o las injusticias sociales de otros ámbitos, pero sí pone de manifiesto que su espacio de trabajo en materia de transformación social es especialmente autónomo, en el sentido de que trata de cambiar las condiciones de trabajo específicas del campo del arte.

Es necesario analizar, por tanto, su posición en relación al campo del arte y a su funcionamiento específico. Francés se sitúa entre las artistas que defienden la profesionalización de la práctica artística. Este proceso pasa necesariamente por una revisión de las condiciones de trabajo de las personas que se dedican a la praxis artística y entiende que, como profesionales no necesariamente diferentes de cualquier otro, deben cobrar por su trabajo. Dentro del concepto “trabajo” se entiende tanto la realización y materiales como su exposición, ya que los organismos tanto públicos como privados se benefician simbólicamente al exponer los trabajos artísticos en sus espacios.

En la complejidad de los argumentarios en defensa de la profesionalización reconocemos dos posturas. Por un lado, la que sostiene que el trabajo artístico es intrínsecamente social porque la cultura es un bien común y, por este motivo, debe ser sostenido económicamente por el Estado. En este primer posicionamiento, el carácter social y común del arte se mantiene y sirve como base para la justificación de una remuneración. Al mismo tiempo, evidentemente, se sostiene que el Estado no debe intervenir en las producciones, es decir, no debe existir un trabajo de arbitraje, ya que éste podría poner en peligro la libertad de los y las artistas. Por otro lado, hay una postura ligeramente diferente que sostiene que las productoras culturales deben poder moverse en igualdad de condiciones y trabajar en libre competencia en un mercado nacional e internacional que les permita cobrar por su trabajo. Esta visión se centra en la consideración social de las productoras culturales y en eliminar la idea de trabajar “por amor al arte”, se apoyan en una combinación entre la figura del artesano y la del artista conceptual. Así, visibilizan su trabajo mediante presupuestos que combinan el valor de las horas de trabajo y el de las ideas genuinas. Ambas posturas se combinan en el tejido asociativo español, produciendo combinaciones de reivindicaciones que incluyen cambios legislativos y promueven la consideración del arte como un bien social, al mismo

tiempo que defienden la libre competencia de los y las artistas en el mercado del arte. Encontramos un ejemplo de esta doble reivindicación -gremial y del arte como bien social- en la asociación AVVAC (Artistes Visuals de València, Alacant i Castelló) que en su página web recoge las dos funciones fundamentales de la organización. La primera se centra en los derechos gremiales de los y las artistas, buscando “defender la consideración de los artistas visuales como profesionales y trabajar por la mejora de sus condiciones laborales, sociales y culturales”. La segunda aborda el carácter social de la práctica artística procurando “promover la utilidad social de la cultura, del arte contemporáneo y de la educación artística” (AVVAC, 2019: qué es AVVAC).

Independientemente de la postura ocupada, la clave del conflicto es la misma: la defensa de los derechos como profesionales contrasta con la diferenciación entre el valor que se da a la obra desde el punto de vista simbólico y la capacidad de sus productoras para traducirlo en capital económico debido a la falta de un mercado específico. El problema, por tanto, es que no siempre existe un mercado específico capaz de absorber las propuestas y que, cuando existe, éste no remunera a los y las artistas con dinero, sino con visibilidad. En este sentido, ambas posturas buscar resolver esta situación, ya sea a través de un mayor intervencionismo de Estado -que supla la falta de mercado o fuerce a sus actores a pagar dejar de pagar con visibilidad-, o de una concienciación social que cambie la concepción del arte y haga evidente que la producción artística debe estar ligada a una remuneración económica adecuada.

La primera postura defiende que el Estado debe suplir la falta de mercado -o inadecuación de la remuneración- para mantener la autonomía del arte, es decir, para que las artistas no tengan que someterse a los deseos del público y el mercado, y puedan crear los trabajos que verdaderamente quieran hacer. La segunda postura busca concienciar a los posibles compradores sobre la injusticia que supone operar en un mercado meramente simbólico en el que se comercia con visibilidad. En ambos casos, la cuestión fundamental no es el valor de la propuesta artística en sí, sino la transformación sistémica necesaria para que pueda recibir una retribución equivalente al esfuerzo y al capital simbólico implicados/generados. Con frecuencia ambas posturas se entremezclan, pero es importante diferenciarlas porque los matices entre ellas dicen mucho de la consideración que cada cual tiene de la función social del arte. Mientras que en la primera se defiende claramente una función social del arte, es decir, un derecho social a acceder a la cultura, no sólo a producirla; en la segunda se plantea únicamente el derecho individual a producir y vender en condiciones de libre mercado y competencia.

Desde un punto de vista general, la defensa de la remuneración/financiación estatal no arbitrada supone un planteamiento más social que la defensa del libre mercado. Sin embargo, esta postura también esconde una cuestión importante: convierte el arbitraje en sinónimo de censura, impidiendo tácitamente que se establezca cualquier criterio de calidad o interés social, incluso en trabajos artísticos que basan la obligación de financiación estatal en el carácter social de sus propuestas. Si la comparamos con la posibilidad de defender medidas comunes a todas las personas, como la renta básica de existencia, la renta básica específica para las productoras de arte que no tienen un mercado específico supone una sectorialización de una lucha social más general. Cabe recordar que la relación entre el arte y el dinero no es casual y tiene una fuerte raíz histórica centrada en cuestiones éticas y en la defensa de la autonomía, como se ha podido leer a propósito de Bourdieu. Así, el campo del arte tiene una relación particular con la retribución económica resultado de aquella estrategia del s. XIX, que consistió en producir obras que “no pudieran comprarse” o de “valor incalculable” y que tenía como finalidad desposeer a la burguesía anulándola como clienta.

En este sentido, las transformaciones en el seno de campo del arte durante sus estados de emergencia generan las condiciones de posibilidad para la construcción de un mundo económico al revés. Al revés porque en el proceso de distanciamiento de la burguesía, se ha de eliminar necesariamente al burgués como cliente potencial y, por tanto, la adquisición de autonomía por parte del campo implica necesariamente la desaparición del mercado. A partir de este momento el *verdadero* arte, es decir, aquel que se ajusta al nuevo *nomos*, no tiene precio y, así, pasa a ser ajeno a la economía corriente (Bourdieu, 1995: 129). Esta revolución simbólica, por tanto, necesita de la destrucción del mercado del arte, ya que la única forma de vencer a la burguesía en el plano económico es vaciar su capital económico de valor y volverlo inútil en el campo del arte. En este punto, el avance del capitalismo cognitivo lleva a replantearse las condiciones de trabajo, también en el campo del arte, que es la fuente de la que extraen gran parte de las plusvalías simbólicas que las instituciones y las empresas convierten en retribución económica.

Este apunte sobre la profesionalización de las artistas es importante a la hora de comprender la práctica artística de Francés porque ayuda a explicar su posición en el polo dominado del campo, encarnada en el cuestionamiento de las vanguardias consagradas y en una crítica al funcionamiento económico del campo, pero no desde una posición necesariamente antagonista, sino desde la exigencia de inclusión en los beneficios económicos del campo. Esta posición, por tanto, no pone en cuestión los conflictos específicos de la remuneración del

trabajo artístico en el seno del campo del arte en dirección a su transformación, sino que reclama un espacio dentro del sistema de beneficios. Recuperamos la cita de Alberto Melucci introducida en el primer capítulo del marco teórico por su interés en relación a este análisis concreto. Melucci explica la diferencia de la siguiente manera:

Muchos de los conflictos contemporáneos pueden explicarse a partir del funcionamiento del mercado político, como expresiones de categorías o grupos sociales excluidos que intentan obtener representación política. En esos casos no existe una dimensión antagonista del conflicto, sino sólo una demanda de participación en un sistema de beneficios y normas del cual se está excluido (Melucci, 1994: 126).

Hay, por tanto, dos cuestiones fundamentales en la posición de Francés: por un lado, la reivindicación del derecho de los y las artistas a cobrar por su trabajo; y, por otro, la cuestión de quién arbitra -si alguien lo hace o debe hacerlo- el arte actual. Consideramos que ésta es una dimensión clave de la autonomía del arte y que no debe separarse de la cuestión económica. En este sentido, los indicadores propuestos en esta investigación pretenden ayudar a ese arbitraje, sin que éste se traduzca en censura sino en garantía de calidad en función de las intenciones que se deduzcan de las propuestas artísticas. La finalidad de aplicar los indicadores propuestos en esta investigación a propuestas como *L*s artistas también comen* responde, precisamente, al deseo de ensayar arbitrajes específicos para la producción artística, no con intención de que se traduzcan en censura, sino de arrojar algo de luz sobre su calidad e interés específico.

En este sentido su posición es radicalmente opuesta a la de Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto. Francés cuestiona las lógicas del campo y considera que se ha producido una injusticia respecto a los derechos de los y las artistas que debe ser subsanada a través de leyes específicas y de concienciación social respecto del valor de las obras. Defiende, por tanto, la profesionalización de los y las artistas para lograr derechos laborales y acabar con la precariedad. De Gonzalo y Pérez Prieto, en cambio, plantean la cuestión en relación a la autonomía y la preservación de la capacidad crítica de los y las artistas y no tanto a su supervivencia. Plantean que no es posible vivir del arte y que sólo es posible dedicarse en exclusiva a la práctica artística si se dispone de un capital heredado o si se vive de la familia. Partiendo de esta base, de sus reflexiones en *La intención* se deduce que consideran que los y las artistas no deben ser personas “liberadas” de otros trabajos, y defienden su decisión de compatibilizar la práctica artística con otros trabajos -como la docencia-. Esta decisión hace que tengan menos tiempo para desarrollar sus prácticas, pero también les permite hacer las obras

que consideran necesarias, sin mediaciones. Recogemos un fragmento de cita literal, ya que en esta cuestión los matices son importantes:

Compatibilizar nuestros proyectos con otras dedicaciones remuneradas es una obligación pues no somos ricos y el trabajo que desarrollamos en ellos no se remunera (...). A veces también pensamos que es una obligación ética, no porque el trabajo dignifique, sino porque te coloca en situación de entender cómo son las vidas de otros (De Gonzalo/Pérez Prieto, 2005: 3+1+1+1).

Con todo, consideramos que la diferencia fundamental entre estas dos posturas depende de la reflexividad. Mientras que la posición de Francés es más general y aplica normas de los campos generales -como el derecho general de los y las trabajadores a cobrar por su trabajo- para exigir igualdad en el campo del arte, De Gonzalo y Pérez Prieto parten de un análisis del estado del campo del arte y de una posición crítica al respecto. Es decir, ambas posiciones son cercanas en tanto que expresan un compromiso ético equivalente y un interés por la democratización de la cultura, pero en términos de democracia cultural De Gonzalo y Pérez Prieto son más realistas y su análisis está más ligado al contexto, mientras que el de Francés es más idealista y menos contextual, por lo que es más difícilmente aplicable al campo del arte actual. La cuestión clave que está en la ecuación que se plantean De Gonzalo y Pérez Prieto de manera clara, pero no en la de Francés, es el mantenimiento de la autonomía. En la obra de Francés vemos un deseo de producir las obras que ella considere necesarias, sin intervención de quien financia y sin mediación de los intereses del público. Por tanto, hay una defensa de la autonomía, aunque sea simplemente latente o implícita. Sin embargo, esta defensa no se resuelve en relación a la profesionalización que, al convertir la obra en la forma de vida del/la artista, coloca en una posición especialmente vulnerable a quienes produzcan obras críticas, cuestionadoras del sistema o simplemente incómodas para público e instituciones.

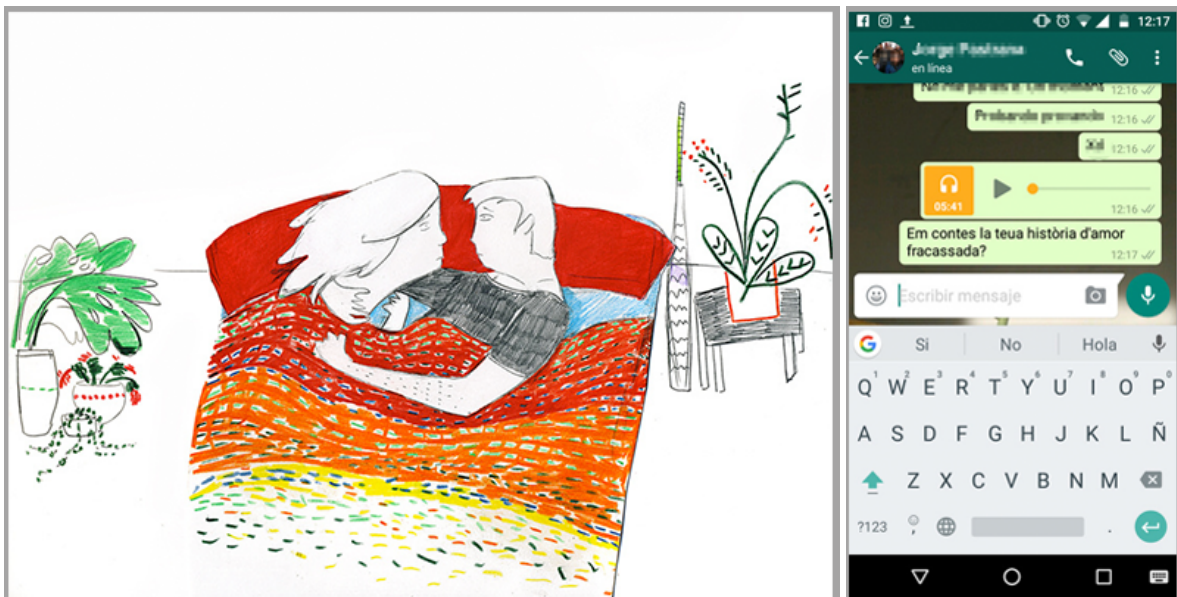
3.1.3 *L*s artistas también comen dentro de su trayectoria artística*

La práctica artística de Francés tiene un profundo carácter relacional que con frecuencia incluye una parte de experimentación e intercambio con el público. En *L*s artistas también comen* plantea una instalación que va evolucionando a lo largo de la exposición, en la que la repetición tiene un papel central. En el trabajo genera un espacio de intercambio con perso-

nas conocidas y desconocidas en que pueden producirse debates de cualquier tipo. Las necesidades vitales -de sostenimiento de la vida- son una parte esencial de este proyecto. En trabajos anteriores y posteriores puede apreciarse la continuidad de este interés por visibilizar las condiciones de precariedad de las personas que se dedican a la producción artística y por el ensayo de estrategias de intercambio que le permitan cobrar por su trabajo sin que éste se vea modificado en intenciones o contenidos por las exigencias específicas de una competitividad mercantil al uso.

Algunos trabajos realizados después de *L*s artistas también comen*:

*Acció 2: Lloguer*¹⁰⁷ [2017-actual, proyecto mensual: una pequeña tirada de 20 cajas de cartón en A5]. Dentro de este proyecto ha realizado *Acció 2: Lloguer Gener 2017*¹⁰⁸ [20 cajas en A5, una postal y un audio de 3'13'' con las instrucciones del proyecto enviado a las



Figs. 26 y 27. *Acció 2: Lloguer*, Verónica Francés, febrero de 2017. Dibujo de una historia de amor fracasada (izda.) e intercambio de historias via Whatsapp (dcha.).

¹⁰⁷ Los textos de esta nota al pie y siguientes proceden de la página web de la artista (<http://www.veronica-frances.com>). “*Acció 2: Lloguer* és un projecte que consisteix a una publicació mensual de curta tirada i assequible. Amb els beneficis de la venda de cada sèrie completa queda cobert el pagament del lloguer del meu pis. Aquesta acció segueix a *Acció de supervivència 1: Los artistas también comen*, en la qual intercanviava un dinar o sopar per un dibuix que realitzava a la taula. Volia menjar del meu treball com artista. Amb aquest treball pretenc pagar la meua part del lloguer, per açò he volgut fer una obra de xicoteta tirada i amb un preu ajustat a aquest objectiu.”

¹⁰⁸ *Acció 2: Lloguer: Gener 2017*. Està format per 20 caixes independents que contenen 6 làmines DIN A5, una postal única i les instruccions per rebre un missatge de veu (3'13'') mitjançant WhatsApp. Les làmines il·lustren un somni que vaig tindre i que reflecteix la meua situació personal i professional. A la vegada aquesta sensació és compartida per les persones del meu voltant quan pensem a la situació laboral, social i política a la qual ens trobem al món actual. L'angoixa de la incertesa a un espai fosc i poc esperançador. Cada una de les postals és un fragment del text complet del somni. Cada comprador rebrà un d'aquests fragments i necessitaria de la resta de caixes per poder completar la peça. El relat complet del somni serà enviat mitjançant notes de veu al WhatsApp personal de cada persona que haja adquirit la caixa. Hi ha 20 caixes. Pots comprar una caixa escrivint a veronicafrancesm@gmail.com o fent una compra on-line aquí.



Fig. 28. *Acció 2: Lloguer*, Verónica Francés, enero 2017.

participantes por Whatsapp] y *Acció 2: Lloguer Febrer 2017*¹⁰⁹ [28 cajas en A5 que contienen una ilustración original y un mensaje de voz enviado por la persona que participa].

Algunos trabajos realizados antes de *L*s artistas también comen*:

*Video-llamada-acció*¹¹⁰ [2011-2013, documentación de intercambios en vídeo, objetos e

¹⁰⁹ *Acció 2: Lloguer: Febrer 2017*. 1 caixa de 31x22x5cm o 21,7x16x5cm. 1 il·lustració original 29,7x21cm o 14,50 x 21 cm (a elegir). 27 missatges de veu a rebre com a màxim.

* 28 caixes cadascuna amb una il·lustració original feta expressament a partir de la història d'amor fracassada de cada persona més un màxim de 27 missatges de veu amb les històries d'altres persones que han adquirit la caixa.

Vull dedicar la caixa de Febrer a històries d'amor frustrades i fracassades. No a històries llargues d'amor que acaben mal, tristament o perquè sí. Va dedicada a aquelles que no arriben a ser o que són un fracàs des del minut 1. Les persones que compren la caixa *Lloguer: Febrer* obtindran una caixa que en principi està buida. Cadascú m'enviarà un missatge de veu contant-me una història d'amor fracassada. Amb cada història faré un dibuix que rebrà dins la caixa. La persona que compra la caixa decideix si vol compartir amb els altres la seua història o no, serà de forma anònima o podrà donar el seu nom. Si no li apeteix compartir-la amb els altres, l'únic que podré mostrar seran reproduccions del dibuix, però no podré contar la història. Si decideix fer-la pública, rebrà les històries d'altres persones que també hagen volgut compartir la seua. La primera història és meua i pots demanar-la gratuïtament a veronicafrancesm@gmail.com.

¹¹⁰ «Una acción abierta que se construye en la mirada de la espectadora. Una acción digerida por diferentes estómagos. Una acción que es siempre la misma, pero siempre es diferente. Una acción que es muchas acciones. El proyecto *video-llamada-acción* es el resultado de 63 videollamadas realizadas por internet mediante Skype y una retransmisión en *streaming* en directo. Estas videollamadas fueron desarrolladas entre febrero de 2011 y marzo de 2013 a personas a las cuales realicé una performance en exclusiva, siendo ellas únicas espectadoras de la acción. El proyecto fue dividido en tres partes: Serie I, Serie II y Serie III. Cada una con una estructura definida que analizaba un aspecto diferente en cuanto a la relación del artista y el espectador en el arte de acción. Las espectadoras directas de la acción debían estar solas delante de un dispositivo que les permitiera conectar a internet y utilizar el programa Skype. Durante nuestra conexión yo realizaba una acción. Una vez terminada la llamada, la espectadora tenía veinticuatro horas para enviarme un texto, un objeto o una fotografía según la serie a la que correspondiera. Estos elementos constituyeron la documentación de la acción que ya no se trataba pues de un registro directo de lo sucedido como podría ser una grabación en video o fotografías del momento de la performance, si no la mirada del espectador construyendo la acción, una acción digerida. La acción vuelve entonces a su concepción inicial de obra efímera, lo sucedido no es documentado en tiempo real ya que es el espectador el que mira y a la vez construye. Tal como expone Jaques Rancière en su libro *El espectador emancipado*, los espectadores no son observadores pasivos, tienen un contexto social y político que condiciona e interpreta la mirada. “El espectador (...) participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndole por ejemplo a la energía vital que ésa debería transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. Así, son a la vez espectadores distantes e intérpretes activos del espectáculo que se les propone”

Del mismo modo, la interpretación está condicionada por la forma, la estructura y los caminos por los que nos lleva la lectura de la obra. En la performance se crea una estructura, un juego de intensidades y ritmos. Para que esta organización fuera controlada por el artista y a la vez presentara una lectura creativa, se propusieron una serie de acciones abiertas y ambiguas que direccionaban la mirada de las espectadoras mientras dejaban espacios abiertos a la (re)interpretación. Así se creó un código y un sistema de relaciones en el que no se trataba de crear piezas pobres, sino de crear piezas ricas en posibilidades. La acción que dio comienzo al proyecto e inició la Serie I se realizó el 29 de abril de 2011. La Llamada 0 fue realizada sin espectadores, por lo que no existe documentación de la misma. En la Llamada 1 se repitió esta acción a la primera espectadora, ésta una vez terminada la acción elaboró y me envió un texto, el cual sirvió de partitura para la siguiente acción realizada al segundo espectador, así sucesivamente hasta un total de 22 veces. Se creó de este modo una estructura de espiral. La última acción fue realizada en abierto el 22 de marzo de 2013 a través de *streaming*.

La Serie II se inició con una videollamada el 7 de diciembre de 2011 y terminó el 18 de enero de 2012. En esta primera llamada repetí la acción realizada en la Llamada 0 de la serie anterior. Esta acción fue repetida diez veces a diez personas diferentes, cada una de ellas me mandó un objeto que representaba su experiencia de la acción visualizada. La última parte del proyecto empezó el 12 de marzo de 2012 y finalizó el 30 de mayo de 2012. Se creó una nueva acción la cual fue repetida treinta y dos veces a treinta y dos personas. Estas espectadoras debían mandarme una fotografía realizada una vez terminada la acción. Los datos de las llamadas, capturas de imagen de webcam antes de iniciar las acciones, textos, objetos y fotografías conforman la documentación del proyecto. www.video-llamada-accion.blogspot.com»

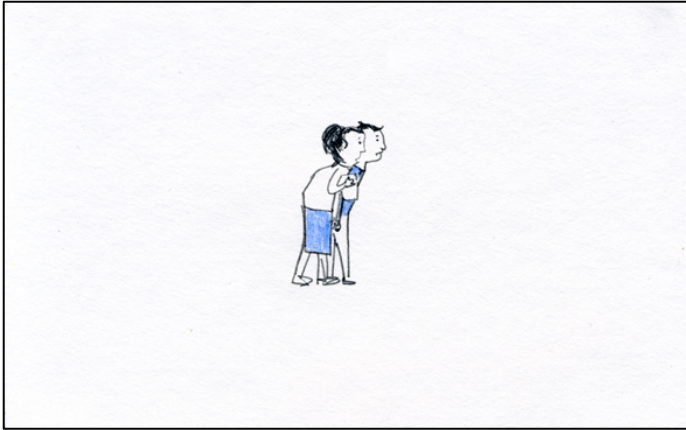


Fig. 29. *En la exposición V (diario de sala)*, Verónica Francés, 2014.

progress, fotografía], *En la exposición V (Diario de sala)*¹¹⁴ [2014, serie de dibujos]; *The job*¹¹⁵ [2013, vídeo 9'01'']; *Clar que sí*¹¹⁶ [2011, fotografía].

imágenes], *En la exposición I (acotar)*¹¹¹ [2014, acción-recorrido alrededor de IVAM y documentación en vídeo], *En la exposición III (A mesa puesta: acción para inauguración)*¹¹² [2014, acción, documentación y ropa empleada], *En la exposición IV (espacio alterable)*¹¹³ [2014-work in

¹¹¹ En la web de Francés no hay descripción de la acción, pero el vídeo y las imágenes pueden consultarse en: <http://www.veronica-frances.com/En-la-exposicion-I-ACOTAR> (consulta abril 2018).

¹¹² “El 6 de mayo de 2014 tuvo lugar la performance *A mesa puesta (acción para inauguración)*, dentro del festival PAM II *Mostra de Produccions Artístiques i Multimèdia* en la Facultat de Belles Arts de la UPV de València. *A mesa puesta (acción para inauguración)* es una obra que se enmarca dentro de un proyecto de reflexión en torno a la exposición, sus límites y la relación entre los agentes que intervienen en el mundo de arte. Es a la vez una crítica a la situación de desigualdad del artista frente a instituciones y profesionales que se alimentan de su trabajo, el cual en muchas ocasiones no es remunerado. Para el diseño y la realización del vestido-mantel trabajé en colaboración de la diseñadora y artista Noelia Marín.”

¹¹³ “A partir de la experiencia personal como auxiliar de sala en un museo se observó que el único objeto continuo en la exposición que alteraba su posición por la interacción del público era el catálogo. Son estos objetos además los únicos que está permitido fotografiar. Se decide realizar una obra consistente en fotografiar con el teléfono móvil una vez iniciada la jornada laboral una fotografía a este espacio, y repetirla del mismo modo cada día, para de esta forma observar cuáles son los cambios producidos.

Estas imágenes son tomadas y subidas a la red social Instagram (<http://instagram.com/veronicafrancesm>, consulta marzo de 2018), en la cual son introducidas entre mis fotografías personales realizadas fuera del museo y las de mis contactos. De esta forma se crea una repetición de la que parece una misma imagen, pero no lo es. La fotografía es tomada siempre desde el mismo punto y en el mismo ángulo, éstas siempre parecen ser la misma, pero los catálogos sufren pequeñas modificaciones de situación, del mismo modo que mi fotografía no es tomada exactamente del mismo modo, aunque se sigan siempre los mismos parámetros. En esta acción se hace hincapié en el no paso del tiempo, la repetición y pequeña variación que observo cada día en el museo, mezclándose éstas imágenes con la vida siempre diferente y cambiante de mis contactos.”

¹¹⁴ En la página de Francés no hay descripción, pero pueden verse algunos de los dibujos. <http://www.veronica-frances.com/En-la-exposicion-V-Diario-de-sala> (consulta abril de 2018).

¹¹⁵ “*The job* es una vídeo-acción realizada a partir de las conversaciones establecidas con José Ramón García presidente de la asociación ACCU, en las cuales reflexionábamos entorno a cómo los enfermos de Crohn y de Colitis Ulcerosa se enfrentan a un puesto de trabajo, cuáles son sus dificultades y necesidades. Cómo afecta la enfermedad al trabajo que realizan, cuál es la forma de afrontarlo, así como las medidas que se toman para mejorarlo. Para que las personas que conviven con esta enfermedad puedan marcarse metas alcanzables, la sociedad, la empresa y las instituciones deben esforzarse en definir objetivos reales. Evitando metas que no son factibles de superar, ya que no corresponden a unas necesidades específicas, la no superación de las cuales crea frustración. Haciendo un esfuerzo conjunto de comprensión, conocimiento y trabajo que acerque estas metas a su ritmo diario, el cual está condicionado a factores difícilmente predecibles. *The job* propone un acercamiento y comprensión de las enfermedades por parte de la sociedad, empresa e instituciones, para que los enfermos puedan incorporarse al mercado laboral desde una visión integradora y no disgregada.”

¹¹⁶ “*Clar que sí* es un proyecto fotográfico que se configura como respuesta a una situación política en el País Valencià. Ésta es difícilmente visible por la ciudadanía, pues se aplica una rigurosa “selección” y censura, tanto en lugares públicos, prensa y televisión. Este último medio es manipulado construyendo una ficción, en la que todo lo hacen estupendamente, y todos los valencianos vivimos divinamente. Partiendo de esta situación de abuso, ficción, control y censura, surgió la idea de realizar un proyecto fotográfico para dar la voz a los ciudadanos. Pero esta voz, estos mensajes, tendrían que estar manipulados, para que concordaran con la situación actual, porque a los valencianos y a las valencianas, nos encanta que nos maltraten, *Clar que sí*. Esta ironía es el hilo fundamental del proyecto, apropiándome de sus mismas herramientas para criticar esta ficción construida. Tal como dice Rancière, tanto el arte como la política, son dos formas de crear ficciones.”



Fig. 30. *En la exposición V (diario de sala)*, Verónica Francés, 2014.

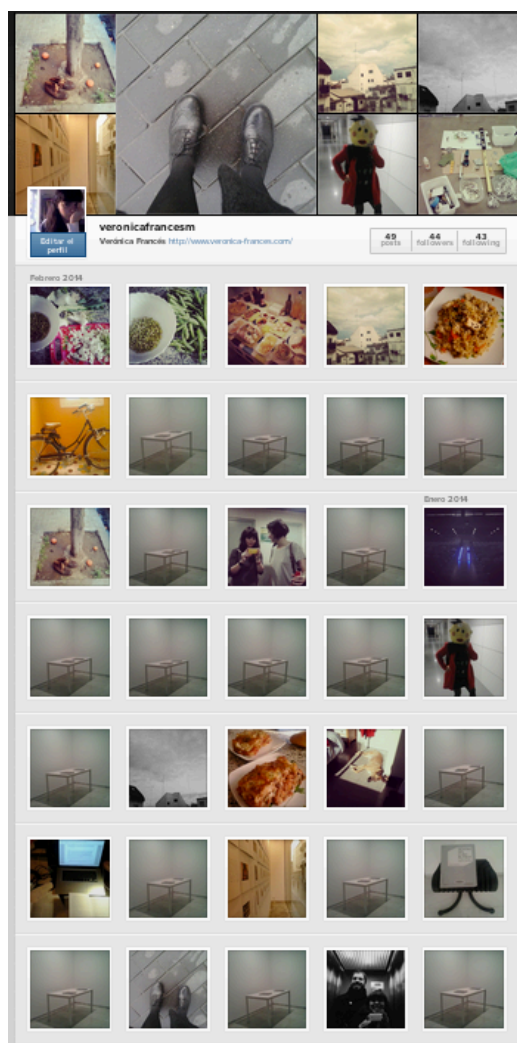


Fig. 31. *En la exposición IV (espacio alterable)*, Verónica Francés, 2014. Detalle de la cuenta de Instagram a través de la que se publica la obra.



Fig. 32. *Clar que sí*, Verónica Francés 2011.

3.2 Nivel Propuestas artísticas socialmente comprometidas

3.2.0 Acercamiento al relato de *L*s artistas también comen*

El hilo conductor del relato es la crítica de la precariedad y la reivindicación de remuneraciones y condiciones de vida dignas para los y las artistas. A partir de esta primera idea se establece una narración que tiene que ver con la experimentación de nuevas formas de intercambio y con su construcción afectiva. Hay una narración que es progresiva en el sentido de que tiene un inicio y un final y, por tanto, funciona en cierto modo como una barra de progreso que va marcando la consecución de unos objetivos: la instalación funciona, por tanto, como marcador del camino recorrido y por recorrer. Este aspecto metódico, de formato claramente administrativo íntimamente ligado con el arte conceptual, tiene su contrapunto en el relato inabarcable que suponen las comidas como forma de intercambio afectivo complejo, ligado a la práctica del arte relacional.

*L*s artistas también comen* es el resultado de una experiencia de vida de la artista, que reivindica no desde la individualidad de la experiencia, sino desde la colectividad gremial, para exigir otras condiciones económicas en las que desarrollar su trabajo. La reivindicación

de remuneración por el trabajo artístico traducida en una propuesta en que no pide dinero, sino que la inviten a comer, no deja de tener un punto de ironía, ya que Francés parece buscar una solución literal al problema de los artistas *muertos de hambre*.

En este sentido, el relato se plantea desde el acto de darle al público la posibilidad de convertirse en colaborador de la artista al participar en una de las comidas. El público se convierte en mecenas, pero no fines especulativos, sino como parte de un deseo de formar parte y de intercambio con la artista, lo que nos remite al trueque, pero también a la cultura del don, del regalo. En el transcurso de la exposición lo que está teniendo lugar no es exactamente un intercambio comercial, sino también afectivo, que problematiza la lógica del intercambio material sin implicación emocional. Por otra parte, es importante aclarar que, aunque la artista plantee la propuesta en términos de invitación, nadie la está invitando, puesto que ella está pagando la comida con un dibujo, es decir, con su trabajo artístico objetual.

Es necesario hablar, como mínimo, de tres formatos diferentes dentro de la obra: las comidas como acto performativo, la instalación como espacio de documentación y la web como plataforma de difusión y visibilización. Podríamos hablar de un cuarto formato: las fotos en grandes dimensiones que realizó durante las comidas y que pueden adquirirse a posteriori.

3.2.1 La simplicidad y la complejidad de la propuesta artística

En relación a la complejidad de esta propuesta se hará referencia a las tradiciones artísticas en las que se enmarca o con las que se relaciona y a los formatos que incluye.

Dentro del campo del arte podemos diferenciar que Francés trabaja especialmente en el subcampo del arte de acción. Su trabajo entra dentro de la tradición interdisciplinar en la que el formato se decide en función de las especificidades del proyecto. *L*s artistas también comen* se enmarca concretamente en la tradición del arte relacional, si bien no responde completamente a su definición:

La posibilidad de un arte relacional -un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado- da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno (Bourriaud, 2006: 13).

La diferencia entre el planteamiento del arte relacional y la propuesta de *L*s artistas también comen* tiene que ver con la cuestión de la formalización, es decir, de la rematerialización de

la propuesta. Mientras que en el arte relacional la formalización se centra en el registro o documentación, en la propuesta de Francés una carga importante reside en los dibujos que, a diferencia del material de registro -que aún mantiene ciertas connotaciones no artísticas-, sí es claramente reconocible y codificado como *artístico*. El planteamiento de intercambio personal con el público supone un proceso de desmaterialización y la colocación del foco de atención en el factor relacional de la obra de arte o trabajo artístico. Sin embargo, la presencia de los dibujos desplaza el foco de la persona y su contexto, devolviéndolo a las técnicas artísticas tradicionales, que legitiman la definición del arte vigente: son los dibujos -y las fotografías- los que legitiman el carácter artístico de la propuesta. En este sentido, aunque existe un interés por la vida cotidiana como campo de interacción con lo artístico y se plantea de manera latente su carácter artístico, el hecho de que haya partes más reconociblemente artísticas en la pieza hace que este planteamiento pase a un segundo plano y pierda protagonismo.

Por otra parte, el lenguaje técnico-administrativo empleado por Francés para la documentación en el espacio expositivo es reconocible como parte de la tradición del arte conceptual. En este trabajo podría considerarse que Francés se sitúa entre el arte relacional y el arte conceptual clásicos, sin embargo, su trabajo con el dibujo hace que no resulte tan evidente ese posicionamiento, por lo que lo más adecuado es considerar que simplemente tiene características de ambas corrientes, sin que estas etiquetas delimiten completamente la propuesta.

Más directamente en relación a los formatos, cabe decir que una parte fundamental de la complejidad de la propuesta es el hecho de que abarque tres diferentes: instalación, comidas y web. Estos formatos, como se acaba de ver, guardan relación con la tradición relacional y la tradición conceptual del campo del arte.

El aspecto expositivo, relacional y de documentación hace que en la propuesta quepan gran cantidad de reflexiones que no hubieran tenido lugar de ser una formalmente menos compleja. El intercambio a través de las comidas es la parte más compleja de la propuesta, aunque la rematerialización que suponen los dibujos impide que sea una aportación a la redefinición de *lo artístico*. En otras palabras, el hecho de que Francés coma con personas a las que puede conocer o no -y que en algunos casos no tienen relación con el campo del arte- como parte de una propuesta artística, contribuye a cuestionar la definición de arte, pero el que ese encuentro se “pague” con una forma de arte fácilmente reconocible como es un dibujo, limita esta ampliación de lo artístico. El cuestionamiento de la definición del arte no

sólo se produce porque haya personas externas al campo, sino porque la práctica de la comida como acción artística es en sí es un ejercicio de desmaterialización del arte. En este sentido, las comidas participan de la aportación al *nomos* del arte específica del arte relacional, según la definición de Bourriaud citada anteriormente. Sin embargo, cuando en las comidas Francés intercambia la invitación no sólo por la participación en una propuesta de arte relacional -documentación incluida- sino también por un dibujo, es decir, por una obra artística objetual perfectamente reconocible como tal, da a entender que lo artístico empieza y termina en el dibujo. Entendemos que posiblemente no fuera la intención de la artista -viendo la obra en conjunto-, pero consideramos que el dibujo como *símbolo* es excesivamente potente y eclipsa el carácter artístico que pueda atribuir el público a las comidas como propuesta relacional. A este respecto, el registro de los encuentros -también parte de la tradición del arte relacional- en el que se hace uso de la estética de documentación propia del arte conceptual tiene un carácter y una lectura muy distintos al que tiene el dibujo como formato plenamente reconocible como obra artística -tanto por los especialistas como por el público general-. Plantear las comidas como arte es una práctica artística relacional, pero el hecho de que exista dentro de ellas una práctica artística más reconocible aleja la propuesta de la posición antagonista planteada inicialmente desde el arte relacional y la devuelve a la materialización, perdiendo en el proceso gran parte de su capacidad cuestionadora.

La propuesta, en cualquier caso, tiene una gran complejidad tanto en su formalización como en los contenidos. En esta pieza concreta es de agradecer que ponga sobre la mesa gran cantidad de temas presentes en los debates actuales como la precariedad laboral. Su análisis da para comentar gran cantidad de cuestiones. En base a este indicador, consideramos que valora positivamente la capacidad de análisis y reflexión de su público, y que no lo trata con paternalismo.

3.2.2 La claridad y la opacidad de la propuesta artística

Para facilitar el análisis mantenemos la división de la propuesta en las tres partes básicas planteadas anteriormente: la instalación, las comidas y la página web. A continuación, analizamos brevemente el nivel de claridad-opacidad que consideramos que tiene cada una de ellas. Para hacerlo nos centramos en los niveles de lectura que hemos podido identificar en ellas.

En la instalación el lenguaje es en cierto sentido críptico. La parte técnica es evidente, pero la parte experiencial y afectiva sólo puede intuirse. Es un lenguaje técnico que bebe de la estética administrativa propia del arte conceptual. Por lo general, ayuda a comprender la propuesta, ciñéndose a la información básica. Es evidente que un nombre y una fecha para una persona ajena pueden no significar nada, mientras que para Francés tendrán una enorme carga emocional. En este sentido, la complejidad que esconden las imágenes sólo es accesible para la autora.

En las comidas el lenguaje es más accesible para las personas que participan de ellas, pero más cerrado -totalmente opaco- para el público posterior de la propuesta. Realmente esta parte del trabajo se pierde una vez experimentado por las personas que participaron en ellas. Las comidas son intercambios personales, por lo que cabe esperar dobles, triples o cuádruples significados. Por otra parte, como ya hemos mencionado aquí, las comidas son la propuesta, pero no están documentadas en su totalidad -ni tendría sentido que así fuera seguramente-, por lo que no puede valorarse este aspecto específico en ellas.

En la web sí encontramos un lenguaje más claro, es decir, al que pueden acceder un mayor número de personas. El tipo de narración que emplea en ella al hablar de las diferentes comidas, de las conversaciones y de las personas con las que las compartió, incluye diversidad de sugerencias y de frases que seguramente están escritas pensando en una u otra persona y en qué pensará cuando las lea. Esta parte del texto es evocadora y afectiva, y por ello podemos contar con que hay dobles sentidos que comprenderán las personas que han estado en las comidas y, quizás, atisbará alguna otra que, sin haber estado, posea los códigos lingüísticos específicos por algún otro motivo. En cualquier caso, este es un aspecto del trabajo que sí puede considerarse claro en el sentido de que está a disposición de cualquier persona.

3.2.3 La reflexividad de Verónica Francés

Como se apuntaba en el *Nivel 1. Contexto*; Verónica Francés manifiesta un nivel de reflexividad medio en su trabajo. Por un lado, está cuestionando el funcionamiento del campo del arte y el mantenimiento de la desigualdad económica de las personas que se dedican a la cultura derivado de las lógicas del campo, pero, por otro, las reivindicaciones en defensa de los derechos de los y las productoras culturales se plantean desde la necesidad vital de abastecimiento, lo cual no es necesariamente específico del arte. En este sentido, si la reivindicación se dirigiera hacia la defensa de una renta básica universal el nivel de reflexividad

sería mayor, ya que estaría evidenciando una conciencia mayor de la historia del campo del arte -y del campo social-. En cambio, al plantear la cuestión de trabajar “por amor al arte” como un fallo del sistema, es decir, como un problema a corregir en lo social y no a reflexionar desde la historia específica del campo del arte, se está ignorando el hecho de que no cobrar por el trabajo artístico fue en su momento una estrategia para evitar que fuera instrumentalizado por las esferas dominantes y por los intereses del mercado. En este sentido, en este análisis no se está cuestionando la legitimidad de la reclamación de una remuneración justa por el trabajo creativo, sino las contradicciones específicas que implica en el campo del arte debido a su historia. Que las personas que se dedican a la producción artística no cobren puede, desde luego, considerarse injusto, pero la cuestión aquí es que no es una realidad casual, sino el resultado de unas tendencias y estrategias que forman parte de la historia del campo, y deben ser tenidas en cuenta al participar en un debate de estas características.

Por lo tanto, en este punto sería interesante una reflexión sobre los motivos que han llevado a esta situación, ya que apelar directamente a que las y los artistas son personas tiene una contradicción fundamental: si deben cobrar adecuadamente por su trabajo porque son personas, entonces todas las personas deberían hacerlo, por lo que entramos el debate de la renta básica de existencia y salimos del campo específico del arte. Por tanto, la cuestión es que la propuesta artística sí plantea una especificidad de las y los artistas y, si esa especificidad existe, es fundamental abordarla para lograr un enfoque más efectivo del conflicto. Es decir, consideramos que en este trabajo concreto de Francés hay una doble aproximación que confunde el espacio de discusión: por un lado, se habla de un problema sectorial o gremial -lo cual, evidentemente, no lo hace menos importante-, mientras que la apelación a la justicia social general invita a pensar que el problema afecta al conjunto de la sociedad. Esta diferenciación es importante, no porque la contradicción haga menos interesante la propuesta, sino porque la intención que se plantea es de tipo social, en tanto a incidencia en el campo social, cuando el ámbito real de discusión es el campo específico del arte. Esta mezcla de ámbito y aproximación lleva a que la propuesta planteada no se ajuste al problema, es decir, a que no lo aborde con el nivel de reflexividad que sería interesante tener en un trabajo artístico de estas características.

3.2.4 La actualidad del tema tratado en la propuesta artística

El tema fundamental de la propuesta es la precariedad específica de los y las artistas. Es un tema que, por lo general, no tiene una gran presencia en los medios de comunicación, excepto cuando se plantea desde la defensa de los derechos de autor. Cabe anotar, sin embargo, que cuando se plantea desde esta óptica la función de esta visibilidad no es reducir la precariedad del sector, es decir, de los trabajadores y trabajadoras de base, sino garantizar el cobro de los derechos por parte de grandes empresas, que son las más beneficiadas por el *copyright*. En la actualidad estamos ante el segundo de los usos posibles del *copyright* que describe Lawrence Lessig:

Puede que el *copyright* sea una propiedad, pero como toda propiedad es también una forma de regulación. Es una regulación que beneficia a unos y perjudica a otros. Cuando se hace bien, beneficia a los creadores y perjudica a las sanguijuelas. Cuando se hace mal, es una regulación que los poderosos emplean para derrotar a sus competidores (Lessig, 2005: 217).

Con todo, la precariedad de las y los artistas es extremadamente rentable a nivel estatal y empresarial. Esto es así porque el hecho de que socialmente no parezca necesario remunerar a las creadoras al exponer su trabajo, permite que instituciones y empresas generen sus programaciones culturales prácticamente a coste cero si se centran en categorías como “arte joven” o “arte emergente”. La visibilización de los derechos de las artistas y la desmitificación de la figura del artista-genio es, por tanto, una pérdida económica y simbólica para estos grandes poderes y, a consecuencia, no tiene cobertura en los medios de comunicación.

En cambio, el estereotipo del/la artista que finalmente es descubierto por la crítica y se hace de oro, quedando así ampliamente pagados sus años de trabajo gratuito, es una representación del/la artista que sí interesa a empresas e instituciones. Por tanto, la precariedad de las artistas no está representada en los medios, pero sí la precariedad en general -aunque edulcorada- y el estereotipo del artista individual que a base de esfuerzo y tesón hace fortuna y logra el reconocimiento social y económico.

En cualquier caso, como se apuntaba en el apartado *CI.2* sobre el posicionamiento de Francés dentro del campo, la aproximación a la cuestión de la precariedad tiene un nivel de profundidad limitado precisamente porque abarca la precariedad específica del campo del arte, pero sin tener en cuenta la historia específica del campo. El conocimiento de esta historia específica, como decíamos, es lo que permite comprender el porqué de las lógicas económicas del campo del arte y el proceso de eliminación del mercado del arte para liberarse del

control por parte de la burguesía. Evidentemente, una práctica artística no tiene por qué rendir cuentas sobre la realidad en un sentido literalmente teórico, pero consideramos que el tratamiento ético y estético que plantea Francés está demostrando un interés en poner el tema sobre la mesa y llevarlo a discusión pública que, sin embargo, se ve limitado por un uso poco crítico de la historia del campo. En este sentido, consideramos que una aproximación más consciente, quizás también planteado mediante propuestas estéticas, pero que tuviera en cuenta los hallazgos de la sociología del arte, podría ayudar a generar propuestas artísticas que tuvieran una mejor combinación entre planteamiento ético y estético.

Por otra parte, es interesante la resistencia a la precariedad que plantea Francés que, si bien guarda importantes contradicciones al hablar exclusivamente del campo del arte, sí tiene un interés evidente si se plantea a nivel general, es decir, desde el campo social. Entonces, centrándonos en la resiliencia frente a la precariedad en general, sí que podría afirmarse que, con frecuencia, la precariedad se narra en los medios como una condición necesaria para la recuperación económica y se le añade el calificativo de temporal y de sacrificio necesario hasta que la situación se revierta. La precariedad no es nueva, como reflejan las afirmaciones de Amaia Pérez Orozco lleva décadas en nuestras sociedades y está ampliamente extendida e incluso aceptada. Precisamente por ello es interesante generar posiciones antagonistas en el conflicto.

Ya antes de 2007, denunciábamos la crisis multidimensional y decíamos que no era un pequeño problema pasajero que atañía a la juventud y pasaba con los años, ni un problema individual de quienes no eran suficientemente meritorios, sino un elemento consustancial al proceso de desarrollo y a la cada vez mayor tensión capital-vida. Pero la respuesta política al estallido financiero sitúa el problema a otra escala (Pérez Orozco, 2014: 192).

Con todo, la precariedad va dejando de ser actual porque se asienta. Las medidas que restringen los derechos y las libertades se invisibilizan como parte del proceso de naturalización de los nuevos sistemas de valores que se asientan. Es más difícil cuestionar la precariedad cuando ésta deja de ser considerada algo actual, porque se convierte en algo cotidiano e inamovible. La precariedad, por tanto, es un tema de actualidad en el sentido de que es necesario continuar generando herramientas para cuestionarla como nueva idea de normalidad. En cualquier caso, es importante no perder de vista que esta propuesta artística aborda específicamente la del campo del arte. En esta dirección, consideramos que el campo del arte tiene una historia compleja y opaca y que, para que sea sometido a cuestionamiento público

y lograr que haya cambios reales en él -del tipo que sean-, es necesario un nivel de reflexividad muy alto.

3.2.5 Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta artística

El análisis de esta obra indica que la autora busca evidenciar que las personas dedicadas a la práctica artística tienen necesidades, visibilizando la situación de precariedad y ensayando otras formas de intercambio. Con ello, propone establecer relaciones e intercambios más justos y sostenibles, que permitan dedicación exclusiva por parte de quien desee dedicarse a la práctica artística.

Va más allá de la enunciación al funcionar como un ensayo de otras formas de intercambio y al generar las condiciones de posibilidad -con toda la carga irónica que ello supone- para literalmente “comer” de su trabajo, es decir, del intercambio de sus dibujos por comida. En este punto volvemos a la contradicción fundamental de la propuesta: del mismo modo que las otras propuestas de arte comprometido analizadas, va más allá de la enunciación en el terreno de lo social usando herramientas del arte, pero se centra en una problemática específica del arte sin abordar con claridad la historia del campo. En el campo del arte, la mayor transformación que puede darse es el cuestionamiento mismo del campo, es decir, la redefinición de las nociones de arte y artista, pero en esta propuesta no se está planteando un conflicto antagonista capaz de transformar el *nomos*, sino que se está reclamando participar del sistema de beneficios. Esta cuestión está apoyada, además, sobre el hecho de que la traducción literal de lo artístico tome en la propuesta la forma de obra objetual, reduciendo así los márgenes para cualquier transformación del campo. Probablemente la intención de la artista al trabajar con este formato era acercar a personas ajenas al mundo del arte propuestas cuestionadoras, pero el hecho de que les proporcione una respuesta sencilla *arte = dibujo* dentro del juego mismo de la comida hace que se pierda la intencionalidad de redefinición de lo artístico.

En cualquier caso, es interesante detenerse sobre el hecho de que las posiciones más reflexivas respecto de campo del arte que encontramos en la selección de artistas de esta investigación las ocupan las personas que más experiencia profesional y vital tienen en el seno del campo. En este sentido, quienes tienen una trayectoria personal más corta juegan con desventaja a la hora de establecer comparativas. La trayectoria artística tiene importancia porque es un proceso de posicionamiento y aprendizaje, la complejidad y radicalidad de las

posturas y las propuestas es una cuestión de tesón, crítica y autocrítica, que es precisamente lo que busca generarse y valorarse al incluir información sobre trabajos anteriores y posteriores en este análisis.

3.2.6 Interés de *L*s artistas también comen* para colectivos concretos

Francés contribuye al debate sobre los derechos de los y las artistas, y a la visibilización de la precariedad del campo del arte. En este sentido, retoma el debate económico dentro del campo, un debate que requiere un amplio conocimiento y comprensión de la historia específica del campo y de la significación que lo económico ha tenido en los diferentes momentos su génesis y transformación. Puede decirse que con *L*s artistas también comen* Francés está reclamando ser incluida en el sistema de intercambio económico del campo. En este sentido, su posición contribuye a visibilizar una postura, incluso si no genera una posición antagonista respecto del conflicto. Es, por tanto, un ejemplo de reivindicación gremial o sectorial de mayores beneficios -que permitan subsistir- dentro del campo del arte.

3.2.7 Contribuciones a los marcos cognitivos más allá del campo del arte

Como se ha planteado anteriormente, *L*s artistas también comen* puede analizarse desde el campo social, pero su campo por definición es el del arte. Por tanto, la construcción de identidad colectiva que puede derivar de esta propuesta está centrada específicamente en el campo del arte actual y se concentra en la cuestión de la inclusión en los beneficios, no en la transformación del campo en sentido amplio. En esta línea, puede afirmarse que no tiene capacidad para generar otro tipo de identidades colectivas en movimientos sociales o procesos de acción colectiva que se sitúen fuera del campo específico del arte.

3.3 Nivel Contribuciones al campo del arte actual

3.3.1 La experiencia y la experimentación en la propuesta artística

La experimentación tiene un papel destacable en el trabajo de Francés. En general se preocupa porque sus propuestas se entiendan y por generar un verdadero canal de comunicación. Concretamente en el trabajo analizado, hay un componente de intercambio experiencial colectivo que sí contiene experimentación. Entendemos aquí experimentación como un lugar

para el error, la prueba o lo desconocido. En este sentido, en su trabajo hay una experimentación que va más allá de la expresión del yo de la artista y que deja espacio para intercambios horizontales con el público. Sin embargo, en el proceso de reflexión y análisis de esta propuesta, nos planteamos que el nivel de experimentación que idealmente podría tener la propuesta en la práctica se ve reducido por algunas características de la pieza en sí. Por este motivo, consideramos interesante detenernos brevemente en aquellas características que reducen el nivel de experimentación de la propuesta de Francés, principalmente porque entendemos que la intención de la propuesta es generar un intercambio con el público. Como hemos sostenido a lo largo de los análisis, los trabajos deben ser analizados especialmente en función de lo que intentan provocar o generar, porque es en ese punto en el que se puede proponer una crítica constructiva.

En este sentido, es evidente que las comidas son el momento más experimental de la propuesta, ya que tienen un gran valor colectivo. A diferencia del espacio expositivo, las casas de las personas que invitan a Francés a comer no son espacios del arte, y en ellas existe un margen mayor para cuestionar lo artístico y para jugar con las definiciones, experimentar con las relaciones o cualquier otra propuesta similar que pueda caber en el proyecto. En este sentido, teniendo en cuenta la historia específica del campo del arte y, concretamente, de la tradición del arte relacional, que plantea la desmaterialización de la obra de arte y su rematerialización exclusiva a través de la documentación, consideramos que el margen de experimentación se ve reducido por la rematerialización de la propuesta en forma de dibujos. En cualquier caso, planteamos estas cuestiones precisamente porque la artista ha manifestado su interés en las relaciones y en generar situaciones de intercambio con el público, lo cual nos hace plantearnos que su conexión con el arte relacional entra en cierto modo en contradicción con el uso de los dibujos.

Verónica Francés: (...) No sé si te contesto a lo que me has preguntado, pero yo en el proyecto y en mis proyectos en general y en mi forma de trabajar, intento situarme en una posición de facilitadora, o sea, no en una posición más impositiva, sino creando unas estructuras en las que se puedan ir tejiendo historias, como tú decías, relatos, que puedan ir construyendo una idea general, o que vayan hacia una idea que a mí me interesa, pero que haya distintas ramificaciones que a lo mejor se escapen de mí, que no tengan que ver conmigo sino que dentro del proyecto yo estoy hablando de un tema en concreto, pero dentro de una conversación de una mesa puede surgir un tema que puede o no tener que ver con la acción o con la idea inicial, pero que se incrusta. Entonces, a mí me gusta trabajar, no desde una

posición más hegemónica o más de poder, sino creando las estructuras para que se puedan ir tejiendo (...) (anexo 3.1. Entrevista a Verónica Francés: respuesta a la pregunta 6.1).

En esta línea, en la entrevista realizada para esta investigación preguntamos a Francés por qué generar ese relato específico de las comidas para la página web:

[07:20] Laura Yustas: Y el uso que haces del relato en la web de la descripción de las comidas... ¿cómo te lo planteas o por qué hacer ese tipo de relato?

Verónica Francés: (...) La verdad es que yo a veces pensaba, todo lo que estoy diciendo, todas estas historias, igual están fuera de lo que realmente yo quería decir, pero no (...). Vale, yo soy artista, pero soy persona y tengo una vida. Yo quería enmarcar todo eso dentro de una experiencia. Yo iba a hacer ese intercambio para comer, para trabajar de lo mío y comer, pero a la vez estaba dentro de un marco, estaba dentro de esas relaciones y también las veía importantes dentro del proyecto, y que esas personas con las que yo hacía el intercambio no eran “alguien me compra una obra, me paga y se va”, sino que había una relación humana en todo ese proceso. Y eso me interesaba (anexo 3.1. Entrevista a Verónica Francés: respuesta a la pregunta 1.4).

Consideramos importante sacar a colación estos fragmentos, porque vemos un cruce de ideas importantes en el trabajo de Francés. Hay un interés evidente por lo relacional, pero este interés se cruza con una defensa -en ocasiones más fuerte y en otras más débil- de la materialización de la práctica artística. En este sentido, hay un trabajo de redefinición de lo artístico y del mito del artista-genio que lleva a reclamar los derechos de las personas que se dedican a la producción artística, pero no desde la figura del artesano o artesana sino, como decíamos, de un cruce entre el valor de la producción artística objetual y de la plusvalía que supone la idea en esa producción. En este sentido, pensamos que posiblemente el planteamiento de Francés se acerca al arte relacional de manera sutil, sin entrar en sus bases, porque su interés tiene más que ver con la subsistencia como profesional del arte. Esta cuestión, que desde luego es legítima, entra en crisis con el tipo de producciones artísticas socialmente comprometidas que se presentan en esta tesis. Cabe plantearse si las producciones artísticas centradas en la defensa o cuestionamiento de temas que atañen exclusivamente al campo del arte pueden enmarcarse entre los trabajos de arte comprometido, ya que su incidencia abarca el campo del arte, no el campo social.

Con todo, puede concluirse que el trabajo de Francés está lejos de ser una mera expresión de sus experiencias, ya que se preocupa porque éstas sean comprendidas y, además tiene interés en generar experiencias colectivas en sus propuestas.

3.3.2 *L*s artistas también comen* como productora del medio y del mercado o como su producto

El trabajo de Verónica Francés es en gran medida experiencial. En trabajos como *L*s artistas también comen* parte de su vivencia y trata de transformarla en una nueva vivencia colectiva. En este sentido es evidente que tiene una intención social y, además, que mantiene un interés claro en cambiar las lógicas del campo del arte que considera injustas. Sin embargo, como planteábamos anteriormente a propósito de la actualidad del tema tratado y de la capacidad del trabajo para generar transformaciones más allá del campo del arte, la aproximación de Francés al campo del arte es quizá demasiado superficial. Su planteamiento es crítico y cuestionador, pero su intención se dirige a reclamar inclusión, es decir, la norma que quiere cambiar es la de la cantidad de gente que accede al capital económico -de unos pocos a muchos o a todos-, no las lógicas generales del campo. Por tanto, consideramos que, si esta propuesta concreta no tiene la capacidad para producir su propio medio, es decir, para autogestionarse ideológicamente y generar cambios en el campo, es precisamente por el cierre del sentido del trabajo que supone el intercambio de las comidas por dibujos. Esto es así porque la rematerialización está poniendo de relevancia que la posición de Francés no es la transformación de las lógicas del campo, sino el reconocimiento de sus prácticas -y de las del resto de artistas- para poder vivir de su trabajo.

Por otra parte, evidentemente, hay un conflicto específico entre la transformación del medio y el trabajo en instituciones -el trabajo se expuso en el Centre del Carme de València y su producción estaba financiada, al menos materialmente, a través de él-. En este sentido, consideramos que hay un conflicto fundamental entre el planteamiento social de su trabajo y la defensa de los derechos de los y las artistas como centro de la reivindicación. Evidentemente, la práctica artística es un espacio desde el que se puede reivindicar algo así y desde el que denunciar las injusticias de las que habla Francés, pero ese tipo de reivindicaciones no contribuyen a transformar el campo del arte o, al menos, no lo hacen si se plantean desde lo objetual. En cualquier caso, consideramos importante recordar que Francés tampoco plantea

estas reivindicaciones únicamente desde la práctica artística ya que, como decíamos, ha formado parte de la Junta Directiva de AVVAC y ha demostrado sobradamente su interés por la profesionalización de las y los artistas visuales. Lo que se plantea aquí, en cualquier caso, no es la legitimidad de esta reivindicación, sino su capacidad para transformar sólo el campo del arte -como propuesta artística autónoma, es decir, enmarcada únicamente en este campo- o ambos -el campo social y el del arte como obra de arte comprometido-. Al tratarse de una propuesta autónoma, consideramos que el centro de su intención transformadora es el campo del arte y, como tal, concluimos que este campo necesita de un cuestionamiento de la definición de *lo artístico* para poder ser transformado.

3.4 Conclusiones del análisis de *L*s artistas también comen*

Nivel 1. Contexto

Campos en los que participa. Francés participa en el campo social, pero únicamente en relación a luchas sectoriales que están a medio camino entre el campo del arte y el social. En este sentido, consideramos que se trata de luchas específicas del campo del arte -incluso si se refieren a derechos sociales-, por lo que concluimos que se sitúa únicamente en el campo del arte.

Posición en el campo. En el campo del arte Francés ocupa el polo dominado como artista joven no consagrada. En su obra en general y en *L*s artistas también comen* en particular, se sitúa en una posición cuestionadora del funcionamiento del campo desde el punto de vista económico. Defiende la remuneración del trabajo artístico como cualquier otro trabajo, es decir, su profesionalización y centra algunas de sus propuestas en la concienciación social a este respecto. En sus propuestas encontramos algunas cuestiones contradictorias que nos llevan a comparar su posición con la de Pérez Prieto y De Gonzalo. Mientras que ellos hablan de profesionalización teniendo en cuenta el contexto y priorizando su autonomía para producir las obras que consideran que deben producir, Francés aborda la lucha por los derechos de los artistas sin tener en cuenta la especificidad del campo del arte y perdiendo de vista la cuestión de la autonomía, fundamental si se quiere producir una práctica artística crítica.

La obra en la trayectoria de la autora. La crítica de la precariedad de los y las artistas y la concienciación del público sobre la necesidad de remunerar la práctica artística ocupa un lugar central en el trabajo de Francés. En obras anteriores y posteriores ha experimentado

formas de intercambio económico que le permitieran cobrar por su trabajo, a través de pactos específicos con quien compra la obra -en la que se explican las condiciones económicas-. En estos trabajos la cuestión de los derechos de los y las artistas es fundamental, siendo el contenido y el formato de la obra en cierto modo accesorio. La experimentación fundamental se centra en la cuestión económica y en la visibilización de la precariedad de los y las artistas.

Nivel 2. Contribuciones como arte comprometido

Simplicidad-complejidad. La obra es procesual y tiene tres formatos: la exposición, que va cambiando a lo largo del proceso porque incluye una parte de documentación; las comidas, que son privadas, aunque están documentadas; y el material visible en la página web del proyecto. En el formato expositivo Francés emplea un lenguaje técnico-administrativo característico de la tradición del arte conceptual. Las comidas con el público se producen en espacios privados o semiprivados -casas, restaurantes-, y en ellas encontramos un experimento de arte relacional que supone una desmaterialización. Sin embargo, consideramos que presenta una excesiva rematerialización al combinar la documentación -menús, descripciones de las comidas-, con las fotografías -de Francés que es fotógrafa profesional- y con el intercambio de comida por dibujos. Las tradiciones conceptual y relacional tienen un fuerte componente de desmaterialización que, en cambio, queda en gran medida anulado debido a la presencia de los dibujos como elementos artísticos claramente reconocibles. La desmaterialización no es una condición de posibilidad para generar propuestas transformadoras, pero consideramos que en este caso la rematerialización que conllevan los dibujos está contraviñendo las intenciones de la autora. En cualquier caso, se trata de una propuesta compleja, que incluye un posicionamiento y referencias directas al campo del arte. El contenido y el formato son complejos, por lo que consideramos que valora la capacidad de análisis y reflexión de su público.

Claridad-opacidad. Instalación: lenguaje ligeramente críptico, parte técnica evidente, pero las partes experiencial y afectiva están poco presentes. La complejidad tras las imágenes que se muestran en la instalación sólo es accesible para la autora o para las personas que han comido con ella. Las comidas son un espacio social de intercambio en el que la comunicación es clara para quienes asisten y totalmente opaca para quienes conocen la obra sólo por la instalación o su documentación web. Dado que estamos analizando una práctica artística, cabe decir que el intercambio personal queda fuera de la creación de esfera pública -más que a nivel microsocial- y que la creación de esfera pública a posteriori no tiene que ver con las comidas en sí, sino con el hecho de comer como idea y actividad social. En la página web

hay un relato más abierto, en el sentido de más accesible, aunque en los textos que acompañan a cada comida se intuyen gran cantidad de guiños y comentarios que no son comprensibles para quien no ha asistido a la comida en cuestión. El material de la web parece tener como público probable a las personas que asistieron a cada comida. El lenguaje es más laxo en los formatos comidas y web, mientras que la formalización en el Centre del Carme en forma de instalación tiene una carga de seriedad mucho mayor. Cabría pensar que la artista quiere ser tomada en serio en el campo del arte y en el formato expositivo no se arriesga a hacer experimentos que puedan poner en cuestión el carácter artístico de la propuesta o su aportación a la historia del arte.

Reflexividad de Verónica Francés. Los rasgos de arte relacional y conceptual que incluye la obra evidencian que Francés tiene conocimientos específicos del campo del arte. En esta misma línea, el hecho de que haya formado parte de la Junta Directiva de AVVAC -Artistes Visuals de València Alacant i Castelló- evidencia que está implicada en la movilización gremial en favor de los derechos de los y las artistas. Sin embargo, el argumento clave de la propuesta, que vemos en el propio título, *L*s artistas también comen*, apela a los derechos no desde las características específicas del gremio de los y las artistas, sino en base a su condición de personas. En este sentido, consideramos que la reivindicación es gremial, pero la argumentación apela a la sociedad en general, por lo que debería hablarse de renta básica de existencia y no de remuneración por el trabajo artístico. En este sentido la forma de abordar la propuesta es ingenua porque muestra como un error o una injusticia casual -o intencionada, pero generada por agentes que no son los y las artistas- una estructura económica que, como se ha visto a propósito de Bourdieu, forma parte de la historia del campo del arte y fue provocada intencionadamente como forma de reivindicar la autonomía respecto de la burguesía. Evidentemente, estamos ante una obra artística y no frente a un trabajo académico, por lo que la función de esta apreciación no es descalificar la propuesta. Muy al contrario, consideramos que la propuesta es interesante, pero que esta contradicción en el enfoque demuestra que Francés tiene un nivel de reflexividad medio en relación al campo del arte en general, pero bajo en tanto al funcionamiento de las lógicas económicas en el seno del campo y su historia específica.

Actualidad del tema tratado. El tema tratado es la precariedad de los y las artistas. Como tal, en los medios de comunicación no tiene presencia, excepto para ser utilizado en defensa de las políticas pro-derechos de autor. En este sentido, los medios de comunicación parecen confundir derechos los derechos de los autores y autoras como trabajadores con su derecho

a cobrar por las copias de su trabajo. En el imaginario colectivo promovido por los medios de comunicación el estereotipo de artista continúa siendo el del artista-genio que trabaja modestamente hasta que es descubierto por la crítica y recibe los reconocimientos -simbólicos y económicos- correspondientes. Este modelo de artista difiere del que presenta Francés, que se centra en sus necesidades básicas, es decir, en lo que iguala a los y las artistas con el resto de la población. La precariedad en sentido amplio, por otra parte, sí tiene presencia en los medios de comunicación, aunque los discursos hegemónicos se han dirigido hacia su naturalización y no hacia su crítica, haciendo énfasis en su carácter temporal y especialmente ligado a la juventud. Como se ha puntualizado con las palabras de Amaia Pérez Orozco, la precariedad no es nueva ni casual, sino la consecuencia de la pugna entre capital y vida intrínseca a las sociedades capitalistas. Con todo, la cuestión de la precariedad -tanto abordada a nivel general como en el campo del arte de manera específica- es un tema tratado en los medios de comunicación de manera parcial e interesada y que, por tanto, tiene interés trabajar desde la producción artística. En cualquier caso, la aproximación desde el campo del arte y el cuestionamiento de sus lógicas económicas requiere un nivel de reflexividad muy alto.

Lecturas o posiciones antagonistas. El ensayo de formas de intercambio -intercambio de comida por dibujos, en este caso-, puede leerse como una posición antagonista frente al sistema capitalista, aunque también puede interpretarse como una ironía literal del hecho de “comer” del trabajo artístico. En relación al campo del arte consideramos que no presenta una posición antagonista porque no pone en cuestión las reglas del campo. En el campo social la situación es similar: se centra en el campo del arte, pero apela al social, generando una contradicción que requeriría un tratamiento altamente reflexivo para resolverse.

Interés para colectivos concretos. Dado que *L*s artistas también comen* reivindica la remuneración por el trabajo artístico, tiene interés específico para el colectivo de artistas que se posicione a favor de la profesionalización. Contribuye, por tanto, a los marcos cognitivos en la dirección de legitimar la lucha gremial por la profesionalización de los y las artistas.

Contribución a campos más allá del arte. El debate que puede generar esta obra está dirigido específicamente al campo del arte, por lo que su contribución se limitará a sus márgenes.

Nivel 3. Contribuciones al campo del arte actual

Experiencia y experimentación. La experimentación suele estar presente en la obra de Francés. En *L*s artistas también comen* es evidente en las comidas: la artista genera un espacio de comunicación e intercambio con el público en el que cabe el error, la duda y el fracaso; si bien esta experimentación no se traduce directamente al resto de la obra, cuya formalización es relativamente independiente del éxito o fracaso de las comidas -excepto que el fracaso fuera absoluto y no se produjeran-. En cualquier caso, sí hay una experimentación que va más allá de la expresión del de la artista y también una preocupación ética que lleva a Francés a centrar esta obra -y otras obras que ha hecho antes y después- en lo que considera un problema social de los y las artistas que debe resolverse. Por tanto, en esta obra está presente la experimentación por encima de la experiencia durante las comidas. En la instalación la sobriedad formal de la exposición de la información tampoco lleva a pensar en su experiencia personal, sino en el juego que está proponiendo al público, por lo que se mantiene un nivel alto de experimentación. Esta experimentación está presente, aunque no se produzca en la propia sala de exposiciones. De hecho, desplazar la experimentación fuera de la sala de exposiciones y continuar el debate -la visibilidad que puede generar esfera pública- en Internet es una estrategia inteligente que puede aumentar la vida de la obra.

Producción del medio y mercado o como su producto. La producción del medio y del mercado del arte requiere la transformación de sus normas. En el campo del arte la transformación fundamental es la de las definiciones de arte y de artista, así como su función o falta de ella. En esta obra las vías de transformación del campo más directas hubieran sido la desmaterialización de la propuesta y el trabajo con la experimentación en todos los espacios de la obra. Consideramos que la desmaterialización no se ha producido y, por tanto, no ha cumplido con esta transformación, mientras que sí hay una experimentación que tiene interés. Por otra parte, la obra sí ha producido un mercado constituido por las personas que han realizado intercambios con ella. Es un micro-mercado que se apoya en una experimentación personal radical que podría tener más incidencia a nivel de esfera pública si la artista continuara explorando en esta dirección.

Caso 4. Moneda de Ernest Graves

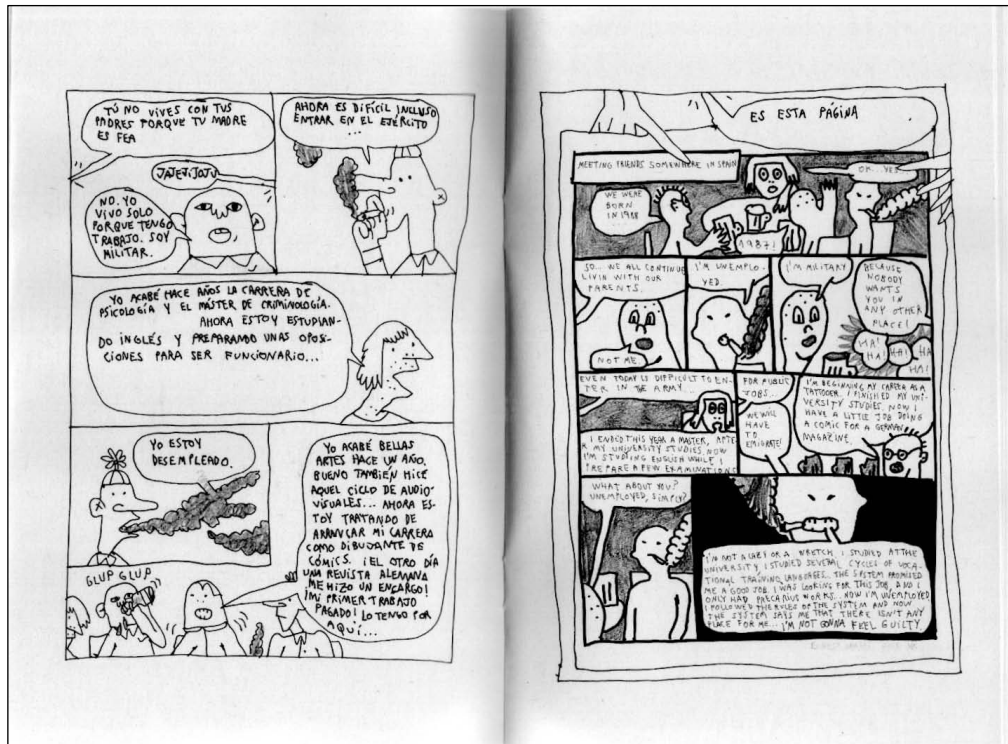


Fig. 33. Moneda. Ernest Graves, 2015. Detalle interior del fanzine (pp. 9-10).

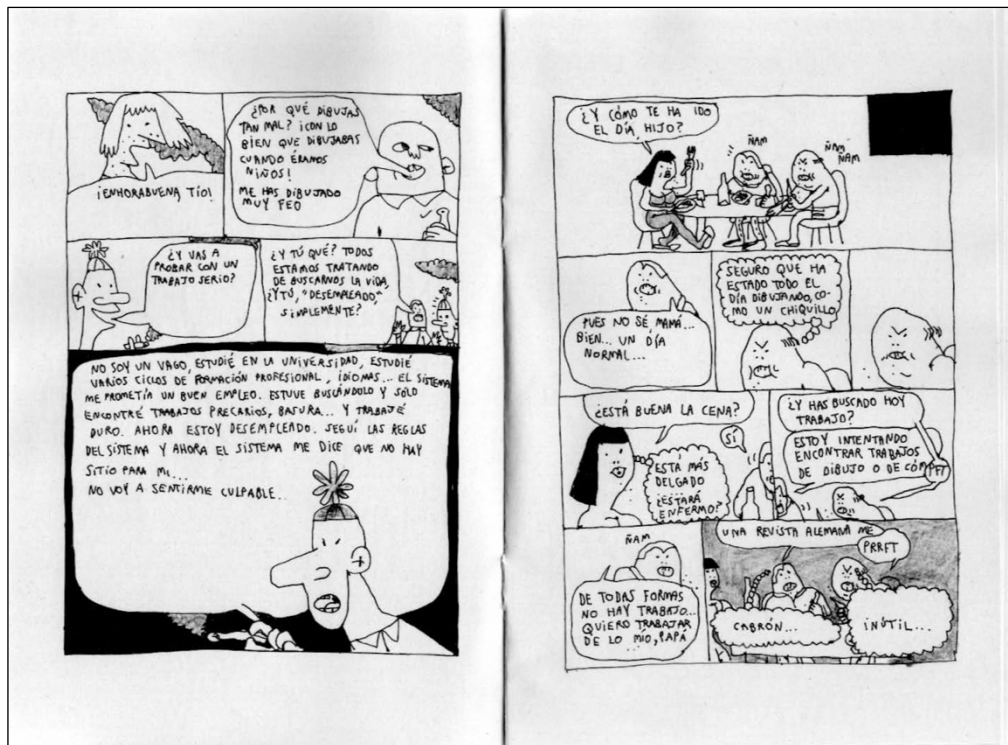


Fig. 34. Moneda. Ernest Graves, 2015. Detalle interior del fanzine (pp. 11-12).

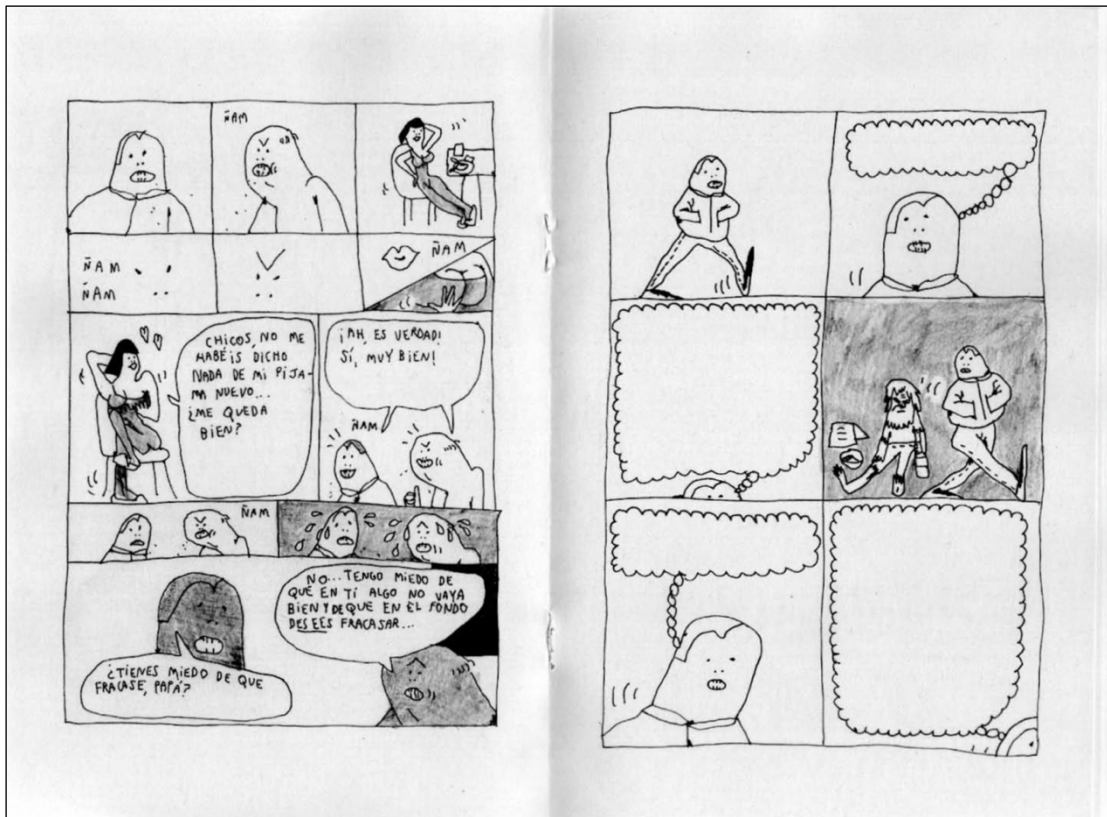


Fig. 35. Moneda. Ernest Graves, 2015. Detalle interior del fanzine (pp. 13-14).

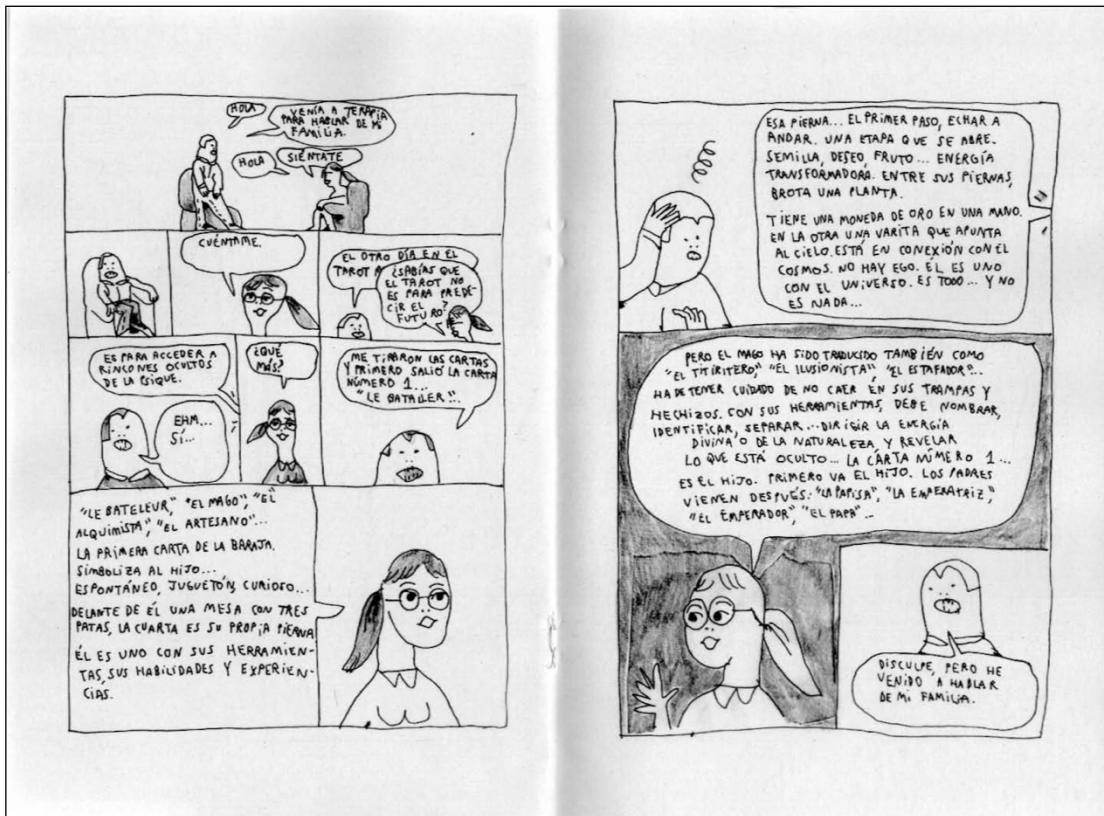


Fig. 36. Moneda. Ernest Graves, 2015. Detalle interior del fanzine (pp. 15-16)

4.0 Ficha técnica

Título: *Moneda*.

Autor: Ernest Graves.

Técnica: Fanzine. Serie limitada de 54 copias numeradas a mano. 18x12,5cm, 32 páginas, papel reciclado, blanco y negro.

Año: 2015.

Lugar: València, España.

Sinopsis específica: un joven intenta dedicarse a dibujar cómics, pero no consigue cobrar por su trabajo. La situación de crisis del sistema capitalista agrava la situación y hace que se identifique con otros muchos jóvenes que, sin haber escogido el cómic como profesión, se encuentran en las mismas circunstancias de precariedad e incertidumbre. La incompreensión, la culpa, el miedo al fracaso, la tristeza, la precariedad y la amenaza de la pobreza le acompañarán en sus esfuerzos.

Sinopsis oficial: Cómic. El personaje protagonista intenta ganarse la vida dibujando y no resulta fácil.

Palabras clave: precariedad, tarot, providencia, futuro, juventud, desempleo, dibujo, culpa, terapia, independencia.

Acceso web: sin acceso web.

Material extra (en anexos):

- Anexo 4.1. Leyenda de personajes (incluye las denominaciones empleadas para poder hacerles referencia en el análisis).
- Anexo 4.2. Entrevista a Ernest Graves.

Motivos iniciales de elección: precariedad como centro, cuestionamiento económico, situación generacional, cercanía, uso interesante del lenguaje, no elitista, fresco, desgarrador, sin concesiones, ecléctico.

Cómo presenta su trabajo Ernest Graves:

En este apartado se suele reproducir la biografía o el *statement* -según el caso- que cada artista tiene colgado en su página web. Sin embargo, Ernest Graves no tiene una página web de artista. En estos momentos tiene un perfil profesional en Facebook y otro en Instagram y

ambos están dedicados a su trabajo como tatuador. Hace unos años tenía un Tumblr en el que compartía información sobre sus autoediciones, pero en estos momentos está centrado en la práctica del tatuaje y está menos presente en el subcampo del fanzine y el del arte actual en general. Consideramos que es interesante poner de manifiesto esta posición singular, ya que el hecho de que haya alejado del campo del arte es relevante a la hora de comprender su trabajo de los últimos años y la trayectoria que ha ido desarrollando.

Se ha localizado esta breve descripción, presumiblemente es la que usaba en su antigua cuenta de Tumblr:

Ernest Graves, fanzines, performance, vídeo, tattoo... El do it yourself [sic] y el juego como base en un cuestionamiento constante (Hysteria, 2018).

4.1 Nivel Contexto

4.1.1 Campos en cuestión: arte actual y subcampo del fanzine

Graves forma parte del subcampo del fanzine dentro del campo del cómic, concretamente del sector que ha evolucionado desde el fanzine de ciencia ficción al punkzine. También opera en el campo de arte, porque el fanzine está conectado de manera clara con él, especialmente en los últimos años, en que la subcultura *hipster* está adoptándolo como medio para lanzarse a la industria editorial. En cualquier caso, su participación en el campo del arte no es directa, sino que se da a través de su participación en el cómic y el tatuaje, dos campos que sólo conectan con el del arte de manera tangencial. Por este motivo, *Moneda* no se sitúa en ninguna de las categorías de arte actual que se han expuesto: arte institucional, arte social y arte paralelo. Sin embargo, sí que puede situarse como producción paralela dentro de campo del cómic. A pesar de esta situación consideramos que es interesante analizar esta obra, precisamente porque permite poner en práctica el análisis desde la consideración de que el campo está unificado. Consideramos que la unificación del campo del arte y su división en polo dominante y dominado tiene su equivalente en el campo del cómic, lo cual permite analizar la obra en relación a su posición en el polo dominado y compararla así con otras obras similares, sin que el campo en el que opera impida dicho análisis.

4.1.2 Posición de Graves en el campo

Subcampo del fanzine como parte del polo dominado del campo del cómic, coincide con el arte paralelo en su rechazo a la institucionalización -en este caso encarnada por las editoriales- y a hacer de su práctica un negocio. En el campo del cómic Graves se sitúa claramente en una posición dominada y, aunque ha hecho vídeo, performance y, por supuesto, cómics, siempre ha estado en una posición si no de rechazo, al menos sí de desinterés por gran parte del arte actual. Su interés por las redes de autogestión gráfica e ideológica se demuestra con el hecho de que haga fanzines dentro del *espacio de los posibles* del campo del cómic. El tipo de fanzine que hace Graves se identifica, concretamente, con una rama bastante punk de los circuitos de edición autogestionada económica e ideológicamente. La segunda parte de *Moneda*, titulada *Permiso Perro*, es el último fanzine que ha autoeditado.

En el campo del arte, se sitúa también en el polo dominado, tiene formación en Bellas artes y en cine, sus propuestas suelen ser autoeditadas y no tienen un formato especialmente comercial. Forma parte de redes de autoedición y mantiene vínculos de cercanía y simpatía con el ámbito en general. Por tanto, en ambos campos se sitúa en el polo dominado y, por su juventud, como en el caso de Ortega Moral, Yustas y Francés, está ahora mismo en situación de no tener nada que perder -o todo que ganar- en ellos.

Es característico del fanzine alternativo no presentarse como un estadio de autoedición previo al “descubrimiento” por parte de una editorial importante, sino como un fin en sí mismo, un diálogo interno en el subcampo del polo dominado del fanzine que no necesita del salto a las grandes editoriales, sino que tiene un sentido comunicacional y de ampliación de sentido específico. Graves, sin embargo, se sitúa más en una posición de indiferencia respecto de las editoriales que de rechazo, como puede apreciarse en la entrevista realizada para esta investigación:

Ernest Graves: Pues... En realidad, el formato fanzine... si tiene que ver con la autoedición es más o menos circunstancial, porque si a mí me publicaran... Entiendo que Martín, por ejemplo, desde el Underground, o una editorial marginal, pues para mí estaría bien también. De hecho, a mí lo que más pereza me da y lo que menos me gusta del proceso es maquetar, imprimir, las pruebas, venderlo también... A mí eso la verdad es que no me gusta. Pero sí que es verdad que yo hago el cómic porque me apetece, me lo paso muy bien y me permite trabajar solo también, que eso me gusta (anexo 4.3. Entrevista a Ernest Graves: fragmento de la respuesta a la pregunta 1.1.).

Entiende la autoedición como una forma de hacer lo que le gusta y de compartirlo sin tener que esperar que alguien le publique. Por otra parte, es característico del fanzine en general e incluso del más hegemónico, el dibujo *underground*: crudo y políticamente incorrecto. En este sentido *Moneda* podría estar dentro de lo “común”. Si bien hay una parte importante del fanzine de intención comercial que hace dibujos muy coloridos y bonitos, en los que se da poca importancia al contenido. En este sentido, evidentemente no es el caso de *Moneda*. El tema autobiográfico y de autoexploración también está muy presente en el fanzine en general. El hombre sensible y atormentado es un tema con gran presencia en el medio, pero consideramos interesante analizar la forma en que Graves aborda la cuestión.

4.1.3 *Moneda* dentro de su trayectoria artística

Graves ha trabajado especialmente en el formato fanzine, aunque también ha realizado acciones y vídeos, por lo general conectados con los fanzines -en presentaciones y eventos similares-. En los últimos años se ha centrado en el tatuaje. Entre sus temáticas encontramos: la cultura popular cercana al folklore y a las raíces indígenas europeas, el flamenco, el cante, el tarot, la terapia, la sexualidad, los tabúes relacionados con la familia -incesto, asesinato del padre-, el tema de la profesionalización como dibujante y la precariedad; así como otras cuestiones afectivas.

Propuestas posteriores: *Permiso Perro* [2017, fanzine, 2ª parte de *Moneda*]¹¹⁷.



Fig. 37. *Permiso Perro*, Graves, 2017. Portada.

En la actualidad se ha distanciado de los campos del arte y el cómic y se ha centrado en el tatuaje. Sería interesante revisar su obra en unos años y analizar su trayectoria de manera relacionada en función de hacia dónde continúen sus prácticas.

Obras de Ernest Graves anteriores¹¹⁸:

Dirige la publicación *Tengo fiebre creo*¹¹⁹ junto a Carlos Santonja [2013-2015, fanzine colectivo]. Otras obras: *Calor y canicas*¹²⁰ [2014, fanzine]; *Autosuficiencia* [2013, fanzine]; *Sentido subversivo*¹²¹ [2013, con Raúl Ortega Moral]; *Collages de un asesino en serie*¹²² [2013, con Carlos Santonja]; *La libreta de Ulises*¹²³ [2013, con

¹¹⁷ *Permiso Perro* se editó cuando *Moneda* estaba ya incluido en esta investigación. Hemos seguido de cerca el fanzine y, de hecho, hice su presentación en València por petición de Graves, pero son suficientemente independientes como para que no sea pertinente incluirlo.

¹¹⁸ La información disponible sobre las publicaciones antiguas de Graves es muy escasa. Hemos tratado de enumerar algunas y hemos recopilado las páginas web en las que puede verse alguna muestra de su trabajo, pero la recopilación está necesariamente incompleta. Esperamos que sea útil para dar una idea aproximada del tipo de propuestas que realiza.

¹¹⁹ *Tengo fiebre creo* puede comprarse en <http://tengofiebrecreo.tumblr.com> (consulta abril de 2018).

¹²⁰ “a partir de una vieja anécdota autobiográfica y jugando más que dibujando, desarrollo una narración fragmentada, no lineal. En palabras de uno de los personajes del tebeo, citando a su vez a Jung: “el personaje protagonista de mi cómic puede aprovechar el dolor y la enfermedad para llegar a la integración psíquica de los opuestos, a conectar con las fuerzas arquetípicas, que tienen que ver con lo no racional. Puede apartar las proyecciones y concentrarse en el interior... o bien seguir atrapado en un espiral de malestar, raciocinio y superficialidad...”.

¹²¹ Extracto del texto de presentación del crowdfunding con el que se financió *Sentido subversivo*: “*Sentido subversivo* es un libro hecho con amor y mano de obra barata. Los textos son de Raúl Omar Ortega Moral, un señor de espíritu viejo, y las ilustraciones son de Ernest Graves, un caballero que se pasa con el termómetro en el ano el día entero. (...)” (Ortega/Graves, 2013).

¹²² En su texto *Asesinos en serie* (ed. Ariel, 2005), Robert K. Ressler explica que los llamados “asesinos en serie” tratan de materializar en sus homicidios una fantasía que llevan desarrollando desde la niñez. Y algunos vuelcan sus fantasías en trabajos pásticos: “El ahorcamiento y la tortura eran elementos importantes en las fantasías de Schaefer. Así lo demostraron las historias que él mismo había escrito y los dibujos que había hecho encima de las fotos de mujeres... “Por casualidad, llegaron a nuestras manos varios collages de Joaquín Ferrando, archiconocido asesino en serie de Castellón, actualmente convicto. Decidimos publicarlos (Graves/Santonja, 2013b).

¹²³ El siguiente texto es una cita literal de la descripción de *La libreta de Ulises* en la página web de *tengofiebrecreo*:

Carlos Santonja]. Ha participado activamente en Tenderete, festival de autoedición de la ciudad de València, y ha colaborado en multitud de autoediciones colectivas (*Cómic y cigarrillos #4*, *HYSTERIA*, *MOB RULE*, *Los niños de Komodo* o *AEROSTÁTICO GROTESCO*, entre otras). Publica cómics en: <http://dientesemana.tumblr.com>.



Fig. 38. Graves en *Cómic y cigarrillos #4*.

4.2 Nivel Propuestas artísticas socialmente comprometidas

4.2.1 La simplicidad y la complejidad de la propuesta artística

Graves aborda los temas tratados -la precariedad y la crisis socioeconómica- con radicalidad, pero desde la práctica. Es decir, en algunas propuestas encontramos una narración directa y evidente que pone en relación cuestiones y problemas de raíz y los evidencia. En el caso de *Moneda* el proceso es otro. A través de la actitud de los personajes y de choques inesperados,

“Como arranca el fanzine, “la primavera de 2005, con 17 años, moría Ulises. Un buen amigo de la infancia. Su madre nos entregó hace unos días una libreta. Las páginas que siguen son las transcripciones en el mismo orden y sin correcciones de sus páginas. Decidimos sacar a la luz sus palabras para rendirle un sentido homenaje... Ernest Graves y Carlos Santonja” (Graves/Santonja, 2013a).

se producen conflictos de sentido en la persona que lee y es ella quien tiene la posibilidad de establecer esas relaciones radicales en función de lo que ha visto.

En cierto modo es una forma de hacer menos directa, pero también demuestra confianza en quien lee, lo cual es empoderador y optimista. Un ejemplo de ello es el choque producido por la conversación final entre A¹²⁴. y B., que pone en cuestión la división social y evidencia la fragilidad de lo normal y lo aceptable, al mostrar una conversación entre un hombre joven y un mendigo de mediana edad.

Graves presenta a un personaje atravesado por algunos ejes de poder: el económico y el de edad -en relación a la violencia intrafamiliar que muestra-. Esta situación parece amenazarle y preocuparle constantemente. El personaje sufre una serie de discriminaciones derivadas de su país de origen, como uno de los PIGS de Europa, por ejemplo, respecto de otros países más ricos de Europa, y también por su condición económica se encuentra en un espacio de precariedad y falta de garantías de futuro. Pero es importante tener en cuenta que no deja de ser un hombre joven, blanco, con estudios y por lo que podemos ver parece que heterosexual, por lo que muchos de los ejes de poder le sitúan en una posición de privilegio. Ello, por supuesto, no evita que otros le sitúen en posición de oprimido, pero es un dato a tener en cuenta a la hora de comprender y analizar el discurso.

Respecto de la visibilización de las contradicciones sociales analizando las relaciones entre el pasado y el presente, consideramos que *Moneda* está muy centrado en el presente y en él se hacen referencias únicamente al pasado inmediato, a las promesas de futuro contenidas en el hecho de estudiar, por ejemplo:

F: No soy un vago, estudié en la universidad, estudié varios ciclos de formación profesional, idiomas... El sistema me prometió un buen empleo. Estuve buscándolo y sólo encontré trabajos precarios, basura... Y trabajé duro. Ahora estoy desempleado. Seguí las reglas del sistema y ahora el sistema me dice que no hay sitio para mí... No voy a sentirme culpable... (Graves, 2015: 11)¹²⁵.

En cualquier caso, sí puede decirse que aporta claves para comprender las consecuencias actuales de procesos históricos como la precarización, así como las consecuencias a nivel

¹²⁴ Para facilitar el análisis se ha nombrado a los personajes con letras por orden alfabético de aparición, y con números. En anexos puede verse la leyenda de personajes (anexo 4.1. Leyenda de personajes de *Moneda*). En cualquier caso, A es el protagonista, un hombre joven que quiere vivir de su trabajo de dibujante, y B es un señor mayor que A se cruza por la calle. B aparece siempre sentado y cantando soleás. Al principio del fanzine se cruzan y al final vuelven a hacerlo, entonces A se sienta a hablar con él.

¹²⁵ Esta página es una de las que se presentan como ejemplo al inicio de este caso, por lo que puede consultarse en sus primeras páginas.

microsocial -de familia nuclear especialmente- del paro juvenil actual y de la decisión de muchxs jóvenes de, dentro de sus posibilidades, negarse a trabajar precariamente, especialmente si el trabajo no tiene relación con sus estudios ni puede ayudarles a desarrollar sus conocimientos o su carrera profesional.

Por último, en un plano más sutil, reconocemos en el cante de B. una referencia a la cultura popular que funciona como posicionamiento histórico. Al ser un personaje presentado en cierto modo como metáfora del miedo social al fracaso y a la pobreza, el hecho de que aparezca cantando soleás con toda la carga histórica que representan, nos lleva a reflexionar sobre dos cuestiones: por un lado, le aporta complejidad al personaje y verosimilitud; y, por otro, invita a entender a B. como metáfora extendida a lo largo de la historia, es decir, añadir un matiz histórico a B. es añadirsele a lo que representa, el miedo al fracaso y a la pobreza. En este sentido, entiendo a B. como un personaje que, al mismo tiempo que se visibiliza y representa a sí mismo, representa el carácter histórico de su presencia y el peso invisible que ello supone en nuestra toma de decisiones y en la organización de nuestras vidas en torno a ese miedo.

En este sentido, consideramos que aporta complejidad a la posición actual de las personas jóvenes que no encuentran empleo, ni siquiera precario, y que han decidido entender el trabajo como otra cosa. Este punto es especialmente claro en el ámbito cultural, ya que muchas personas que producen cultura de hecho están trabajando, por más que no reciban una prestación económica que les permita independizarse y/o vivir de su trabajo. Este aspecto es importante, además, de cara a la cuestión de la culpabilización de las personas jóvenes por su situación y del choque generacional que supone darse cuenta de que el futuro que nos prometieron ya no es una posibilidad.

Procesos de visibilización como el que constituye *Moneda*, ayudan a comprender la complejidad de la situación y sus consecuencias a nivel micropolítico, visibilizando las situaciones cotidianas que en ocasiones nos impiden ver el conjunto, pero que vistas en otra persona se comprenden con más facilidad.

La forma de narrar del artista deja gran parte de la reflexión en manos de quien lee, por ello, no podemos hablar de comprender con claridad, pero sí de que nos presenta una serie de situaciones cuidadosamente escogidas en las que podemos entrever las consecuencias de la precarización, las violencias específicas de la familia nuclear o la presión especialmente en masculino por llevar un sueldo de casa -planteada especialmente en masculino desde la estructura cisheteropatriarcal de la familia nuclear-.

Con todo, desde el uso del relato semi-autobiográfico Graves consigue visibilizar algunas de las contradicciones específicas de la sociedad actual y de la precariedad de las personas jóvenes en particular. Trata la cuestión con complejidad, centrándose en sus consecuencias. En este sentido la complejidad no implica convertirse en un ejemplo o *símbolo*, sino más bien mostrar los *síntomas* y compartirlos con otras personas.

4.2.2 La claridad y la opacidad de la propuesta artística

El texto que compone *Moneda* se presenta en forma de pensamientos, diálogos, cantes, onomatopeyas y dibujos de objetos reales -cómico, carta de “Le bateleur”-. Este formato acerca el contenido a públicos amplios y diversos, visibilizando lenguajes como el de la lectura del tarot junto a otros más valorados y visibles como la psicoterapia. Graves hace tiradas cortas y tampoco parece tener intención de llegar a una gran cantidad de personas, pero sí defiende que sea accesible y combine capas de significado:

Ernest Graves: Mira eso [buscar un equilibrio claridad/complejidad] sí que lo hago como muy consciente, en realidad. A mí me interesa cualquier trabajo, el que sea, estoy pensando sobre todo en cine, que tenga como muchas capas de significado y también me interesa que cualquiera pueda leerlo y coger alguna cosa, si quiere. Entonces para mí la forma tiene que ser como muy sencilla, en realidad, y bastante directa. Pero que a la vez permita que el que quiera pueda entrar y rascar o buscar diferentes capas (anexo 4.3. Entrevista a Ernest Graves: fragmento de la respuesta a la pregunta 4.1.).

El lenguaje, como decíamos, es accesible, directo y con alguna licencia ortográfica. Por ejemplo, emplea el lenguaje inclusivo, lo cual es interesante teniendo en cuenta el machismo que encontramos en el ámbito del cómic y el fanzine -como ocurre en otros muchos ámbitos. Es interesante porque en esta propuesta se ve con claridad la relación entre la construcción de sentidos a través de la palabra y el uso de la “x” como estrategia de los márgenes de los feminismos. En una primera lectura es posible acercarse al contenido de manera clara y su lenguaje no es en absoluto elitista. Las escenas que plantea Graves son claras, pero al mismo tiempo se alejan de los lugares comunes simbólicos, es decir, no son situaciones que encontremos frecuentemente representadas. Un tema poco representado que encontramos en *Moneda* es el miedo al fracaso entendido desde un punto de vista social y no únicamente personal. Precisamente por ello, los detalles de cada escena tienen una gran importancia.

4.2.3 La reflexividad de Ernest Graves

Es necesario distinguir entre el campo social y el campo del cómic para valorar el nivel de reflexividad de Graves. En el campo del arte, por un lado, plantear la cuestión de la precariedad es interesante y necesario, pero ese tema abre necesariamente el del mercado. El funcionamiento económico de los campos autónomos de producción cultural que Bourdieu definía como “un mundo económico al revés” (Bourdieu, 1995: 128) y que acompaña su proceso de adquisición de autonomía implica una destrucción del mercado burgués y, por tanto, la venta casi en exclusiva a otras artistas. En este sentido, Graves hace cómics de tiradas cortas que se distribuyen en grupos reducidos de personas interesadas y que por lo general no vuelve a reeditar. Esta cuestión entra en contradicción con el protagonista de *Moneda*, que sí parece querer vivir de los cómics.

En cualquier caso, el planteamiento de la problemática económica desde el punto de vista de la sintomatología es posiblemente consecuencia de una posición ingenua en el campo del arte, al menos en lo que se refiere a las reglas económicas que operan en él. En cualquier caso, sí que tiene una posición crítica respecto del campo social y plantea problemáticas sociales como lo que son, cuestiones sociales, poniendo en tela de juicio el que se consideren problemas individuales. En este sentido, también señala la diferencia generacional entre la generación nacida entre 1980 y 1990, y la generación de sus padres (1950-1960), precisamente en tanto a la identificación del carácter social de algunas de las “desgracias individuales” actuales -precariedad laboral, problemas para encontrar una vivienda, etc.-.

4.2.4 La actualidad del tema tratado en la propuesta artística

Los temas centrales de *Moneda* son la autoexploración -la búsqueda del yo o su análisis- y la precariedad. Como decíamos, la cuestión de analizar el yo resta reflexividad a la propuesta y además es el centro del actual sistema neoliberal centrado en el individuo y su crecimiento personal. Por tanto, es un tema de actualidad que está representado en los medios de comunicación de manera similar a *Moneda* y que en cuyo análisis no insistiremos por no suponer una aportación específica. Por otra parte, la precariedad aparece relacionada con otros temas como la crisis económica, el paro juvenil, los conflictos familiares y el retraso de la edad de independencia económica y habitacional de lxs jóvenes. Es un tema presente en los medios

de comunicación, pero que presenta diferencias de tratamiento que explicamos a continuación¹²⁶.

En el momento de la producción de la obra el tratamiento de la precariedad y la crisis económica en los medios de comunicación se centraba en la combinación de tres factores: el miedo, la culpa y la resignación. La situación se retrataba como puntual y circunstancial, nunca como sistémico y ni como consecuencia de intereses socioeconómicos y políticos.

Una cuestión importante en este sentido es la migración de los jóvenes. Los flujos migratorios devalúan el trabajo de quien se queda y el de quien decide quedarse. Quien se marcha se expone al desarraigo, a la soledad, a la vergüenza de sentir que está mendigando un trabajo en otra parte del mundo en la que, se considera a los y las españolas parte de la clase baja de Europa. Por otro lado, quien decide quedarse tiene que demostrar sistemáticamente que está haciendo todo lo posible por conseguir un trabajo aquí y sentirá todas las presiones de trabajar en condiciones ilegales o injustas. Graves aborda estas cuestiones desde la experiencia personal, pero con radicalidad. En cambio, en los medios de comunicación las abordan con ligereza, culpando a las personas jóvenes y tildándolas de vagas, como se ha hecho siempre con la generación más joven en edad de trabajar. Se resta importancia a la situación mientras que se representa como circunstancial y temporal.

En *Moneda* encontramos a un joven que es consciente de la gravedad de la situación, que se posiciona frente a ella y que, además, tiene otros amigos jóvenes que igualmente se niegan a asumir la culpa individual de un problema sistémico.

En una narración que presentase el panorama actual como lo hacen los medios de comunicación, A. -recordemos, el protagonista de *Moneda*- debería asumir la culpa y la responsabilidad de la estafa global y sentirse mal por no ser capaz de reinventarse suficientemente rápido como para encajar en el mercado laboral. Sin embargo, la narración que hace Graves presenta al personaje de una manera bien distinta. A. no deja que el conflicto con sus padres -que insisten en que asuma esa culpa individual- le lleve a coger cualquier trabajo.

Otra de las diferencias fundamentales que encontramos en el tratamiento del tema en *Moneda* frente al que hacen los medios es que Graves emplea una forma de narrar situada, que no se centra únicamente en las circunstancias sociales, sino en cómo atraviesan la vida de

¹²⁶ La precariedad ya se ha abordado en el análisis anterior, por lo que obviaremos aquello que ya se ha dicho y sólo añadiremos los puntos en que sea necesario hacer matices. Si este análisis se presentara de manera individual, sería necesario incluir toda la argumentación. La cuestión fundamental que se planteaba en el análisis anterior es que la precariedad tiene una larga historia en nuestras sociedades y que los discursos hegemónicos intentan naturalizarla.

A., mientras que los medios de comunicación habrían puesto el foco sobre el carácter temporal de la situación, restándole importancia a la situación de lxs jóvenes y al sufrimiento derivado de ella. Para Graves es evidente, como bien se refleja en *Moneda*: la situación no es temporal sino sistémica y debemos enfrentarnos a ella como tal, porque las características de una situación a largo plazo no son las mismas que las de una a corto plazo.

Alrededor de la cuestión de la precariedad se sitúa en el relato de *Moneda* la posibilidad de migrar a otro país de Europa. En este sentido, los discursos hegemónicos hacen una distinción entre la “verdadera migración” que marca la identidad y es reprobable -referida a los inmigrantes de diferentes lugares-; y la emigración de los y las españolas, que no sería una “migración verdadera”, sino una oportunidad para conocer otros lugares. Esta diferencia es importante para el imaginario social conservador, porque evita la igualación entre inmigrantes y emigrantes, manteniendo la distinción entre el *nosotros* -español- y el *ellos* -extranjero.

La precariedad laboral y el paro juvenil no son temas de actualidad, excepto cuando se usan como excusa para otras decisiones políticas como no acoger personas refugiadas. Cuando aparece en los discursos hegemónicos se suele potenciar la infantilización de las personas jóvenes y la culpabilización. La representación mediática se reduce a la reproducción de cifras, una muestra en absoluto situada o sistémica. Se evita hablar de las consecuencias que pueden tener en las vidas de esas personas.

En discursos como el de *Moneda*, sin embargo, pueden encontrarse enfoques centrados en cómo esas medidas y situaciones atraviesan las vidas, llevándonos a cuestiones como el choque generacional provocado por la precarización radical de las condiciones laborales, que ha transformado drásticamente las expectativas laborales y de vida de las personas jóvenes y que no encajan en el modelo que la generación anterior imaginaba para sus hijxs. En *Moneda* se enfatizan las consecuencias y se visibilizan conexiones entre ellas y sus causas.

Entendiendo la actualidad en los discursos antagonistas como el espectro que comprende el conjunto de consecuencias que las situaciones que se dan hoy en día tienen sobre las vidas de las personas, es evidente que es distinto de la consideración que se hace en los medios de comunicación de la misma, que entiende la actualidad como aquello que ha de ser noticia. La actualidad, por tanto, tiene una vida muy corta dentro de los discursos hegemónicos de los medios de comunicación y ésta depende básicamente del interés socioeconómico y político de dar una información en un momento determinado. Sin embargo, a nivel de discursos críticos, los temas de actualidad siguen siéndolo mientras que continúen afectando a la vida de las personas, independientemente de si el programa político considera de utilidad o no

dar visibilidad a esa información. En este sentido, *Moneda*, se centra en las consecuencias y vuelve a poner sobre la mesa cuestiones como el fracaso, el miedo a la precariedad, el paro juvenil o la necesidad de transformar la sociedad a nivel sistémico; temas que a los medios de comunicación no les dan cobertura.

4.2.5 Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta artística

Hay una propuesta básica en este sentido que hace Graves simplemente por estar haciendo uso de la autoedición. El fanzine es en sí mismo una proposición en cuanto a formato porque es la evidencia de que no hay que esperar a que alguien externo te edite y, con ello, te legitime externamente, sino que es posible autoeditar contenidos sin buscar que el sistema legitime el contenido.

En este sentido, el fanzine como formato es fuertemente proactivo, ya que es un ejercicio del derecho a la visibilidad de manera autónoma, pero dentro de redes culturales que hacen de la capacidad de editar barato un gesto que va más allá de la individualidad y fomenta una cultura de los márgenes innegablemente enriquecedora, tanto por su contenido como por su carácter periférico. El formato autoeditado, por tanto, es una muestra de que forma parte del polo dominado. En cualquier caso, es importante tener en cuenta que es una muestra de posición antagonista mínima porque en estos momentos hay gran variedad de contenidos autogestionados y no por ello son antagonistas. El hecho de que se autoedite, por tanto, es un indicio de posición antagonista respecto de las lógicas de difusión y producción del sistema capitalista, pero para comprobar que efectivamente se está llevando a cabo esa posición es necesario analizar el discurso de la propuesta.

En el discurso de *Moneda* encontramos propuestas de transformación personal directamente vinculadas con la terapia y con otras acciones visibles en la obra, como la consulta del tarot. Si bien entendemos que el trabajo con el yo puede tener como intención la mejora a nivel individual y la transformación de la cotidianidad de los sujetos para sí mismos, consideramos que no constituyen una posición antagonista en el campo social. En la actualidad, el discurso del arte como terapia de crecimiento individual está apoyado en las bases del neoliberalismo hegemónico, por lo que entendemos que hay un conflicto entre la visibilización de los temas tratados como cuestiones sociales y el empleo del arte como terapia. Obviamente, el cuestionamiento aquí no es si el empleo de la producción artística como herramienta terapéutica y de crecimiento personal es legítimo o no, sino si contribuye a la transformación social. En

este sentido, consideramos que la capacidad transformadora del relato es fácilmente apropiable por parte del capitalismo, que centra sus esfuerzos en que todos los problemas parezcan personales y, con ello, en liberar al Estado de cualquier función de regulación y de redistribución.

No obstante, encontramos ciertas aportaciones al imaginario colectivo como la conversación entre A. y B., que resulta poco apropiada para los discursos hegemónicos porque presenta a B.; una persona que pide en la calle, con complejidad y humanidad. En este sentido, presentar una conversación así resulta atípico.

Por otra parte, el que un contenido tan irreverente y poco condescendiente esté editado (aunque sea como autoedición) y, por tanto, sea leído por decenas de personas, ya está hablando de compartir y distribuir la producción creativa como una decisión personal y no como una posibilidad que depende de otras personas.

En cierto modo, también puede decirse que va más allá de la denuncia y de la crítica porque se apoya en la vulnerabilidad y en críticas basadas en la resistencia a la culpa y al malestar impuestos. Por tanto, desafía el concepto mismo de crítica como ejercicio ligado a lo teórico y alejado de la praxis, estableciendo así lazos entre teoría y práctica que son de gran utilidad a la hora de lograr que un cuestionamiento social nos atraviese. *Moneda* habla de la resistencia e invita a replantearse el malestar impuesto como estrategia de control social, pero lo hace desde el yo individual, lo cual no es necesariamente un discurso antagonista.

4.2.6 Interés de *Moneda* para colectivos concretos

Moneda como parte del circuito del fanzine español y, concretamente, de València, está participando de la construcción de identidad del subcampo del fanzine. Más allá de esa cuestión, no tiene un público concreto fuera del ámbito que le es propio, aunque su contenido es accesible. La historia que cuenta tiene una parte evidentemente social, pero el tratamiento desde la experiencia personal hace que no tenga colectivos concretos relacionados más allá del mencionado subcampo del fanzine.

4.2.7 Contribuciones a los marcos cognitivos más allá del campo del arte

Moneda habla de las condiciones de vida de las personas jóvenes que subsisten en la precariedad, no habla exclusivamente del campo del arte. Aunque el personaje protagonista sea

un dibujante de cómics, en el fanzine encontramos diversidad de jóvenes que están en la misma situación y no forman parte del campo del arte. En este sentido, las aportaciones de *Moneda* no están centradas en el campo del cómic, sino que se dirigen al campo social. Precisamente por ese motivo, consideramos importante visibilizar la relación entre autoco-nocimiento-autodescubrimiento-sanación en el arte y el individualismo del sistema neolibe-ral en que vivimos. Entendemos que una propuesta que no tenga una intención social no tiene una contradicción en este sentido, pero pensamos que *Moneda* sí tiene en parte esa intención social y creemos que es importante visibilizar esta cuestión.

4.3 Nivel Contribuciones al campo del arte actual

4.3.1 La experiencia y la experimentación en la propuesta artística

El relato que plantea *Moneda* es básicamente experiencial. Es importante tener en cuenta que Graves tiene una forma particular de expresar su experiencia y que, por lo general, el tipo de lenguaje e imágenes que emplea no son crípticas ni especialmente herméticas, por lo que no es una transmisión unidireccional de la experiencia en la que no se preste atención “a si se entiende o a si se comparte” (Marzo, 1996:4) el hecho comunicativo. Recuperamos la cita completa de Marzo en que define la “expresión” como:

la observancia quasi religiosa del derecho a decir lo que unæ [sic] quiere sin prestar dema-siada atención al mismo hecho comunicativo, es decir, a si se entiende o a si se comparte. La pulsión personal que lleva a decir ofrece ya suficiente legitimidad. Se trata de algo auténtico y original (Marzo, 1996: 4).

Consideramos que *Moneda* muestra una intención y un tratamiento en el que sí hay una atención al hecho comunicativo, incluso si el autor puede considerar la pulsión personal como fuente de legitimidad. En cualquier caso, es importante destacar que es un relato prin-cipalmente experiencial. En este sentido, aporta una visión en cierto modo social de esa experiencia, pero su contenido es principalmente expresivo.

4.3.2 *Moneda* como productora del medio y del mercado o como su producto

La propuesta que plantea Graves en *Moneda* tiene como mercado el subcampo del fanzine, por lo que no es un cómic comercial -o gran producción, en el sentido que Bourdieu (1995:

180) le da al término-, es decir, no responde a las demandas de un gran público y, en ese aspecto, no es comercial. Sin embargo, el relato experiencial, incluso si abarca cuestiones sociales, no transforma el medio por sí solo, pero sí contribuye al mercado específico de la autoedición. Con todo, es una propuesta que parte de la experiencia personal, pero que se inscribe dentro de las relaciones específicas que se dan dentro del subcampo del fanzine.

4.4 Conclusiones del análisis de *Moneda*

Nivel 1. Contexto

Campos en los que participa. Graves participa en el campo del cómic -subcampo del fanzine- y en el campo de tatuaje. Ambos campos tienen estrecha relación con el campo del arte, aunque mantienen con él ciertas diferencias. Se analiza su posición y su obra teniendo en cuenta estas diferencias y aprovechando las similitudes para ampliar la transferibilidad de los indicadores de análisis. También se sitúa en el campo del arte, como licenciado en Bellas artes mantiene vínculos de simpatía y cercanía dentro del campo, pero observando su práctica consideramos que muestra poco interés por intervenir en este campo.

Posición en el campo. Graves se sitúa en el polo dominado de ambos campos, pero especialmente en el caso del cómic. Esta posición se caracteriza por un rechazo a la institucionalización en forma de editoriales, una apuesta por la autogestión y una actitud indiferente o de rechazo a las exigencias y preferencias del mercado. Graves, como en el caso de Ortega Moral, Francés y la autora de esta tesis, es joven y no está consagrado, por lo que mantiene una posición de crítica a los y las artistas consagradas. Dado que nos referiremos al subcampo del fanzine, cabe decir que es característico del polo dominado del cómic, especialmente en las posiciones más radicales del campo, rechazar la consideración del fanzine como una herramienta de visibilidad previa al descubrimiento por las editoriales. La autoedición se entiende como un fin en sí misma, no como un medio para publicar en medios institucionalizados. En este sentido, Graves tiene una posición ambigua -como puede apreciarse en la entrevista¹²⁷-, ya que defiende la autoedición más como una forma de editar sin depender de agentes externos que como una posición ética. Por otra parte, sus dibujos crudos y políticamente incorrectos son característicos del fanzine en general, aunque actualmente encontramos una fuerte presencia de dibujos coloridos y cercanos a una estética hípster en este subcampo. Graves se mantiene en una estética punk que mantiene su presencia en el subcampo del fanzine, pero que no deja de ser crítica si se compara con las estéticas amables que han aflorado en los últimos años.

La obra en la trayectoria del autor. En los últimos años Graves se ha centrado en el tatuaje *Old School*, pero ha trabajado bastante en el fanzine. Ha realizado también vídeos y acciones, pero por lo general como apoyo a eventos relacionados con el fanzine y la autoedición. En

¹²⁷ Anexo 4.2. Entrevista a Ernest Graves.

su trabajo destacan temas como la cultura popular cercana al folklore y a las raíces indígenas europeas, el flamenco, el tarot, el psicoanálisis, la sexualidad, la profesionalización como dibujante y la precariedad. Durante los años en que se ha centrado en el fanzine, ha colaborado en multitud de publicaciones alternativas, colaborado en festivales y participado de los eventos propios del subcampo de manera activa.

Nivel 2. Contribuciones como arte comprometido

Simplicidad-complejidad. El relato de *Moneda* plantea sutilezas -situaciones, conversaciones- que consideramos radicales y complejas porque son poco frecuentes en los relatos hegemónicos y en cierto modo los cuestionan. El trabajo de Graves tiene una apariencia de simplicidad que no se corresponde con sus contenidos: en ellos hay multitud de referencias a la cultura popular, al psicoanálisis, al tarot y a otras cuestiones que el autor estudia e incluye de manera sutil en sus trabajos. En *Moneda* encontramos un relato posiblemente autobiográfico -con concesiones- que tiene interés desde el punto de vista del arte social porque aborda la precariedad juvenil en un momento en que la situación social es grave. En este sentido, aunque analizando las motivaciones de Graves -en relación a la entrevista- su intención pueda tener más que ver con la expresión de una situación personal que con una reivindicación social, la cuestión es que en el momento en que se autoeditó *Moneda* el discurso tenía una dimensión contextual. El trabajo con la culpabilización individual frente a las consecuencias de decisiones políticas también sitúa *Moneda* en la historia del campo social.

Claridad-opacidad. El lenguaje que emplea es el del fanzine punk, tanto en el texto como en los dibujos, en los que vemos un claro rechazo al virtuosismo en favor de la expresividad y el experimento. En relación a este lenguaje propio del fanzine punk destaca el uso del lenguaje inclusivo -empleando la “x” como género neutro-, en un contexto en el que el lenguaje machista y abiertamente misógino es frecuente. El lenguaje por lo general es accesible, con lo que puede ser leído por todo tipo de públicos. Esta accesibilidad no parece ser resultado de una decisión meditada, sino de la comodidad del autor en el uso de estos lenguajes. El hecho de que haga tiradas cortas y no reedite también apunta en esta dirección: un interés por crecer y continuar produciendo lo que quiere en cada momento, no tanto en que llegue a mucha gente. Este tipo de lenguaje punk se ha extendido a lo largo de las décadas, y en cualquier caso siempre fue bastante claro desde el punto de vista de la accesibilidad, por lo que continúa siendo accesible y cercano a una gran cantidad de públicos.

Reflexividad de Ernest Graves. Graves tiene un nivel de reflexividad medio en el campo del cómic. En él encontramos la misma contradicción que se ha analizado a propósito de la

obra de Verónica Francés: la crítica al sistema económico del arte sin un acercamiento complejo a la historia del campo y al porqué de este sistema. En este sentido no podemos considerar que su nivel de reflexividad sea globalmente alto, a pesar de que su posicionamiento particular en el subcampo del fanzine sí que indica una reflexividad mayor que el común de los agentes que operan en él. En el campo social, por otra parte, su posición es igualmente reflexiva y crítica, aunque su nivel de radicalidad es medio. Comprende la precariedad como un problema social y pone en cuestión la individualización de esta responsabilidad, pero la narración está plenamente centrada en el individuo y sigue las lógicas enunciativas centradas en la expresión del yo.

Actualidad de los temas tratados. Los temas centrales de *Moneda* son la autoexploración -búsqueda y análisis del yo- y la precariedad conectada con el miedo al fracaso. La autoexploración del yo es un tema presente de manera constante en los medios de comunicación, ya que el modelo hegemónico actual es el hiperindividualista. No se ahonda en esta temática porque no supone una aportación en contraste con el tratamiento de los medios. El tema de la precariedad -especialmente la juvenil- sí que se trata de un modo distinto al habitual. Mientras que los medios de comunicación la abordan desde el carácter temporal y circunstancial, con especial atención a la responsabilidad individual; Graves la trabaja desde el carácter sistémico y desde la negación a aceptar la culpabilización de los y las jóvenes.

Lecturas o posiciones antagonistas. La autoedición en formato fanzine es ya una posición antagonista respecto de la institucionalización del campo del cómic. Además, el subcampo del fanzine es una comunidad en la que se producen eventos, sinergias y todo tipo de colaboraciones e intercambios en los que Graves ha participado durante años. El hecho de autoeditarse y participar en esta comunidad es ya una posición antagonista respecto de los canales hegemónicos de difusión y legitimación del campo del cómic. En cambio, el uso del relato como expiación o terapia personal, y la narración de ese proceso no suponen una posición antagonista dentro del sistema actual, dado que la terapia personal y el uso del arte como tal son hegemónicos en el campo del arte y en el social. No obstante, a nivel narrativo encontramos algunos personajes que sí desarrollan acciones antagonistas, como la conversación entre el protagonista del relato -A- y un hombre que pide en la calle mientras canta soleás -B-. En esta misma línea, las críticas que plantea *Moneda* están estrechamente ligadas a la praxis y conectadas con su experiencia personal.

Interés para colectivos concretos. *Moneda* tiene interés para el colectivo que forma el subcampo del fanzine. Más allá de ese colectivo el tratamiento del relato a partir de la experiencia personal y la difusión a pequeña escala hace que no tenga otros colectivos concretos relacionados.

Contribución a campos más allá del arte. *Moneda* tiene una distribución a pequeña escala, pero aún así puede decirse que hace una contribución -aunque pequeña- a los marcos cognitivos, especialmente al imaginario del subcampo del fanzine. Su aportación tiene que ver con el uso del fanzine y con el mantenimiento de temas sociales -aunque se traten desde la expresión de la experiencia personal-. La experiencia personal sí parece estar acompañada en este caso de una intención social y, por este motivo, consideramos que existe una contradicción entre la narración desde la terapia individual y como método de autoconocimiento y los temas sociales que aborda. En cualquier caso, la línea entre implicación individual y social es más fina en unas obras que otras.

Nivel 3. Contribuciones al campo del arte actual

Experiencia y experimentación. El fanzine muestra una atención al hecho comunicativo que hace que no se trate de una mera transmisión de la experiencia personal, sino de un relato más cuidado de ella. Sin embargo, su contenido sí es el de una experiencia personal que se hace legible a otras personas, incluye cuestiones sociales y extrae su legitimidad del hecho de ser una narración personal e intransferible.

Producción del medio y mercado o como su producto. El fanzine en sí mismo es una producción no comercial que se produce en un polo dominado, y en cierto sentido paralelo, del campo del cómic. En este sentido, no es comercial y genera su propio público -el de productores afines-. El relato experiencial, en cambio, sí que es el producto general del estado del campo y se extiende tanto por el polo dominado como por el dominante porque, como se ha mencionado anteriormente, el hiperindividualismo y la expresión del yo son hegemónicos en estos momentos. Por tanto, es una propuesta con una carga importante de expresión personal propia del estado del campo, pero que se inscribe en unas relaciones específicas dentro del subcampo del fanzine y, en ese espacio, encuentra y contribuye a generar su propio mercado.

Caso 5. *El diario súpersecreto de Elvira* de Alicia Murillo Ruiz

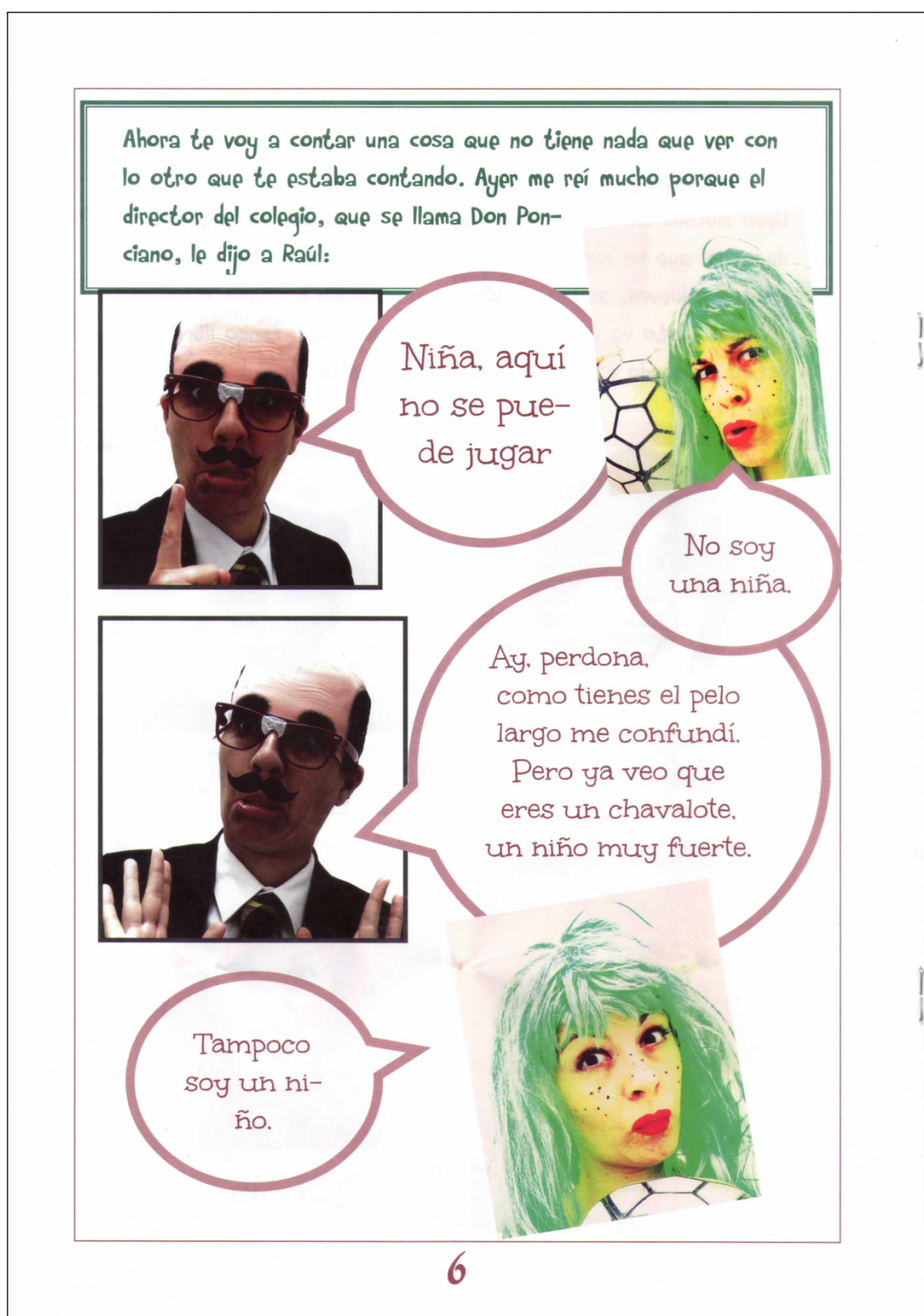


Fig. 39. *El diario súpersecreto de Elvira* (primera entrega), Alicia Murillo, 2016 (p. 6).



Fig. 40. *El diario súpersecreto de Elvira (primera entrega)*, Alicia Murillo, 2016 (p. 7).

5.0 Ficha técnica

Título: *El Diario Súpersecreto de Elvira. Fotonovela infantil revolucionaria.*

Autora: Alicia Murillo Ruiz.

Técnica: fotonovela infantil en formato A4, primera entrega 16 páginas a color.

Año: primera entrega julio de 2016.

Lugar: Triana, Sevilla, España.

Sinopsis específica: fotonovela escrita desde la voz ficcionada de una niña de 9 años rebelde e inteligente y dirigida a público infantil, pero sin suponer que son incapaces de comprender cuestiones complejas. En ella se abordan de manera clara y directa cuestiones como la autoridad de lxs maestrxs, la fluidez del género y la falta de escucha de lxs m/padres.

Sinopsis oficial:

En él encontraréis las aventuras de Elvira, una niña muy gamberra, cuyo sueño es hacer volar con una bomba esta chapuza de mundo para construir otro... ya bien hecho. En el nuevo mundo que Elvira tiene planeado crear no habrá abusones, ni racistas, ni deberes, ni madrugones. La pequeña rebelde se aliará con sus amigas y su abuela para intentar llevar a cabo unos divertidos planes... que a veces se tuercen.

Si leíste *Comando Je (de güenorras)*, te sonará mucho el nombre de Elvira. A través del fanzine “El Diario Súpersecreto de Elvira” sabrás cómo fue la infancia de este entrañable personaje que tanto te hizo reír leyendo la novela.

El Diario Súpersecreto de Elvira es el fanzine que le comprarás a tu sobrina para poder leerlo tú. Y por si todo esto fuera poco, puedes ser sponsor de este proyecto y publicitar tu negocio en la revista escribiendo a info@aliciamurillo.com (Murillo Ruiz, 2016).

Acceso web: no disponible. Puede comprarse en su web (aliciamurillo.com). Obra licenciada en *Creative Commons*.

Material extra (en anexos):

- Anexo 5.1. Entrevista a Alicia Murillo Ruiz.

Motivos iniciales de elección: dirigida a público infantil, fotonovela, autora conocida en el activismo feminista *online*, uso del humor, feminismo, adultocentrismo, radical.

Cómo presenta su trabajo Alicia Murillo:

A continuación, reproducimos el texto con el que en el momento de la consulta (abril de 2018) Murillo define de manera general su práctica artística en su página web.

Artista multiINdisciplinaDA, activista feminista y ama de casa. Incorrecta, divertida, agresiva, la amas o la detestas, te enamora o te irrita.

Estudió Canto lírico en el Conservatorio Rossini de Pesaro (Italia) y Magisterio en la Universidad de Huelva. En un principio puede parecer que las dos carreras no tienen nada que ver, y de hecho es cierto, por eso al final lo que hace son vídeos para Pikara Magazine y Youtube.

No tiene carnet de conducir por solidaridad con el gremio de taxistas. Come palmeras de chocolate para contribuir al desarrollo de la industria de la bollería. De hecho es muy bollo. Busca novia.

AHORA EN SERIO...

Alicia Murillo Ruiz nace en Sevilla en 1975. Realiza sus estudios de Canto en el Conservatorio Manuel Castillo de su ciudad natal, Sevilla, y en el Conservatorio G. Rossini de Pesaro (Italia) donde finaliza su formación bajo la guía de Daniela Broganelli y Lucia Fiori. Complementa su carrera de cantante estudiando danza, flauta travesera y piano.

Inicia su carrera profesional en el Coro del Teatro de la Maestranza de Sevilla. A los 20 años comienza su carrera como solista de música antigua realizando diferentes giras con la agrupación vocal-instrumental Arte Factum. Desde entonces ha trabajado con compañías de todo el mundo tales como la de la coreógrafa Bárbara Sánchez, Circus Contraption, La Cuadra de Sevilla (dirigida por Salvador Távora), La Zanfoña Móvil, Sottomondo Urbano y Vertical Cuarteto entre otras.

Ha realizado giras en numerosos países (Bélgica, EEUU, Francia, México, Marruecos, Grecia, España, UK, Italia...) participando en festivales tales como: Festival de Edimburgo; Festival de Música Antigua de Barcelona; Festival del Castell de Peralada; Festival de Música de Atenas; Rossini Opera Festival; Festival Cervantino etc. y en teatros como el Arriaga de Bilbao, Kursaal de San Sebastián o Maestranza de Sevilla.

Algunos de los espectáculos creados por Alicia son *Tatuaje*, *Encuentro*, *De Andalucía a América*, *Youkali*, *Opera Café*, *Opera Kabaret*, *Tenor o no Tenor* y *Cuidado con la Perra*. Todos ellos fueron ideados en colaboración con otros jóvenes creadores como Francesco Manna, Daniela Ferrati, Mayca Teba o Eduardo Khawam.

Performances de activismo político, técnicas audiovisuales, marionetas, danza, texto, cabaret, circo y ópera son algunos de los componentes de sus trabajos.

Es además autora del proyecto feminista contra el acoso callejero *El Cazador Cazado*.

Colabora mensualmente como vídeo-articulista para Píkara Magazine.

Alicia Murillo participó en 2009 en *Mighiss*, largometraje dirigido por Jamal Belmejdoub, de Bravo Productions.

Ha grabado para Sars Records, Milan (Italia), DNA (Italia), Tokyo TV (Japón) and Univisión (USA) (Murillo Ruiz, 2018).

5.1 Nivel Contexto

5.1.1 Campos en cuestión: arte actual¹²⁸, feminismos, educación y música

Los campos a los que es necesario hacer referencia en el análisis de *El diario súpersecreto de Elvira* son el campo del arte actual y el campo de los feminismos. En su página web se define como “artista multiINdisciplinaDA, activista feminista y ama de casa” (Murillo Ruiz, 2018); también ejerce como profesora de música de manera autónoma, su alumnado es infantil y forma parte de un proyecto social que busca acercar la música como herramienta de expresión y transformación a menores en riesgo de exclusión social. Como activista feminista tiene proyectos diversos autofinanciados por micromecenazgo, muchos de ellos incluyen el humor como herramienta de cuestionamiento y subversión, y todos ellos están planteados desde perspectivas feministas. También forma parte del campo de la música: está especializada en canto lírico y ha dedicado una parte importante de su vida profesional hasta la fecha a trabajar en compañías musicales viajando internacionalmente con ellas.

5.1.2 Posición de Murillo en los campos

Su posicionamiento difiere de un campo a otro, por lo que los explicaremos separadamente. En el campo de los feminismos, de tipo transversal, Murillo se sitúa actualmente en una posición de poder dentro del polo dominado. Como feminista blanca europea, con estudios

¹²⁸ Si bien la artista se sitúa conscientemente fuera del campo del arte actual, tanto por la elección de los temas como de los formatos o los espacios de difusión, consideramos que para el propósito de esta investigación es importante hacer un pequeño apunte sobre el campo del arte actual en la obra de Alicia Murillo. Al fin y al cabo, estar en contra es una posición perfectamente válida e interesante, especialmente en un campo como el del arte actual.

y con cierta visibilidad mediática, podría ocupar una posición en el polo dominante del campo. En cualquier caso, su acumulación de capital simbólico se basa en el rechazo a la institucionalización y el sostenimiento de una posición paralela que, a día de hoy -2019-, no ha abandonado. El nivel de reflexividad de Murillo en el campo de los feminismos es alto y se sitúa conscientemente en los límites del campo, cuestionando las bases del feminismo hegemónico de manera sistemática y poniendo sobre la mesa cuestiones que no están en la agenda oficial del feminismo institucional. Es importante recordar que históricamente en España y en otros países occidentales ha habido una diferenciación entre feminismo de la igualdad/doble militancia y feminismo de la diferencia/autónomo. Esta diferenciación es propia de los feminismos de la tercera ola y ha evolucionado a lo largo de ésta y al llegar a la cuarta, en la que estamos actualmente. Las fronteras entre ambas posturas son menos evidentes desde la desaparición del “sujeto Mujer” que analiza Gil en los años 70 y 80 político (Gil, 2011: 164 y 166). La delimitación entre igualdad y diferencia¹²⁹ ha evolucionado y se ha hecho más compleja, pero algunos de los posicionamientos básicos de los que partían continúan vigentes en la actualidad en forma de posicionamientos fuera y dentro de las instituciones. Mientras que los feminismos de la igualdad defendían la doble militancia (en partidos políticos e instituciones) y se centraban en los cambios legislativos, los feminismos de la diferencia se posicionaban fuera de los centros de poder y dedicaban sus esfuerzos a transformar la vida cotidiana. En estas luchas los cruces han sido constantes y, de hecho, ha habido todo tipo de colaboraciones entre unas ramas de los feminismos y otras, pero esta delimitación institucional/autónomo tiene interés en este análisis porque existe una rama del feminismo actual que continúa haciendo un ejercicio de distinción respecto del feminismo institucional¹³⁰ y académico. Además, el hecho de que las reivindicaciones -en forma de derechos- fueran más asumibles para el sistema ha hecho que el feminismo institucional tenga una mayor aceptación social y sea el más visible. En términos de transformación social podría considerarse que al trabajar dentro de las instituciones su carácter es más moderado, por lo que la radicalidad de los feminismos que se sitúan en los márgenes favorece su aceptación. Por tanto, el feminismo institucional se sitúa en el polo dominante del campo de los

¹²⁹ Entendidas siempre como dos posiciones no contrapuestas: el antónimo de *igualdad* es *desigualdad*, no *diferencia*.

¹³⁰ Es necesario tener en cuenta que a partir de las movilizaciones de las indignadas en 2011 (15-M) se ha producido una entrada a gran escala de feministas en las instituciones que no se corresponden con el modelo de feminismo que había entrado en ellas hasta el momento y que tenía como símbolo histórico el Instituto de la Mujer. La economía feminista y la reivindicación de los cuidados como parte fundamental de lo social ha entrado en instituciones como el Ayuntamiento de Barcelona con *Guanyem Barcelona/Barcelona en Comú*. Sin embargo, este modelo de institución “proactivista” no es el hegemónico, sino una excepción dentro de la hegemonía. El feminismo institucional al que se refiere este punto es el grueso del feminismo reconocido como legítimo en los medios de comunicación y centrado en reconocer derechos laborales de las mujeres sin cuestionar el sistema desigual de manera radical.

feminismos, mientras que en el polo dominado hay una gran diversidad de propuestas y posiciones. La característica fundamental del polo dominado del campo es que es anti-institucional y que sus componentes no son asimilables en un todo, es decir, los feminismos islámicos pueden acompañar, pero no absorber los feminismos gitanos y viceversa. Dentro de esta diversidad de feminismos hay algunas cuestiones fundamentales que son comunes a todos ellos: el carácter intransferible de las voces -nadie puede hablar por nadie-, la importancia de la interseccionalidad de los intercambios de opresión -una persona puede ser opresora como adulta y oprimida como mujer, al mismo tiempo que es opresora como mujer blanca y oprimida por no tener estudios-. Una parte importante de estos feminismos, al menos en el caso de España, es anticapitalista porque relaciona la base de las opresiones de género y raza tal y como las conocemos hoy en día con el colonialismo y el capitalismo. En este sentido, Alicia Murillo tiene una gran credibilidad dentro del medio precisamente por su capacidad para poner en cuestión la veracidad de otros discursos y para visibilizar los ejes de poder. Ha sido pionera en el planteamiento de algunas cuestiones que ahora mismo están ganando visibilidad dentro de los feminismos españoles, como es el adultocentrismo o la defensa de las tareas reproductivas como centrales en un mundo con un equilibrio sostenible entre capital y vida. Es heredera del ciberfeminismo y emplea las redes para difundir debates y contenidos críticos diversos. Sus críticas a la academia y sus investigaciones independientes también han hecho que gane capital simbólico en el campo. En estos momentos sus trabajos artísticos -ya sea en formato monólogo, concierto, libro, fotonovela, etc.- tienen un mercado y un público creciente que ha generado ella misma con su trabajo diario en redes sociales. Su cuestionamiento constante del propio feminismo y sus contradicciones y, con ello, de la necesidad de hablar de feminismos en plural, le da una legitimidad específica en el campo, ya que es característico de la producción cultural paralela dentro del campo de los feminismos hacer una revisión completa de los privilegios y posiciones de dominación ocupadas dentro del campo. En los últimos años, Murillo se está centrando en revisar su blancura y sus privilegios específicos como adulta. En la actualidad está centrando gran parte de su atención en la reivindicación de su espiritualidad desde un feminismo cristiano de base.

En el campo de la educación su posición es distinta. Es titulada en Magisterio y ejerce como profesora de música. Da clases particulares a alumnado infantil, por lo que puede decirse que forma parte del polo dominado del campo. Frente a la autoridad máxima de los catedráticos universitarios, el profesorado independiente que da clases infantiles y, además, de una rama como la música, tiene una legitimidad muy baja dentro de las lógicas tecnocráticas y

centradas en la universidad que rigen el campo. Sin embargo, Murillo, tiene una importante credibilidad y gran cantidad de capital simbólico específico que viene en gran medida de su público del campo de los feminismos. En su página web explica su proyecto *Becas caja de música*:

En colaboración con la ONG *Crece con futuro*¹³¹ la fundación *Márgenes y vínculos*¹³² y con la asociación *Abrázame*¹³³, he creado un sistema de becas para niños/as y adolescentes en riesgo de exclusión social. Se trata de un proyecto con el que podrás ayudar a estudiar música (en mi estudio y bajo mi guía) a menores declarados/as en desamparo que actualmente viven en régimen de acogimiento en familia extensa, están institucionalizados/as o son miembros de familias precarizadas o empobrecidas (Murillo Ruiz, 2018).

Durante los últimos años su experiencia como familia de acogida interracial ha hecho que centre gran parte de su trabajo de activismo en la defensa de la infancia y en el cuestionamiento y deslegitimación de las actitudes adultocentristas y racistas. En este sentido, su práctica docente no se aleja de los planteamientos que hace dentro del campo de los feminismos, sino que es una continuación de este mismo trabajo. Por otra parte, como investigadora independiente lleva tiempo impartiendo charlas *online* sobre temas diversos que, por lo general, suelen tener una base de defensa del aprendizaje y la investigación alejada de las instituciones académicas y de las vías legitimadas y legitimadoras de desarrollo de saberes.

Desde 2016 ha impartido diversas conferencias: *Las mujeres tomamos las redes: El Cazador Cazado y otras experiencias* [presencial en Lalín (Pontevedra), Cádiz, Xàtiva y Murcia]; *Desmontando la sororidad romántica* [*online*, todas las conferencias *online* pueden verse inscribiéndose en su página web], *Micromachismos y otras palabras mágicas* [presencial en Almazora y Bilbo-Bilbao]; *Tul de redes* [*online*] y *Espiritualidad Feminista* [*online*].

Su posición en el campo de la educación se ve entonces influenciada de manera directa con la que tiene el campo de los feminismos, pero también con la del campo de la música. Todas esas posiciones son en cierto modo paralelas, en el sentido de que se sitúa de manera radical fuera de las instituciones y manteniéndose siempre en una posición de independencia que le permite ponerlas en cuestión, al mismo tiempo que esa posición de radicalidad le da legitimidad en campos como el de los feminismos.

¹³¹ <http://crecerconfuturo.org/> (consulta abril de 2019).

¹³² <http://www.fmyv.es/> (consulta abril de 2019).

¹³³ <https://sites.google.com/site/infoabrazame/> (consulta abril de 2019).

Su posición en el campo del arte se vuelca conscientemente hacia la transformación social en el sentido de que busca emplear los trabajos artísticos para llegar a la mayor cantidad de público y no oculta su función social en pro de un interés específico por centrarse en cuestiones autónomas del campo. La claridad es para ella una prioridad, como planteaba en la entrevista realizada para esta investigación:

Laura Yustas: 4.1. Claridad-complejidad. Una de las razones por las que he decidido trabajar con tu obra es porque considero que tiene una buena relación entre claridad y complejidad, es decir, que es accesible a públicos no especializados sin por ello reducir su complejidad. ¿Qué piensas al respecto?

Alicia Murillo: A ver, sí, esto sí. No sólo lo entiendo, sino que estoy muy de acuerdo y forma parte de uno de los objetivos principales de mi trabajo en general, te lo he dicho ya antes, creo, o te comentaba que para mí es súper importante el revalorizar lenguajes de la calle, lenguajes infantiles, lenguajes de todas las culturas y las subculturas que existen en nuestra sociedad. Es como que quiero quitar este baremo que hay de “un lenguaje de difícil acceso respecto del lenguaje de la calle”, y que sea progresivo, de mayor a menor, de más importante a menos importante, de menos comprensible a más comprensible. (...) para mí una cosa súper importante que tiene que haber en la obra de arte es la capacidad del artista de llegar a todo tipo de públicos. Y no quiero decir con esto que tienes que gustarle a todo tipo de públicos, sino que todo tipo de públicos puedan entender lo que estás diciendo (anexo 5.2. Entrevista a Alicia Murillo: respuesta a la pregunta 4.1.).

Además, le da una gran importancia a la formación técnica y a generar un espectáculo que no engañe, es decir, que tenga una calidad irreprochable, aunque no se esté de acuerdo con el contenido. En este sentido, es evidente que Murillo plantea una especificidad del campo de la música que tiene que ver con estos mínimos formales. En otras palabras, defiende una calidad que es equivalente a la que plantean Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto cuando hablan de aprovechar la especificidad de lo artístico y de entender la autonomía de arte desde las posibilidades específicas que derivan de aprovechar este tipo de lenguaje para plantear ciertas cuestiones. Por tanto, en Murillo, como en De Gonzalo y Pérez Prieto, hay una defensa estética, no sólo ética. Es, en cualquier caso, una noción de estética que no tiene que ver con generar formalismos elitistas, sino con el aprovechamiento de las características específicas de los lenguajes artísticos para la emancipación y el empoderamiento. En este sentido, ambas trayectorias artísticas están planteadas como una forma de compartir las herramientas específicas que han ido adquiriendo en sus años de formación. Por supuesto, sus

herramientas formales incluyen también una base fundamental de cuestionamiento de las estructuras y las jerarquías, por lo que esta aplicación de sus conocimientos a la práctica pedagógica está totalmente atravesada por el cuestionamiento crítico de los roles profesorado-alumnado. En el caso de las prácticas artísticas los tres continúan igualmente en esta línea y en muchos casos trabajan desde una disolución total de su condición de artistas dentro de movimientos sociales y prácticas activistas.

Alicia Murillo: (...) Eso para mí era muy importante y también tener una buena formación a nivel técnico, para que cuando alguien venga a escucharme a un teatro nadie pueda decir, “sí, pero ésta no sabe cantar, lo que tiene es cuento”, no. Que nadie se pueda ir del teatro donde yo vaya a actuar diciendo, “esta tía no canta bien”, “esta tía no actúa bien”, o “a esta tía no se le entiende lo que está diciendo”. Ninguna de las tres cosas nadie las va a poder decir. Ahora, tú puedes decir que mi espectáculo no te ha gustado, que no estás de acuerdo con mi discurso, que te parece aburrido... (...) No vender humo al público, que cuando una persona ataque una revista mía, cuando una persona vea un video mío podrá tener el video problemas de calidad en cuanto al dinero, porque no tenga una cámara de calidad, pero el contenido tiene que ser bueno (anexo 5.2. Entrevista a Alicia Murillo: respuesta a la pregunta 4.1.).

En el campo de la música tiene igualmente una posición paralela dentro del polo dominado. Estudió canto en el Conservatorio de Sevilla y canto lírico en Italia, también danza, flauta travesera y piano. Ha formado parte de diversas compañías y ha viajado internacionalmente como cantante. Sin embargo, según cuenta en la descripción de *Cuidado con la perra* -espectáculo que comenzó en 2013, el primero que creó y ha desarrollado totalmente en solitario-,

ha conseguido diseñar un trabajo que no ha pasado la revisión, examen y/o censura de un señor cincuentón, blanco y heterosexual. No es que tenga nada en contra de ese perfil de director de escena, pero ya andaban tocándole un poco los ovarios con eso de la voz cristalina (Murillo Ruiz, 2013a).

Su posicionamiento en el campo de la música es, por tanto, reflexivo y está determinado directamente por su posición en el campo de los feminismos. La interseccionalidad de las luchas es el motivo fundamental para cuestionar el campo de la música y su funcionamiento. En este sentido, el público y el mercado específico que ha generado dentro del campo de los feminismos le sirve de refugio y espacio de intercambio que le da la autonomía necesaria para distanciarse de posiciones totalmente dominadas dentro del campo de la música.

Mientras que en el campo de la música los feminismos la relegan a un espacio de indefinición y la relegan -los feminismos y el hecho de ser mujer simplemente- a un lugar de invisibilidad, en el campo de los feminismos sus habilidades musicales y el uso del humor la convierten en una rareza. En este sentido, el contenido que ofrecen sus espectáculos gana en distinción y afianza su público, ya de por sí fiel por las relaciones de afinidad y simpatía generadas dentro del campo.

5.1.3 *El diario súpersecreto de Elvira* dentro de su trayectoria artística

El centro de su trabajo creativo es la transformación social desde el prisma de los feminismos. Dado que se plantea el campo del feminismo desde la interseccionalidad y que además tiene formación como música y maestra, su trabajo incide en campos diversos, pero siempre tiene la característica común de tener un compromiso social evidente y de procurar que sea



Fig. 41. *Una grieta en mi destino*, 2017.

comprensible para cualquier persona. Como decíamos, la claridad y llegar a todo tipo de públicos es fundamental en su trabajo.

El diario súpersecreto de Elvira es un proyecto por fascículos del que por ahora ha sacado únicamente el primer capítulo. Está estrechamente relacionado con las dos novelas -también por fascículos- que ha publicado y, en general, con su intención de luchar contra el adultocentrismo y darle importancia al público infantil.

Trabajos que ha realizado después de *El diario súpersecreto de Elvira* son: *Comando Je* (de güenorras)

*El Robo de Astarté*¹³⁴ [2016, segunda parte de la novela]; *Una grieta en mi destino*¹³⁵ (monólogo de 60’).

Algunos de sus trabajos anteriores a *El diario súpersecreto de Elvira* son:

*El conejo de Alicia*¹³⁶ [2012-2017, serie de 47 videos breves (1’30’’ a 7’ aproximadamente)



Fig. 42. *El conejo de Alicia 43 – Sororidad*, 2017.

realizados para la revista feminista online *Pikara Magazine*].

*Comando Je (de güenorras). Atentado al rey*¹³⁷

[2015, primera parte de la novela]; *El show show loco*¹³⁸ [2016, proyecto de vídeos de humor femi-

nista]; *Cuidado con la perra*¹³⁹ [desde 2013, espectáculo musical y de humor]; y *El cazador cazado*¹⁴⁰ [serie de 9 vídeos breves].

¹³⁴ Los textos de esta nota al pie y siguientes proceden de la página web de la artista (<https://aliciamurillo.com>).

“El Comando Je (de güenorras) es contratado para realizar el robo de la Virgen de la Estrella (Astarté para las amigas). Para poder llevar a cabo tan peligrosa hazaña contarán con la ayuda de las hermanas SinMiedo, especialistas en robos de máxima peligrosidad. Elvira, ya retirada como terrorista hembrista, narrará a su nieta todos los detalles de esta aventura con su peculiar estilo, confuso y alterado.

Comando Je (de güenorras) El Robo de Astarté es la segunda novela escrita, ilustrada y autoeditada por Alicia Murillo Ruiz. Al igual que en la primera entrega, la autora recurre de nuevo al laberinto coral, a los constantes saltos en el hilo narrativo y a los inesperados golpes de escena, en el desarrollo de esta hilarante ficción.

Llena de homenajes a la memoria histórica de las mujeres y, en especial, a la espiritualidad femenina, la narración encuentra un apoyo perfecto en las ilustraciones con las que la autora debuta como dibujante. *El Robo de Astarté* prosigue con la saga de *Comando Je (de güenorras)* que, una vez más, ha salido adelante gracias a una campaña de *crowdfunding*.

PRÓLOGO DE PAMELA PALENCIANO JÓDAR”

¹³⁵ «He llegado a los cuarenta y creo que debo por fin sincerarse conmigo misma y con la sociedad, empezar a hablar en plata de esa grieta que encontré en mi destino el mismo día en que nací y que me ha acompañado siempre. Es un agujero profundo, un abismo oscuro, un lugar escondido, un zulo húmedo donde se puede esconder de todo: desde la reputación hasta una bola de hachis”.

Bienvenidas a “Una grieta en mi destino”, el monólogo de Alicia Murillo Ruiz sobre el coño.»

¹³⁶ Todos los vídeos pueden consultarse en la página de *Pikara Magazine*:/(consulta abril de 2018).

¹³⁷ “Mari, Valeria y Rosa se proponen refundar el Comando Je (de güenorras). Para ello cuentan con el relato de la abuela Elvira, una de las supervivientes de la banda armada feminista, desarticulada desde hace ya muchos años. Las jóvenes esperan que Elvira las guíe y las forme pero la anciana anda ya bastante chocha y su relato resulta muy... confuso.

Comando Je (de güenorras) Atentado al Rey es la primera novela escrita por Alicia Murillo Ruiz. En su debut, la autora se estrena además como ilustradora y editora de este relato de humor y cuenta con prólogos de Barbijaputa y Carmen F.D. Se trata de un laberinto coral, con constantes saltos en el hilo narrativo e inesperados golpes de escena. Las fabulosas ilustraciones, inspiradas en las fotonovelas setenteras y en los comics de Ibáñez o Purita Campos, así como la estética retro de la edición, ayudarán a las lectoras a revivir las sensaciones de las antiguas revistas o novelas por entregas que nos deleitaban en la adolescencia. *El Comando Je (de güenorras)* es una mezcla explosiva entre el Superpop y Julio Verne y con ella vamos a recuperar la ilusión de ir al kiosko a por más.”

¹³⁸ Información no disponible en el momento de la consulta (abril de 2018).

¹³⁹ “En *Cuidado con la perra*, por primera vez en su vida, Alicia ha conseguido diseñar un trabajo que no ha pasado la revisión, examen y/o censura de un señor cincuentón, blanco y heterosexual. No es que tenga nada en contra de ese perfil de director de escena, pero ya andaban tocándole un poco los ovarios con eso de la voz cristalina. En *Cuidado con la perra*, Alicia canta, habla por los codos, baila, toca el piano, el ukelele, las castañuelas o a lo mejor no hace nada de todo eso. Depende de por lo que le dé la noche que vaya usted a verla”.

¹⁴⁰ Proyecto de visibilización del acoso callejero que plantea la visibilidad en redes como una forma de denuncia y autodefensa feminista. (A diferencia del resto, este texto no pertenece a la artista sino que se ha redactado para esta investigación por no disponer de textos específicos en su página web). Todos los vídeos pueden consultarse en la página web de la artista:/(consulta abril de 2018).



Figs. 43 y 44. *Atentado al rey*, 2015 (izda.). *Cuidado con la perra*, 2013 (dcha.).

5.2 Nivel Propuestas artísticas socialmente comprometidas

5.2.0 Acercamiento al relato de El diario súpersecreto de Elvira

El relato narrativo que encontramos es básicamente la verbalización ficcionada del día a día de Elvira -de 9 años- o, más bien, de aquellos aspectos que el personaje considera importantes y decide contar. Los feminismos tienen una presencia fundamental en la revista.

El hilo conductor es el diario como espacio de expresión de lo que piensa y siente Elvira. Dentro de este hilo encontramos una lucha clara contra el capitalismo, el patriarcado, el binarismo de género y el adultocentrismo.

Esta fotonovela combina imágenes de los doce¹⁴¹ personajes caracterizados por la artista, Alicia Murillo, con diferentes disfraces y textos escritos por la protagonista en su diario. En la última página, hay una sopa de letras y un crucigrama en el que emplea palabras como “lesbiana” o “capitalismo”, conceptos interesantes para ser comentados con niños.

¹⁴¹ Los doce personajes de la fotonovela son: Elvira, Soraya “La Sargenta de Menta” (profesora de Elvira), padre de Elvira, madre de Elvira, Marina (amiga de Elvira), Sole (amiga), Raúl (amigo), Lola (amiga), Don Ponciano (director del colegio), monitora de natación, Carmelita (abuela de Elvira) y Rocío (compañera del colegio que le cae mal a Elvira).

5.2.1 La simplicidad y la complejidad de la propuesta artística

Encontramos tres evidencias fundamentales relacionadas con este indicador que tienen que ver con la producción de la revista, con la voz empleada en ella y con el público a que se dirige.

Producción: formato en fascículos que permite generar contenidos no patrocinados por editoriales, publicidad de empresas exclusivamente de mujeres.

Voz: niña de 9 años inteligente y revolucionaria con voz propia. Elvira no sólo es capaz de analizar de manera crítica su realidad, sino que propone soluciones radicales para cambiarla y trabaja para que se hagan realidad de manera colectiva con su grupo de amigas.

Público: se dirige a un público infantil generando representaciones empoderadoras que rompen con los estereotipos de género y con los roles sociales asignados a la infancia en general y a las niñas y niños en particular, debido al cruce de la discriminación por edad y género que sufren.

5.2.2 La claridad y la opacidad de la propuesta artística

El lenguaje es claro, en ocasiones repetitivo como es habitual en los textos escritos por niños, plagado de humor y de complejidad. El hecho de que Murillo emplee un formato como la fotonovela no es casual y tiene gran trascendencia, ya que con frecuencia trabaja revalorizando los lenguajes populares tanto en lo musical -copla, por ejemplo-, como en otros formatos -como es el caso de esta fotonovela por fascículos-. Elvira es una niña que comprende y explica con gran claridad cuestiones complejas y conflictivas como es la fluidez del género de su amiga Raul o la falta de escucha por parte de sus padres. El lenguaje es además muy sugerente y evocador ya que, como decíamos, la sencillez de la escritura apunta a cuestiones de gran calado y cuestionan los límites de lo posible en el sistema actual.

El lenguaje también es evocador ya que, como decíamos, la sencillez de la escritura de Elvira apunta a cuestiones muy complejas que enlazan con preocupaciones sociales de gran calado. Por ejemplo, Elvira explica desde un primer momento que su plan es poner una bomba que hará ella sola y destruir este mundo para construir otro ya bien hecho. En este primer capítulo la protagonista no nos explica exactamente qué es lo que considera que está mal en el mundo, pero al llegar al crucigrama nos encontramos con la siguiente frase: “Sistema a erradicar”,

once letras. La respuesta es: capitalismo, por lo que Alicia Murillo nos está marcando la dirección ideológica sobre la que se apoya el personaje de Elvira.

Por otra parte, como apuntábamos, la protagonista aparece por primera vez en la primera novela de Murillo, publicada en 2015: *Comando JE! (de güenorras). Atentado al rey*. En este sentido, la revista y la novela se complementan y en la revista encontramos el relato de infancia del personaje que en la novela aparece como una anciana que habla de manera bastante inconexa y se va por las ramas, pero que tiene mucho que contar sobre el Comando Je, del que fue miembro [sic] fundadora. Es importante tener en cuenta que la revista se sitúa en 1983 mientras que la novela comienza en 2020 (con la fundación del Comando Je), pero se centra en 2063, momento en que Mari, Valeria y Rosa intentan refundarlo.

Según la guía de personajes que encontramos al comienzo del libro (Murillo Ruiz, 2015: 17), Elvira, es “una de las miembros [sic] fundadoras del Comando Je (de güenorras). Madre de Esperanza y abuela de Rosa” (Murillo Ruiz, 2015: 18). Murillo las describe así: “Esperanza, política del partido Democristiano. Hija de Elvira” (Murillo Ruiz, 2015: 17); “Rosa, joven activista feminista hija de Esperanza y nieta de Elvira. Pretende refundar el Comando Je” (Murillo Ruiz, 2015: 18). La contraportada del libro nos da una idea clara de la novela:

Mari, Valeria y Rosa se proponen refundar el Comando Je (de güenorras). Para ello cuentan con el relato de la abuela Elvira, una de las supervivientes de la banda armada feminista, desarticulada desde hace ya muchos años. Las jóvenes esperan que Elvira las guíe y las forme, pero la anciana anda ya bastante chocha y su relato resulta muy... confuso (Murillo Ruiz, 2015).

Volviendo a la fotonovela, es importante destacar que las preocupaciones de Elvira son síntoma de preocupaciones sociales que tienen gran variedad de vertientes y detalles, por lo que insistimos en su carácter evocador. Temas como el exceso de deberes, que tiene que ver con el adoctrinamiento de las criaturas y su preparación para la explotación capitalista, abren vías de debate.

Como decíamos, Elvira es un personaje ficticio que habla con su diario. Como niña de 9 años que es, habla con claridad, de manera directa y desde la valoración de sus problemas diarios. En este sentido, los problemas que expone Elvira, como el hecho de que sus padres no la escuchen y la apunten a dos actividades en vez de preguntarle a ella qué quiere hacer, o si quiere hacer alguna, pueden parecer pequeños, cotidianos, pero ponen de relevancia un

problema social grave: las criaturas no son tratadas en nuestra sociedad como sujetos de derechos, capaces de tomar sus propias decisiones y de tomar las riendas de sus vidas.

El lenguaje de la revista es directo, claro, preciso y divertido. Elvira escribe en su diario como quien escribe a una amistad, haciendo bromas y explicando con claridad a modo de desahogo.

De todo ello puede deducirse que tiene dos públicos clave: por un lado, criaturas de edad similar a la de la protagonista y, por otro, personas de cualquier edad, especialmente trans-feministas, interesadas en transformar la realidad. Desde el punto de vista académico se dirige a un público amplio, que no tiene por qué ser especialista en el tema y basta con que tenga interés o sensibilidad por él.

5.2.3 La reflexividad de Alicia Murillo

El nivel de reflexividad de Murillo en los diferentes campos en los que participa es alto. En los campos de los feminismos y de la música es en los que mantiene una posición más radical y claramente reflexiva. En el campo de la educación su posición también es reflexiva, pero posiblemente más por la aplicación de la reflexividad y el cuestionamiento que plantea desde los feminismos -cómo relacionarse con las criaturas cuestionando la jerarquía profesorado/alumnado, por ejemplo- o desde la música -entender la música en sentido amplio, como un lenguaje que puede tener muchas utilidades y ser empleado de maneras complejas y diversas-, que por la reflexividad específica del campo de la educación. Ello no implica que en el campo de la educación no sea reflexiva, sino que su manera de serlo viene de la mezcla con otros campos, no de un estudio de las pedagogías críticas -o, al menos, esa es la apariencia externa que genera-. Por último, su reflexividad en el campo del arte es la más baja pero probablemente se debe a una falta de interés en el campo autónomo del arte. En este sentido, su posición desinteresada del campo de arte es una posición crítica dentro de él. Sin embargo, el planteamiento de formatos como la fotonovela para recuperar lenguajes populares nos hace cuestionar esta reflexividad, ya que en estos momentos la fotonovela tiene más relación con el folklore que con la cultura popular. En cualquier caso, presenta una posición claramente en contra de la alta cultura.

En esta investigación, en cualquier caso, se ha buscado evitar conscientemente la banalización de trabajos por su pertenencia a un campo u otro, y por eso consideramos importante

mencionar que, posiblemente, las cuestiones que puedan criticársele o reprochársele a Murillo desde el campo del arte tienen más que ver con el hecho de que no le interesa el campo del arte actual y está hablando de otras cosas, que con una ingenuidad específica dentro del campo. Por ello, no sería interesante ni constructivo intentar desechar sus propuestas por lo que pueda analizarse de ellas únicamente desde el campo del arte actual. El enfoque desde diversos campos es fundamental para entender las limitaciones y aportaciones de la propuesta.

5.2.4 La actualidad del tema tratado en la propuesta artística

La infancia es sistemáticamente ignorada y menospreciada en los medios de comunicación¹⁴². Las criaturas son representadas como si tuvieran una capacidad mental muy limitada y problemas para lidiar con la complejidad. Las revistas infantiles suelen ser superficiales y, por lo general, están centradas en el amor romántico, en la imagen personal y en los mitos -personas famosas del momento o personajes de ficción-.

En cambio, los temas centrales planteados en el trabajo son los feminismos, la capacidad crítica y transformadora de las criaturas, y el adultocentrismo. Estos temas, sintetizables como un cuestionamiento del capitalismo cisheteropatriarcal planteado desde un personaje infantil con gran conciencia crítica, se tratan en los medios de manera simplista y banal. Un tratamiento muy distinto del que se les da en la fotonovela: vemos como Elvira ve el mundo con criticidad y aporta soluciones que ella misma desarrolla junto a sus amigas, no pide a adultxs que lo hagan por ella. La novedad no es su capacidad crítica como criatura, sino el estar representada como tal.

La diferencia fundamental es que se trata de un relato no paternalista, que visibiliza el adultocentrismo -por ejemplo, representando el uso y abuso del tiempo de las criaturas por parte de las personas adultas que las cuidan-, la fluidez del género y el capitalismo como centro del problema -es el caso de la lucha colectiva que realiza con sus amigas-.

Los discursos hegemónicos creados y difundidos por los medios de comunicación afirman sistemáticamente que las nuevas generaciones son peores. Existe una diferenciación jerárquica basada en estereotipos y en suposiciones infundadas. El hecho de que la generación que ocupa el lugar de las criaturas y la que está comenzando a trabajar sean constantemente

¹⁴² En 2019 la iniciativa ecologista *Fridays for Future* está siendo una excepción desde el punto de vista mediático, como lo fuera Malala Yousafzai especialmente a partir de su intento de asesinato en 2013.

consideras las más malcriadas y las más vagas es reciente en el sentido de que se repite con cada generación y es un *cliché* que se renueva constantemente.

El adultocentrismo no es reciente sino endémico, es un problema social transversal. En este sentido, situar un tema de impacto actual en el pasado -en los años 80- pone de manifiesto que la situación de desigualdad viene de lejos y que tiene vigencia hoy en día. Por último, es interesante destacar que el adultocentrismo tiene presencia en las redes sociales y comienza a hablarse dentro de los feminismos, y que, en cualquier caso, es actual en el sentido de que afecta radicalmente las vidas de las criaturas. Es más visible actualmente en las redes, pero siempre ha afectado a la infancia.

5.2.5 Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta artística

El hecho de que Elvira sea una niña de 1983 hablando a las criaturas de 2016 a través de una revista infantil tiene un gran poder performativo, porque está dando por sentada -y en ese proceso materializando- la posibilidad de nexos entre ambas generaciones. Nexos que, además, atraviesan también a todas las generaciones intermedias, como puede ser la de la persona que posiblemente ha comprado la revista para su sobrina.

En este sentido, Elvira funciona como *símbolo* de la capacidad de las criaturas para comprender críticamente lo real y buscar su transformación. No sólo porque sea un personaje de 9 años, sino porque es un personaje verosímil y que emplea el lenguaje propio de su edad para llevar a cabo estas reflexiones. Frente a la idea extendida de que las criaturas críticas hablan como adultas en miniatura, caracterizado en el imaginario occidental por personajes como Lisa Simpson, tenemos a una niña que utiliza su propio lenguaje y es capaz de expresar su visión crítica sin necesidad de hablar empleando palabras más “adultas” o, más bien, más académicas. Esta cuestión, por otra parte, remite al debate sobre la necesidad -o ausencia de necesidad- del academicismo en los textos transformadores y rompe con la idea de que para cambiar la realidad -para debatir cuestiones trascendentes- se ha de adoptar un lenguaje excluyente, es decir, un lenguaje que no sea accesible para todas las personas y que, en su utilización, marque el estatus de la persona que lo emplea.

La cuestión del lenguaje, por otra parte, vuelve una y otra vez a estar presente en el trabajo de Murillo, dado que el uso del humor directo, complejo y accesible es la demostración de que no es necesario emplear un lenguaje especializado para generar transformación. En este

sentido, apreciamos en su trabajo una apuesta por el lenguaje claro y complejo como herramienta para la transformación social.

A nivel social es genera posiciones antagonistas por el público doble al que se dirige, por el tipo de lenguaje que emplea y por su contenido, tanto a lo largo del diario propiamente dicho, como en la parte de pasatiempos que incluye.

Genera lecturas antagonistas en tanto que explora un formato como es la revista infantil que, por lo general, suele carecer de contenido crítico, y lo emplea con actitud cuestionadora, poniendo en el centro la voz de una niña capaz de pensar críticamente su realidad y de proponer soluciones radicales.

Con todo, *El diario súpersecreto de Elvira* propone -en 1983- destruir este mundo y crear uno nuevo ya bien hecho. Plantea además que esa destrucción y reconstrucción la puede llevar a cabo un grupo de niños de 9 años. Va más allá de la mera representación realista porque propone unos personajes infantiles inteligentes y capaces que se dirigen a otras criaturas también capaces. En este sentido, genera referentes transformadores. Los personajes generan dimensiones antagonistas del conflicto -capitalista y cisheteropatriarcal- y plantean transformaciones radicales.

Murillo confía en la infancia y eso es de por sí transformador en estos momentos. Es transformador porque visibilizar como lógico lo que para muchas personas es impensable: un ejemplo es el personaje de Raúl y su convicción de que no es niño ni niña ni tiene por qué serlo. Al mismo tiempo, deslegitima y ridiculiza temas considerados normales como hacer que una niña haga algo que le da miedo por mandato de una persona adulta.

La denuncia y la crítica son clave en el relato, pero son sólo una parte de un plan más ambicioso. Que Elvira afirme que, el hecho que sus padres la apunten a actividades que no quiere hacer sin siquiera contar con su opinión, es un motivo más para destruir el mundo cuanto antes, es señal de que sus planes y aspiraciones van mucho más allá de solucionar sus conflictos familiares y lo abarcan absolutamente todo, el mundo desde la raíz.

5.2.6 Interés de *El diario súpersecreto de Elvira* para colectivos concretos

La revista tiene interés para el colectivo concreto de los feminismos de la diferencia y transfeminismos. Murillo tiene un público especializado dentro de los feminismos, que no está dentro del contexto académico, sino del activista. En este sentido, contribuye a la producción

de identidad colectiva tanto en relación a las personas adultas como a la infancia dentro del propio campo. Su trabajo contribuye a la crítica constructiva dentro de los feminismos, generando una identidad colectiva basada en el cuestionamiento y la revisión de los privilegios y contradicciones propios, tanto individuales como colectivos.

Por lo tanto, sí, tiene un interés específico para los feminismos, pero también para la sociedad en general: produce un tipo de discurso que cuestiona gran cantidad de temas al mismo tiempo que es comprensible por un público amplio y diverso. En esta línea, su trabajo es una contribución interesante tanto para el crecimiento de los feminismos como movimiento social, como para la visión externa que se tiene del movimiento feminista. Además, el uso de la voz infantil en este trabajo concreto es una contribución clara a la oferta cultural para la infancia y a su empoderamiento, ya que es un público generalmente maltratado y al que se ofrecen pocas alternativas críticas.

5.2.7 Contribuciones a los marcos cognitivos más allá del campo del arte

El diario súpersecreto de Elvira está dirigido a públicos infantiles y adultos cercanos a los feminismos, pero también a públicos de todas las edades no necesariamente afines. Es comprensible sin renunciar a la complejidad y eso aporta una visión de la infancia que ayuda a generar referentes empoderadores para las criaturas. Su conexión con el campo de los feminismos es más que evidente y, sin duda, contribuye a construir los marcos cognitivos específicos que llevan a la acción directa.

Manteniéndonos fieles a la definición de *procesos enmarcadores* o *marcos cognitivos* planteada en el marco teórico podemos afirmar que, efectivamente, *El diario súpersecreto de Elvira* genera marcos cognitivos más allá del campo del arte porque contiene “esfuerzos estratégicos conscientes realizados por grupos de personas en orden a forjar formas compartidas de considerar el mundo y a sí mismas que legitimen y muevan a la acción colectiva” (citado en: McAdam/McCarthy/Zald, 1999: 27).

Esta propuesta, como la gran mayoría de las planteadas por la artista, tiene un ancla fundamental en la acción colectiva dentro de la lucha feminista y, en los momentos en que se centra en la representación, los imaginarios que construye también son personajes activistas que no sueñan con la transformación social, sino que trabajan para cambiar su realidad de manera colectiva y organizada.

5.3 Nivel Contribuciones al campo del arte actual

5.3.1 La experiencia y la experimentación en la propuesta artística

Hablar desde una niña de 9 años es un experimento en el que Murillo no comparte su experiencia personal e irremplazable como artista ni como feminista, sino que genera un personaje en que muchas personas pueden reflejarse y en cuya construcción hay una dosis importante de preocupación y atención en el uso del lenguaje. De ello deducimos que en la propuesta es prioritario que la función comunicativa sea efectiva, es decir, que el mensaje se entienda. Por otra parte, la experiencia ficcionada de Elvira no tiene por qué ser la de la artista y, en cualquier caso, no saca la legitimidad del hecho de ser o no verídica.

Otra cuestión interesante en el factor experimental de la propuesta es el hecho de apostar por dirigirse al público infantil. El trabajo de Murillo es variado y, en ocasiones, las propuestas fallan, en el sentido de que no encuentran su público, como le ocurrió recientemente con *El show show loco*, que tuvo que cancelarse por problemas para conseguir financiación -que se traduce directamente en falta de público, porque funcionaba con publicidad de negocios feministas y micromecenazgo-. Vemos, entonces, un factor importante de experimentación dentro del campo de los feminismos como campo de producción cultural, porque Murillo no se limita a continuar con fórmulas que han funcionado -como *El conejo de Alicia*, de Píkara Magazine-, sino que continúa experimentando con nuevos temas y formatos.

5.3.2 *El diario súpersecreto de Elvira* como productor del medio y del mercado y como su producto

Este apartado es especialmente evidente en el caso de Murillo. En los años que lleva siendo visible en redes -especialmente después de *El cazador cazado* y gracias a *El conejo de Alicia*, que está en el centro de los feminismos españoles por formar parte de la revista feminista online Píkara Magazine-, Murillo ha creado su propio público. En sus propuestas hay un equilibrio entre buscar lo que quiere su público, incluso preguntando directamente en redes qué es lo que no está despertando interés de un proyecto concreto -como hizo con *El show show loco*- y generar contenidos que se posicionan de manera radical dentro de los feminismos y que claramente despiertan rechazo dentro del campo e incluso entre sus seguidoras. Lo interesante de esta cuestión es que tiene espacio para las valoraciones del público, pero

también tiene un nivel alto de autonomía y genera los contenidos que considera que son necesarios. Es decir, se interesa por saber qué está fallando cuando una propuesta no despierta el interés, pero pone de manifiesto su autonomía demostrando que su trabajo no se pliega a las exigencias ni institucionales ni de mercado.

En esta línea, las críticas no le vienen necesariamente del polo dominante de los feminismos, sino también del polo dominado y, por lo general, las acoge con más autocrítica -a sí misma y a los feminismos- y con humor. La frase “Yo hago un flaco favor al feminismo” que puede leerse en uno de los modelos de bolsos de tela que tuvo en venta algún tiempo en su página web es un claro ejemplo de este doble ejercicio de autonomía y distinción. Por un lado, está abierta a las críticas porque parte de una visión del feminismo que se base en la autocrítica y en el cuestionamiento constante de las bases mismas del movimiento. Por otro, tiene un eje central que es el hacer lo que considera que debe hacer sin dejar que el contenido esté determinado por su público. Es decir, se mantiene en una posición de distinción entre amistosa e irreverente que le da gran legitimidad dentro del polo más radical del campo y la pone en el centro de las críticas de feministas más “conservadoras”. Esta visión polarizada de su trabajo es algo de lo que Murillo es plenamente consciente y que fomenta como parte de su personaje mediático. En la descripción que hace de sí misma en el apartado CV de su página web puede verse con claridad esta intención: “Incorrecta, divertida, agresiva, la amas o la detestas, te enamora o te irrita” (Murillo Ruiz, CV, 2018).

Por tanto, por su cuestionamiento de las bases de los feminismos y por la impureza consciente de sus propuestas, concluimos que el trabajo de Murillo genera su propio mercado y público, contribuyendo así a la transformación del medio. Su influencia es mayor, evidentemente, en el campo de los feminismos, en segundo lugar, en la música y en la enseñanza y, menor en el campo del arte; aunque con su rechazo al propio campo del arte también está contribuyendo a redefinir en cierto sentido las prácticas artísticas. En cualquier caso, para que su influencia fuera mayor en el campo del arte tendría que poner una atención en él y en sus lógicas que no pone, precisamente, porque su trabajo está en otro espacio. Los feminismos son, por tanto, el campo más transformado por sus propuestas. Puede afirmarse que, en la actualidad, es una de las voces más radicales y escuchadas a la hora de plantear la agenda paralela o alternativa de los feminismos españoles, aunque, por supuesto, despierte tanta desconfianza y crítica, como simpatía y admiración dentro del propio campo.

5.4 Conclusiones del análisis de *El diario súpersecreto de Elvira*

Nivel 1. Contexto

Campos en los que participa. Los campos en cuestión en este caso son el del arte, el de los feminismos, el de la educación y el de la música. Se define como artista multiindisciplinada [sic], activista feminista y ama de casa, por lo que es necesario hacer referencia a todos estos campos. Si bien su formación -en educación y música-, y su dedicación a ambos ámbitos indica que posiblemente sea más preciso hacer referencia a su presencia en estos campos. En cualquier caso, su posición en el campo de la música la pone directamente en relación con el campo del arte actual.

Posición en los campos. En el campo de los feminismos: ocupa la posición de vanguardia, con un esfuerzo notable por resistirse a la consagración y oponerse a la institucionalización. Forma parte del polo dominado del campo por rechazar la institucionalización y mantener una posición radical en él, sin embargo, su popularidad y el hecho de que sea una feminista blanca europea y con estudios superiores la acerca a la posición de dominación. En cualquier caso, consideramos que su militancia se sitúa en el marco de los feminismos de la diferencia no esencialistas y que su posicionamiento es de vanguardia, a pesar de su influencia creciente. En el campo de la educación: ejerce como profesora de música en educación no formal, por lo que también forma parte del polo dominado del campo. En este momento se dedica principalmente a la educación musical de niños/as y adolescentes en riesgo de exclusión social, un proyecto que funciona principalmente gracias a micromecenazgos realizados en el campo de los feminismos. Es decir, es su público feminista el que la legitima y apoya para que desarrolle este proyecto, lo cual es un interesante ejemplo de transferencia de capital simbólico y económico entre campos. Su trabajo como madre de acogida también influye en su trabajo y ha hecho que parte de su trabajo reciente se centre en luchar contra el racismo y el adultocentrismo institucional. Por otra parte, trabaja como investigadora independiente impartiendo conferencias sobre diferentes temas relacionados con los feminismos, la auto-defensa o la espiritualidad feminista. Sus posiciones en el campo de los feminismos, en el de la educación y en el de la música -y el arte- están fuertemente relacionadas: se sitúa en el polo dominado, posee una gran cantidad de capital simbólico, pero se mantiene en una posición de vanguardia que pone en cuestión las posiciones de vanguardia consagrada y demuestra su independencia.

La obra en la trayectoria de la autora. En su trabajo creativo la transformación social a través del uso del humor y de los feminismos tiene un papel central. En todo su trabajo hay un compromiso social evidente y un interés porque sus obras sean comprensibles para cualquier persona. La ficción que se desarrolla en esta revista está relacionada con las dos novelas que ha autoeditado y se centra en la cuestión del adultocentrismo.

Nivel 2. Contribuciones como arte comprometido

Simplicidad-complejidad. La complejidad de esta propuesta tiene tres puntos fundamentales: el primero es la producción en fascículos que permite generar contenidos autónomos sin necesidad de trabajar con editoriales -funciona como un ejemplo y como una posición antagonista en el sentido que se ha expuesto a propósito de *Moneda*-. El segundo punto de interés es el hecho de ficcionar la voz de una niña de 9 años inteligente y revolucionaria. El personaje -igual que el resto de niñas que participan con ella en los proyectos de transformación social- tiene interés porque da un tratamiento complejo a la infancia. El tercer punto tiene que ver con el público al que se dirige y se analiza también en relación a la claridad del relato. El hecho de que se dirija a público infantil y mantenga una combinación de lenguajes diversos también es interesante y aporta complejidad al trabajo.

Claridad-opacidad. Emplea un lenguaje infantil que hace que el contenido de la revista sea claro, lo cual no entra en conflicto con la presencia constante de humor y un nivel de complejidad alto. El uso de la fotonovela no es casual, ya que Murillo emplea con frecuencia lenguajes populares para revalorizarlos y reivindicarlos. Del uso del lenguaje y de su claridad puede deducirse que tiene dos públicos clave -que encajan con lo que afirma la artista-: el infantil en general y el adulto feminista. La revista está adaptada a su público sin que por ello pierda complejidad, por lo que consideramos que valora la capacidad crítica de este público amplio al que se dirige.

Reflexividad de Alicia Murillo. Su nivel de reflexividad se mantiene alto en todos los campos. En campo del arte tiene un posicionamiento de indiferencia y desinterés por la producción de alta cultura, así como una inclinación por la producción en otros campos como la música. Su acercamiento al arte está mediado por otros campos como la música o los feminismos. Con todo, consideramos que su reflexividad dentro del campo del arte actual es menor que en otros campos, pero dada la participación de la fotonovela en diversos campos, entendemos que no puede ser valorada únicamente en relación al campo del arte. En este caso es particularmente evidente la necesidad de aproximarse a las obras desde diversos puntos de vista.

Actualidad del tema tratado. Los feminismos, el adultocentrismo y el empoderamiento de la infancia. Dado que el feminismo se plantea como un marco ideológico más que como un tema y que ya se ha abordado la diferencia de tratamiento obras-medios de comunicación en los casos 1 y 5 -especialmente-; nos centramos en el tratamiento mediático del adultocentrismo. En los medios de comunicación la infancia por lo general no tiene voz. El tratamiento que le da Murillo es muy distinto: retrata una infancia empoderada, crítica, divertida y capaz de asumir la complejidad.

Lecturas o posiciones antagonistas. La obra genera posiciones antagonistas por su formato -es un uso crítico de un formato como la revista infantil, que suele ser acrítico-, por el público infantil al que se dirige, por el uso del lenguaje claro y complejo que revaloriza el uso que la infancia hace de él y por su contenido. Elvira y sus amistades son representaciones de una posición antagonista que pone en cuestión el papel asignado a la infancia en la sociedad española y visibiliza ejes de opresión.

Interés para colectivos concretos. La revista tiene interés específico para los feminismos de la diferencia y los transfeminismos. Se inserta en ese espacio concreto del activismo feminista contribuyendo a fortalecer sus marcos en cuestiones ya compartidas -anticapitalismo, cuestionamiento del binarismo de género- y para añadir nuevos cuestionamientos -adultocentrismo-. El interés de Murillo por generar trabajos que cualquier persona pueda comprender contribuye a que esta propuesta no llegue únicamente al ámbito de los feminismos, sino que contribuya a la transformación de los marcos a nivel general.

Contribución a campos más allá del arte. *El diario súpersecreto de Elvira* contribuye a los marcos cognitivos de los feminismos y, debido a la creciente visibilidad mediática de la autora en redes y de manera esporádica en debates televisivos y radiofónicos, favorece la difusión de los marcos feministas en el campo social.

Nivel 3. Contribuciones al campo del arte actual

Experiencia y experimentación. Hay una presencia importante del experimento en la propuesta -experimentación con imaginarios, pero experimentación-. Ésta no se centra en una experiencia personal de la artista y, en cualquier caso, no extrae su legitimidad del hecho de ser una experiencia auténticamente suya. La autoedición de una revista de estas características -activista, pero dirigida a público infantil- es también una experimentación con su propio mercado que puede fracasar. De hecho, la primera parte de publicó en julio de 2016 y tres años después no ha publicado un segundo fascículo, por lo que cabe plantearse la posibilidad

de que sea un proyecto fallido. En este sentido, la producción de la artista depende de sus propios intereses, pero también de la respuesta del público. Por tanto, ha logrado una gran independencia respecto de campos como la música o el arte, pero depende del de los feminismos.

Producción del medio y mercado o como su producto. Murillo ha creado su propio público en el campo de los feminismos. Es un público que mantiene con sus contenidos en redes -reflexiones políticas en tono humorístico generalmente- y porque se mantiene independiente de las instituciones y otros organismos. Su independencia la sitúa en una posición de intelectual crítica dentro del campo de los feminismos. Además, su aproximación a la crítica desde la música y el humor la hace peculiar dentro del campo y favorece su popularidad. Mantiene un equilibrio entre adaptar sus contenidos a su público y generar mensajes políticamente incorrectos que resulten molestos y transformadores para el campo. Es decir, ha generado su propio público y contribuye a transformar el medio manteniendo una posición entre amistosa e irreverente que cuestiona constantemente las contradicciones del propio campo. Cabe tener en cuenta en este caso que el campo que está transformando no es el del arte sino el de los feminismos. Sin embargo, dado que está empleando la práctica artística para generar transformación social -para transformar un campo transversal y un movimiento social como los feminismos- consideramos que es pertinente hacer referencia a esta transformación. Su revisión de formas musicales diversas y su cuestionamiento del funcionamiento del campo de la música también está generando posiciones en este campo. En el campo del arte, en cambio, consideramos que no está generando posiciones nuevas. En cualquier caso, es interesante destacar la peculiaridad de su postura: Murillo no acumula legitimidad en el campo del arte para generar transformación social actuando en el campo social, sino que acumula ese capital simbólico en el campo de los feminismos -un campo transversal y movimiento social- para generar una posición autónoma en campos como el de la educación o la música. En este sentido, Murillo es un ejemplo de autogestión ideológica muy particular.

Caso 6. *Alcaldessa*, dirigida por Pau Faus



Fig. 45. *Alcaldessa*, dirigida por Pau Faus, 2016. Fotograma: reunión *Barcelona en Comú*.



Fig. 46. *Alcaldessa*, dirigida por Pau Faus, 2016. Fotograma: Colau e Iglesias tras un debate oficial.



Fig. 47. *Alcaldessa*, dirigida por Pau Faus, 2016. Fotograma: video-diario de Ada Colau.



Fig. 48. *Alcaldessa*, dirigida por Pau Faus, 2016. Fotograma: video-diario de Ada Colau.

6.0 Ficha técnica

Título original: *Alcaldessa*.

Año: 2016.

Idea original: Pau Faus y Silvia González Laá.

Dirección: Pau Faus.

Guión: Pau Faus y Ventura Durall.

Edición: Joan Manel Vilaseca, Alex García y Núria Campabadal.

Música: Diego Pedragosa.

Gráfica: Tomeu Mulet.

Fotografía: Pau Faus.

Dirección de producción: Sandra Olalde.

Coordinación de postproducción: Airam Rodríguez.

Ayudante de dirección: Florencia Aliberti.

Ayudante de producción: Nina Solà.

Reparto: Ada Colau, Jaume Asens, Alfred Bosch, Jaume Collboni, El Gran Wyoming, Alberto Fernández Díaz, Pablo Iglesias, Gerardo Pisarello, Xavier Trias.

Prensa y comunicación: Ana Sánchez.

Subtítulos: Sandra Beltrán.

Técnica: Documental. 85 minutos.

Productora: Nanouk Films.

Lugar: Barcelona, España.

Sinopsis específica: viaje por el interior de la campaña electoral de la candidatura ciudadana *Guanyem Barcelona* -después *Barcelona en Comú*-. Incluye los meses previos de preparación y relata un año completo hasta la entrada en el ayuntamiento de Barcelona. Explora las contradicciones que se van encontrando. Estas contradicciones son el resultado del contraste entre el tipo de políticas que querían realizar desde el primer momento -incluyendo la campaña electoral- y las dificultades derivadas de los ritmos y las exigencias marcadas por las

maneras de hacer de la política tradicional, a las que intentan resistirse y que les afectan directamente a la vida y a los modos de hacer. Es el relato de una victoria ciudadana, en el sentido de que conquistan un espacio político al que no habían sido invitadas y en el que encuentran a personas que les son hostiles, también es un relato de la forma en que esa lucha afecta a sus cuerpos, su humor y sus relaciones internas.

Sinopsis oficial:

Alcaldessa sigue los pasos de Ada Colau durante un año, desde los inicios de la candidatura de *Barcelona en Comú* hasta el día en que es investida alcaldesa de la capital catalana. La crónica íntima de los hechos, con un vídeo-diario personal de la misma Colau, y el acceso privilegiado a las entrañas de la formación, nos muestran un episodio que reúne dos argumentos universales: la consecución de una victoria histórica, paradigma de los cambios políticos del sur de Europa, y el combate interior de alguien que se está convirtiendo en lo que tantas veces había cuestionado (Nanouk Films, 2016).

Acceso web (de pago): <https://www.filmin.es/pelicula/alcaldesa>

Material extra (en anexos):

- Anexo 6.1. Entrevista a Pau Faus.

Motivos iniciales de elección: cumple todos los requisitos, poco convencional, relevancia histórica.

Cómo presenta su trabajo Pau Faus:

A continuación, reproducimos el texto con el que en el momento de la consulta (abril de 2018) Faus define de manera general su práctica artística en su página web.

(Barcelona, 1974) Artista visual y documentalista. Su obra consiste en activar mecanismos de representación y/o interacción que hagan aflorar las particularidades y los conflictos del entorno/dinámica que desea narrar.

Arquitecto de formación y cineasta en la actualidad. De lo primero elige el método, de lo segundo la emoción. Fue profesor de la Universidad de Arquitectura ETSAV y formó parte del colectivo de exploración urbana Observatorio Nómada Barcelona. Es autor de los libros *La Ciudad Jubilada* y *Figueres-Paris: 5 horas 30 minutos*. Como documentalista ha dirigido el mediodocumental *Sí se puede. Siete días en PAH Barcelona* (2014). Su primer largometraje documental es el film *Alcaldessa* (2016).

Esta página muestra únicamente sus trabajos en el campo de las artes visuales entre los años 2006 y 2014 (Faus, 2018).

Aclaración inicial: la producción cinematográfica y, dentro de ella, la producción documental, es ligeramente distinta de la producción artística individual (o a dúo) del resto de propuestas presentadas. Este es un detalle que considerábamos importante matizar, si bien pensamos que el carácter central de la figura del director/a en el campo del cine está perfectamente asumida como una combinación de trabajo de autor y desarrollo colectivo.

A lo largo de este análisis hemos procurado visibilizar su carácter colectivo, tanto en la ficha técnica como buscando los nombres de las personas a las que Faus menciona en la entrevista, porque entendemos que son una parte fundamental del documental. En cualquier caso, es evidente que dentro del campo del cine la figura más visible es la de la dirección. En este sentido, el campo del cine es eminentemente diferente del campo del arte, porque el del cine siempre es colectivo -salvo contadas excepciones-, mientras que en el campo del arte la tendencia más extendida es la de seguir produciendo desde el modelo de artista individual. En este sentido, entendemos que el significado del director o directora cinematográfico no es directamente asimilable en el campo del arte, pero también consideramos que es una diferencia salvable que no impide realizar un análisis partiendo de la figura de Pau Faus y de sus apreciaciones sobre la propuesta y el proceso.

Con todo, remarcamos la consciencia de que *Alcaldessa* no está hecha por Pau Faus únicamente, pero continúa siendo interesante analizar su posición y punto de vista para entender el trabajo en un sentido amplio, especialmente porque Faus sí tiene una práctica artística *de autor*, tanto en el campo del arte como en el del cine, que es instructivo analizar.

6.1 Nivel Contexto

6.1.1 Campos en cuestión: cine documental, arte, social -activismo- y urbanismo

Los campos fundamentales en este caso son el urbanismo, el arte, el social -activismo- y el cine documental. En el caso concreto de *Alcaldessa* los campos en juego son únicamente el activismo y el cine documental, pero para poner en contexto el trabajo de Faus es necesario tener en cuenta cada uno de ellos.

6.1.2 Posición de Faus en los campos

Pau Faus se sitúa respecto de una gran cantidad de campos. En primer lugar, está enmarcado claramente en el campo social como agente crítico por su implicación activista y en el campo del urbanismo que, a su vez, en su polo crítico conecta con el campo social y los activismos. Dentro de la complejidad y amplitud del campo social se sitúa en los procesos de acción colectiva que se han dado en los últimos años para garantizar el derecho a la vivienda. En este sentido, ha colaborado con la PAH de Barcelona -Plataforma de Afectados por la Hipoteca- como parte del equipo de comunicación y difusión *Comando vídeo* junto a Silvia Rodríguez Laá y Xavi Andreu. Este grupo fue fundamental en la estrategia comunicativa de la PAH. En *Alcaldessa* el equipo no es ya *Comando vídeo*, sino un grupo de personas más amplio en el que, como puede verse en la ficha técnica, se mantienen los componentes iniciales del grupo, pero que tiene una vinculación distinta con el activismo. *Alcaldessa* no es un trabajo audiovisual para la PAH, sino que se está trabajando la representación de un grupo relacionado con la PAH que está presentándose como plataforma ciudadana a las elecciones municipales de Barcelona. *Alcaldessa*, por tanto, es un proyecto distinto que, aun estando profundamente relacionado con la PAH, es independiente de ella.

Faus no ha formado parte de la organización municipalista *Barcelona en Comú* -centro del documental-, pero ha sido un testigo de su evolución interna que ha colaborado de manera fundamental en la generación de una narración del proceso por el que ha pasado el grupo. En este sentido, es un proceso claro de autogestión ideológica en que el colectivo se hace cargo de la representación mediática para transmitir lo que se considera necesario narrar en lugar de dejar esta labor a los medios de comunicación tradicionales. Éste es, evidentemente, un ejercicio que con frecuencia se hace en los movimientos sociales actuales, especialmente cuando a partir de ellos surgen grupos que se presentan a las elecciones.

Por todo lo anterior, podemos afirmar que en el campo social tiene una posición de observador dentro de los activismos, cercana a la posición de facilitador.

En el campo del cine documental se sitúa en el polo dominado debido a que realiza propuestas de documental de autor que, aunque tengan un gran éxito en determinados círculos como en el caso que nos ocupa, no dejan de ser minoritarias. En cualquier caso, ha recibido reconocimiento dentro del campo.

En el campo del arte actual, por otra parte, se sitúa también en el polo dominado porque no está en una relación favorable de poder dentro del campo, aunque tampoco plantea una posición antagonista debido a que sus propuestas artísticas que encajan formalmente en las instituciones artísticas y no generan posiciones transformadoras dentro del campo ni cuestionan su funcionamiento.

En este sentido, las posiciones más transformadoras son las que está ocupando en el campo del cine documental y en el campo del urbanismo.

6.1.3 Alcaldessa dentro de su trayectoria artística

Gran parte del trabajo de Pau Faus está planteado dentro de proyectos colectivos que tienen una fuerte relación con los espacios que se desarrollan. Por lo general las propuestas incluyen una investigación sobre el contexto e intervenciones con la población local. Con intención de facilitar una visión global de los proyectos que ha llevado a cabo a lo largo de los últimos años los hemos dividido en cuatro grandes grupos: intervención urbana, recorridos, documentación de modos de vida y arte actual.

Al reflexionar sobre *Alcaldessa* y el trabajo realizado como parte de *Comando vídeo* y ponerlos en relación con el resto de los trabajos que encontramos en la web de Faus (<http://paufaus.net>) es evidente que en su trabajo hay un interés continuado por el derecho a la vivienda y por la documentación de prácticas colectivas.

Intervención urbana:

En este primer grupo encontramos una gran diversidad con trabajos como *Mesa de diálogo* [Quito, Ecuador, 2012]; *Co-habitaciones* [Valparaíso, Chile, 2010]; *We Can Xalant* [Mataró, Barcelona, 2009] y *Torre Bri/Collage* [Barcelona, 2006]. Este grupo de proyectos comienza con la construcción de la maqueta *Torre Bri/Collage* como parte de un replanteamiento de



Fig. 49. Taller con jóvenes del barrio como parte de *Co-habitaciones*, Pau Faus y otros, Valparaíso, 2010.

lo urbano que funcione mediante la suma de propuestas arquitectónicas diversas basadas en las necesidades de uso y, además, planteadas por los y las usuarias de los espacios. Este primer trabajo es el único que está en proyecto: el resto están realizados y son propuestas más asequibles formalmente, en el sentido de que el coste económico y de mano de obra es menor. Son propuestas que van centrándose menos en la construcción de espacios y más en generar situaciones de intercambio a partir de pequeños cambios espaciales y estructurales.

Recorridos:

En el segundo grupo situamos *Los secretos de Girona* [Girona, 2014]; *Kraków/Kraków* [Cracovia, Polonia, 2011]; *Figueres-París* [Figueres, España y París, Francia, 2010]; *Canòdrom/Canòdrom* [perímetro de Barcelona, 2010]; *ON Prat* [El Prat de Llobregat, Barcelona, 2009] y *Rieres/Rambles* [Barcelona, 2007]. Este grupo de proyectos tiene también carácter colectivo en la gran mayoría de los casos. La característica común de todos ellos es el uso del recorrido colectivo como forma de conocer y comprender el territorio. La formalización suele realizarse mediante fotografías de los recorridos y en ocasiones también se cuenta con recorridos temporales en lugar de espaciales en forma de vídeos en los que agentes locales hablan de cómo era el lugar y del uso que se le daba a nivel social en el contexto



Fig. 50. *On PRAT*, Pau Faus y otros, Barcelona, 2009.

local. Son proyectos centrados en la protección del territorio, en el rechazo a la gentrificación, la turistificación y en la toma de conciencia colectiva sobre el valor social de los espacios.

Documentación de modos de vida:

En este grupo incluimos *Brasilia Nómada* [Brasilia, Brasil, 2014]; *Terminologia urbana do Recife* [Recife, Brasil, 2009] y *La ciudad jubilada* [entorno de Barcelona, 2008]. Este grupo de proyectos tienen una relación colectiva, pero el grueso de la formalización la ha llevado a cabo Faus. En el primer caso, se trabaja con imágenes aéreas de Google Maps. El proyecto muestra cómo el proyecto urbano de Brasilia es sutilmente transformado por la erosión del terreno generada por el paso de la población por recorridos que se salen de los inicialmente planteados. En las otras dos propuestas, tenemos una documentación de los usos inesperados del territorio formalizada en una propuesta de diccionario que recoge algunas de las palabras fundamentales relacionada con estos usos. En el caso de *La ciudad jubilada* se recogen experiencias de hombres jubilados que sitúan sus huertos urbanos en las proximidades de Barcelona, transformando con su práctica el territorio. En la propuesta *Co-habitaciones* realizada en Valparaíso e incluida en el grupo de intervención urbana también se incluye una parte de historias de vida.



Fig. 51. “Entrando en calor antes de empezar la jornada de trabajo”, *La ciudad Jubilada*, Pau Faus, Barcelona, 2008.

Arte actual:



Fig. 52. *Happy Bunker*, Figueres, Pau Faus, 2011.

En este grupo situamos *We offer happiness in Exchange for slavery* [Plovdiv, Bulgaria, 2013]; *Pedagogía* [Imatra, Finlandia, 2012]; *(Trans)acción: Czym jest Frontex?* [Varsovia, Polonia, 2011]; *Happy bunker* [Figueres, 2011]; *Za Kulisami* [Varsovia, Polonia, 2011] y *Estrabisme* [barrio Poble Nou, Barcelona, 2010]. Las propuestas de este último grupo son de carácter individual, aunque en algunas de ellas cuente con colaboradores/as. Estos trabajos tienen formalizaciones reconocibles como arte actual y se han expuesto en contextos artísticos como festivales o instituciones museísticas. Los formatos incluyen: vídeo, instalación y carteles en espacios publicitarios.

6.2 Nivel Propuestas artísticas socialmente comprometidas

6.2.0 Acercamiento al relato de *Alcaldessa*

El relato narrativo de *Alcaldessa* abarca los diez meses transcurridos desde el inicio de la preparación de la candidatura hasta la llegada a la alcaldía de Barcelona. Hay un relato narrativo fundamental de cómo las circunstancias están atravesando las vidas de sus protagonistas y de cómo éstas observan que no les afectan de igual manera que a las personas que forman parte de los grandes partidos a los que se enfrentan.

El hilo conductor de la narración es el transcurso de la campaña electoral, sus tiempos y sus exigencias. El ritmo de trabajo es el que marca el orden de las escenas y su importancia a nivel emocional y político, y tanto en lo personal como en lo relacional/colectivo. El deseo de seguir siendo las mismas personas y, al mismo tiempo, ganar las elecciones es lo que atraviesa el proceso electoral.

6.2.1 La simplicidad y la complejidad de la propuesta artística

El lenguaje empleado en este documental tiene una gran complejidad. Combina cuestiones de la vida cotidiana tratadas con un gran nivel de crítica y reflexividad con un cuestionamiento general de sus propios procesos de acción colectiva y con las posibilidades reales de incidir sobre el sistema de partidos actual. Es evocador en el sentido de que trabaja las emociones y sensibilidades que parecen estar fuera de las fronteras de lo que se espera de una persona candidata a la alcaldía y, en general, de todo su equipo. También es evocador porque visibiliza y pone en cuestión temas abstractos como son el dolor, el cansancio y el rechazo

a la actitud de sus adversarios electorales, a quienes identifican como cínicos. *Barcelona en Comú* está construyendo otro imaginario político y en este sentido, *Alcaldessa* funciona como difusor generando un relato que aborda la dificultad de hacer una política que no olvide a las personas, que trabaje pensando en ellas y, simultáneamente, lograr una imagen mediática que llegue a mucha gente y que pueda convertirse en mayoritaria de cara a ganar las elecciones y a convertirse en una alternativa real.

Es directo, emocional y desgarrador. Es un relato directo del amor, del dolor y del apoyo mutuo necesario para lograr, entre pocas personas y en muy poco tiempo, convencer a mucha gente de que otra Barcelona es posible y de que el poder no tiene por qué cambiar a las personas. Es directo tanto en las asambleas en las que se ve a gente que no está de acuerdo expresando su disenso, en las reuniones en que acaban enfadados y agotados, en las ruedas de prensa en que se exige que Ada Colau hable de muchísimos temas diferentes -en el video-diario se refiere a la dificultad que le supone hablar de manera sentida mientras la campaña va contrarreloj-; es directo especialmente en el video-diario en que la vida de la candidata forma parte de la narración -hay una ocasión en que aparece en el video junto a su hijo y explica que está ahí porque hace mucho que no se ven y necesitaban estar juntos-; es directo, en definitiva, en la forma en que expresa todo el proceso como algo que atraviesa la vida de Colau como persona y personaje, y sus esfuerzos porque no cambie la dirección de las propuestas e intenciones colectivas que dan sentido a la campaña.

La complejidad de la propuesta documental también se ve reflejada en el hecho de que haya tres niveles de discurso. Por un lado, tenemos un nivel principalmente informativo que aporta datos sobre fechas, lugares y tipos de encuentros. Por otro, un nivel que muestra esos encuentros diversos que van desde asambleas a reuniones internas y actos de campaña. Por último, hay un tercer nivel fundamental constituido por el video-diario en que Ada Colau va narrando cómo se siente en cada momento de la campaña y va haciendo valoraciones sobre el trabajo que están realizando y sobre cómo éste afecta a las ideas iniciales de las que partían.

El primer nivel está formado por explicaciones, fechas y datos que ayudan al espectador/a a contextualizar el relato cronológicamente. El segundo nivel es el relato de la construcción mediática de la campaña y, por ende, de la creación del personaje mediático “Ada Colau alcaldesa”. Se caracteriza por contener una gran cantidad de dudas, discusiones y opiniones diversas sobre la manera de enfrentarse a la campaña y sobre las contradicciones que todo el equipo va encontrando a la hora de llevar a cabo el trabajo electoral. El tercer nivel se

centra en cómo los dos relatos anteriores, es decir, los lugares, los tiempos y las decisiones, son percibidos por Ada Colau y en cómo afectan a su forma de entender la campaña y de situarse tanto respecto de ella como en relación a las personas que la rodean. Este tercer nivel es fundamental y es el menos convencional porque da una visión muy personal, afectiva y crítica de la candidata y de cómo todo lo anterior le atraviesa literalmente la vida, la forma de relacionarse y la concepción del proceso de presentarse a unas elecciones. Es especialmente interesante porque no se trata de un relato de cómo el poder cambia a la persona, sino de una reflexión personal y profunda acerca de cómo las personas que le rodean comienzan a tratarla como alcaldesa y de cómo ella gestiona esa situación, pero no el sentido de cómo se acostumbra al poder, sino de cómo se plantea estrategias y barreras que le permitan continuar manteniendo las mismas bases ideológicas sin renunciar al objetivo de ganar las elecciones.

El uso de estos tres niveles es visiblemente intencionado y los tres están constantemente entrelazados y relacionados, de manera que puede verse el modo en que el contexto va haciendo que Ada Colau esté cada vez más cansada en todos los sentidos. Es destacable la escena anteriormente mencionada del video-diario en que aparece con su hijo, como una forma más de visibilizar el hecho de que el proceso afecta a su vida. Pero esta aparición, como explica Colau, se debe a una necesidad, no es un acto de campaña, ni siquiera un acto de visibilización de la crianza, sino la respuesta a una necesidad: necesitan estar juntos y por eso va con su hijo. Este tercer nivel es clave porque pone de manifiesto que los procesos políticos perturban las vidas de las personas que los viven o, más bien, que pueden afectarles si estas personas deciden implicarse y hacer política desde la vulnerabilidad, la necesidad, el compromiso ético y los cuidados.

6.2.2 La claridad y la opacidad de la propuesta artística

Durante todo el relato se intenta mantener un lenguaje “de la calle”, que viene del activismo y del nuevo imaginario de la política que quieren plantear, y se intercalan momentos en los que este lenguaje se ha de adaptar a las exigencias de los debates políticos y la ficción que suponen.

Es representativo de esta -imposibilidad de- adaptación el momento en que, después de un debate radiofónico entre los seis candidatos, el documental muestra un momento de descanso

en que los candidatos charlan amistosamente entre ellos y se ve a Colau claramente incómoda ante la situación de estar hablando con personas que defienden políticas completamente diferentes a las suyas y que en los debates dicen estar de acuerdo con las políticas que ella plantea -dice que todos parecen estar en contra de la pobreza y de la injusticia-, mientras que sus políticas tienen una dirección completamente opuesta. El “colegueo” entre candidatos parece ser una situación natural y parte del juego de la política, pero para ella, que se muestra emocionalmente afectada por todo lo que se plantea en los debates, parece ser desagradable e inconcebible. También vemos un momento en que pone como excusa que va a buscar su teléfono y se aleja de la conversación amistosa de los otros cinco candidatos.

En cualquier caso, el uso de este lenguaje no se debe -esto es evidente en todo el documental- a un populismo que imposte que son “personas normales” sino al deseo de comprender y de hacerse comprender. Es decir, el uso de un lenguaje claro no tiene que ver con la simplificación del discurso, sino con la demostración de que puede generarse una comunicación efectiva y crítica sin emplear el lenguaje especializado como una barrera que infunde autoridad. Es obvio que el hecho de que estén trabajando directamente en el campo de la política y en la acción social influye en el tipo de lenguaje que se emplea, pero lo interesante de este trabajo es que es un ejemplo de cómo trabajar desde la claridad sin perder con ello la complejidad.

6.2.3 La reflexividad de Faus

Como se ha sostenido hasta este momento, el nivel de reflexividad de Faus varía en función del campo que se analice. En el campo de arte su nivel de reflexividad es bajo. Este apunte se aleja ligeramente del ámbito de este análisis porque *Alcaldessa* no opera en este campo, pero es importante incluirlo porque esta investigación presta especial atención al campo del arte. Como decíamos, consideramos que su nivel de reflexividad en el campo del arte es bajo porque los trabajos artísticos que ha realizado en él tienen el formato adecuado para entrar en instituciones artísticas -aspecto cuidado, matices críticos, etc.- y no evidencian un posicionamiento antagonista dentro de la historia del campo que pueda llevar a generar trabajos que puedan llegar a transformarlo. En otras palabras, sus propuestas estrictamente situadas en el campo del arte son el tipo de trabajos que se generan como síntoma de un estado del campo, no como *símbolos* capaces de transformarlo.

Por otra parte, las propuestas artísticas que plantea desde el campo del urbanismo sí que tienen una mayor capacidad de transformación del *nomos* del arte. Es posible que esta capacidad aparezca como consecuencia de un uso no estrictamente representativo de herramientas artísticas en el campo del urbanismo. Este cruce entre campos genera un espacio de indefinición que es idóneo de generar transformaciones en ambos campos.

En el campo del cine documental también encontramos un nivel de reflexividad alto, con un trabajo complejo de definición de la práctica del documental. *Alcaldessa* está entre la épica de la construcción de Ada Colau como personaje, la creación de identidad colectiva en el proceso de transformación del equipo de *Barcelona en Comú* y la redefinición del imaginario político que todo ello supone a corto y largo plazo.

6.2.4 La actualidad del tema tratado en la propuesta artística

La política como tal es un tema presente en los medios de comunicación de manera constante, pero normalmente está acompañada de una intención desactivadora de la acción social y de corte conservador. La transformación de la realidad está constantemente en la televisión, pero de manera tematizada, por lo que no supone un cuestionamiento antagonista ni implica cambios efectivos que puedan modificar el *status quo*.

El hecho de que haya personas “normales” -en el sentido de no constitutivas de la clase política tradicional- haciendo política, también está presente en los medios de comunicación, pero se suele hacer énfasis en la transformación que el proceso de llegar a posiciones de poder conlleva y en el hecho de que una vez las alcanzan, ya no son personas “normales” sino que se han visto envueltas en las mismas tramas de corrupción y engaño. Esta idea de que no se puede llegar al poder sin corromperse es tremendamente beneficiosa para las personas corruptas que ocupan posiciones de poder, porque hace que dé la impresión de que es el sistema el que las ha corrompido y, de este modo, se vacía su responsabilidad al mismo tiempo que se menoscaba fuertemente cualquier posibilidad de transformación social. En cambio, *Alcaldessa* apuesta por la responsabilidad y la integridad de las personas que hacen política. El texto final que puede leerse en un folio pegado en una de las puertas del ayuntamiento en que están trabajando deja muy clara esta intención: “No oblidem mai qui som ni per què som aquí” [No olvidemos nunca quienes somos ni por qué estamos aquí].

Como bien refleja el lema de la PAH, el planteamiento tanto del documental como de toda la campaña de Guanyem Barcelona/Barcelona en Comú es que *Sí se puede*. En este sentido,

la diferencia fundamental de tratamiento es que *Alcaldessa* parte de la base de que sí se puede transformar la vida de las personas a través de unas políticas que partan de ellas y hablen *con* ellas y no *de* ellas. El tratamiento mediático que se le da a cualquier propuesta política fuera de la política tradicional estatal es el de la imposibilidad y la utopía, y tiene un marcado corte paternalista que plantea las alternativas al *status quo* como síntomas fruto de actitudes ignorantes e ingenuas.

Mientras que en los medios de comunicación masivos se decía que hacer política de otra manera era imposible, las personas que salen en este documental se dedicaron a hacerla y a generar un relato de la posibilidad, que es lo que a fin de cuentas es este documental. En un ámbito en que las élites insisten en que las cosas no pueden ser de otra manera y de que no hay ejemplos que demuestren lo contrario, este documental constituye un ejemplo de que sí se puede y de que hay mucho por cuestionar en el sistema en general y en la política de partidos en particular.

Desde los relatos hegemónicos se ha procurado representar a *Barcelona en Comú* como un partido que, por su juventud, carecía de experiencia y de posibilidades de ganar las elecciones. Los intereses de las élites se han centrado en borrar el rastro de memoria de los procesos de lucha colectivos anticapitalistas y los que son evidentes e imborrables -como puede ser la presencia de países en los que hay partidos comunistas en el poder- se han narrado desde relatos de miedo y barbarie, empleando las más diversas estrategias para convencer a la opinión pública de que la vida más allá del capitalismo es sinónimo de subdesarrollo, hambrunas y retroceso en derechos y libertades fundamentales.

Un ejemplo de este proceso de borrado de memoria colectiva como forma de convencer a la opinión pública de que no hay alternativas posibles, es la invisibilización de la tradición anarquista española, de sus luchas, sus logros y de la represión estremecedora que el Régimen franquista llevó a cabo contra ella.

Se ha planteado la actualidad de las luchas ciudadanas para entrar en la política como una amenaza a nivel de Estado “de derecho” y se han representado desde el miedo con intención de disuadir a la población de apoyarlas. Para ello, en ocasiones se ha relacionado a estas organizaciones de manera deliberada con ETA o se ha amenazado desde la ultraderecha con un nuevo golpe de Estado militar.

En este sentido, es interesante la forma en que el documental se contrapone la experiencia como activista con la experiencia como candidata a la alcaldía. El reconocimiento de que

están perdidas a la hora de moverse en círculos políticos y relacionarse con personas que llevan en la política de partidos mucho más tiempo que ellas también tiene interés porque contrasta con el relato de seguridad que los candidatos procuran transmitir en los medios de comunicación. Narrar el hecho de que no saben cómo hacer política desde una agrupación electoral es interesante porque pone de manifiesto que no por ser activistas saben cómo ser políticos, pero que tampoco por no saberlo tienen que asumir la forma de hacer política de los partidos contra los que claramente se posicionan. A este respecto, el hecho de necesitar unas guías para moverse por contextos como los debates políticos no significa necesariamente que no tengan herramientas de análisis o que no puedan enfrentar las situaciones políticas como, de hecho, lo hacen, sino que necesitan aprender a marchas forzadas cómo funciona la lógica de las personas que se encuentran a su paso para ser capaces de mantenerse con integridad y confianza en su posición inicial sin que ello implique dejar de tener dudas y contradicciones.

El relato es de gran actualidad en el sentido de que es posiblemente el primer documental que plantea el proceso de entrada en la política institucional desde una perspectiva humana, combativa, feminista, profundamente emocional, responsabilizada, asustada, fuerte y transformadora. La actualidad de un relato que habla tanto visual como textualmente desde la afectividad, la duda y la honestidad es evidente, dado que es la base del nuevo marco cognitivo que plantean para la política. La consideración de lo político como un espacio de duda, de confrontación, negociación y resolución afectadas y afectivas, es un experimento profundamente radical que está presente tanto en las ideas que plantean a lo largo de todo el documental, como en las dudas y las contradicciones que se van presentando y que forman parte del proceso.

6.2.5 Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta artística

Alcaldessa ofrece una lectura antagonista al mostrar a las personas que están detrás de las políticas desde su fragilidad, su humanidad y su afectividad, y explorar la posibilidad de llegar a posiciones de poder que permitan transformar la sociedad sin perder el derecho a dudar, a equivocarse y a tener sentimientos, pero también manteniendo los objetivos marcados colectivamente. Es decir, recoge el intento de hacer política rompiendo el estereotipo del candidato sin sentimientos ni contacto con la realidad y el ejercicio de introducir en el sistema cisheteropatriarcal, clasista y capitalista a personas que quieren seguir preocupándose por el bien común. Esta cuestión queda evidenciada en la narración, que muestra la

vulnerabilidad y las bases ideológicas de una plataforma ciudadana que quiere ganar las elecciones sin cambiar su esencia ni sus principios, pero que se encuentra con un espacio en que la fragilidad no tiene cabida y con que, para poder sobrellevar el proceso, tienen que asumir un gran peso emocional y lidiar con diversidad de presiones tanto internas como externas. Por tanto, el documental incluye una posición fundamental que genera un nuevo marco cognitivo en torno a las personas que hacen política, alejándolas del uso simbólico de todo lo que representan y dando una visión mucho más humana y cercana que hace pensar que en esa posición podríamos estar todas. Esto ocurre porque se emplea un discurso facilitador, que ayuda a comprender lo que está sucediendo, y no un discurso entorpecedor, que equivaldría al uso del lenguaje excesivamente especializado al hablar de economía en los medios, que hace que las personas que lo reciben tiendan a dar por sentado que es algo “demasiado complicado” para ellas y que son las personas expertas en la materia quienes deben resolverlo.

Además de la construcción de esta nueva identidad de persona que se dedica a la política y sigue siendo eso, una persona conectada con la realidad social, encontramos otras posiciones en la asamblea que se recoge en el documental. Allí algunas personas dicen que esperaban algo más radical por su parte y que están descontentas con el proceso que se está llevando a cabo. No están de acuerdo con las listas que plantea en un principio *Guanyem Barcelona* y así lo expresan en el documental. Mostrar estos desacuerdos también está contribuyendo a ofrecer lecturas más plurales y complejas.

Con todo, *Alcaldessa* no propone que otra política es posible, sino que es una realidad. Al mismo tiempo, propone que el hecho de que las personas que trabajan en política sean eso, *personas*, disminuye su capacidad omnipotente, pero también amplía su responsabilidad social, dado que son personas al servicio de las bases.

El documental es sólo eso, un documental, pero el proceso que narra es una campaña electoral que ha ganado las elecciones y que en estos momentos se encuentra trabajando desde la alcaldía de Barcelona, por lo que las propuestas que representa evidentemente van más allá de la enunciación y están generando cambios en el campo social.

El documental va más allá de la crítica y la denuncia en el sentido de que el proceso electoral es la respuesta a los constantes intentos de deslegitimación llevados a cabo desde otros partidos, que insistían en que si querían transformar la política tenían que hacerlo ganando las elecciones, pero también es una ampliación de esa respuesta y pone de manifiesto que su idea de “ganar las elecciones” no tiene que ser la misma que la de los partidos tradicionales

y que su transformación del panorama político comienza por la forma en que se plantea la campaña electoral y abarca todas las posibilidades de modificación de las políticas y de incidencia en lo social, lo político y lo económico que les permita la alcaldía de Barcelona.

Con todo, la campaña política es transformadora en tanto que crítica y cuestionadora, pero el hecho de hacer un documental sobre ella también tiene que ver con una visión de la política que se basa en la transparencia, en la comunicación y en la implicación de muchas personas diversas, no sólo en las decisiones a puerta cerrada tomadas por unos pocos. Por tanto, es una contribución al imaginario colectivo del campo de la política que transforma los marcos. Esto hace que el documental sea transformador por lo que cuenta, pero también por lo que implica confiar en el formato documental como medio para generar una verdad colectiva ligada a la autogestión ideológica de la acción colectiva.

6.2.6 Interés de *Alcaldessa* para colectivos concretos

Dada la situación actual, constituye un documento histórico de las nuevas políticas que se están desarrollando, de sus contradicciones y de sus esfuerzos por transformar nuestra sociedad desde la vía institucional. En este sentido, posiblemente será un referente en los próximos años, tanto por su formato como por su contenido.

El documental contribuye a la construcción de un marco cognitivo para los movimientos sociales actuales y, especialmente, para las apuestas municipalistas. En este sentido, es un documento valioso en el campo social porque sirve como base de transformación de la identidad política y para la identificación con nuevas apuestas de transformación del sistema electoral. Tener un ejemplo de autorepresentación como *Alcaldessa* influye de manera clara en la ampliación de los imaginarios colectivos y, con ello, no sólo en la reelaboración del terreno de *lo narrable*, sino también de *lo pensable* en materia de iniciativas de gobernanza ciudadana.

6.2.7 Contribuciones a los marcos cognitivos más allá del campo del arte

Concretamente *Alcaldessa* es un trabajo que no se enmarca especialmente en el campo del arte, sino en el campo social y en el documental, por lo que la contribución que hace a los marcos cognitivos está situada necesariamente fuera del campo del arte. En este sentido, es un documento que contribuye a generar marcos cognitivos que lleven a la acción colectiva

porque narra la posibilidad de transformación social desde una apuesta municipalista que ha ganado las elecciones, es decir, funciona como *símbolo*. Este “ganar las elecciones” tiene importancia porque en un sistema como el actual, las narrativas funcionan en términos de éxito y de posibilidad, por lo que funciona como invitación a continuar transformando la política desde dentro de las instituciones. Por otra parte, no invita a la acción colectiva desde los activismos a pie de calle precisamente porque centra su interés y todo el proceso en la opción de transformación de la realidad político-social a través de la democracia representativa. En este sentido, si comparamos *Alcaldessa* con *Sí se puede* de la PAH, el tipo de movilización a que uno y otro invitan es diferente. En ninguno de los dos casos plantean que esa forma de acción colectiva sea la única vía posible, pero apostando por ella la convierten necesariamente en central. Por lo tanto, este documental contribuye a la construcción de marcos cognitivos en el campo social y en el campo de la política enfocados a la transformación por vías de democracia directa.

6.3 Nivel Contribuciones al campo del arte actual

6.3.1 La experiencia y la experimentación en la propuesta artística

Pau Faus, como ocurre con frecuencia en el campo del documental, aunque no necesariamente en el de autor, es prácticamente invisible en el resultado final. No funciona como artista en el sentido planteado en otras propuestas de esta investigación, en primer lugar, por la especificidad del documental y, en segundo, porque junto a él está siempre la productora que, si bien no le limita en su trabajo -según plantea en la entrevista realizada en esta investigación-, sí que toma decisiones de peso que afectan al resultado final.

Pau Faus: Cuando empieza el proceso de edición, la productora, que no tiene nada que ver con *Barcelona en Comú*, que no tiene ningún vínculo emocional con nadie, que desconozco a quién votaron durante las elecciones, creo que no lo hemos hablado nunca, ellos tienen interés en producir la película, pero tienen muy clara otra cosa que yo también tengo clara, pero ellos la enfatizan más, es que, por un lado, evidentemente la película no tiene que ser un panfleto y, en segundo lugar, tiene que ser una película para todos los públicos, que todo el mundo entienda (anexo 6.1. Entrevista a Pau Faus: respuesta a la pregunta 4.1.).

Más avanzada la entrevista, en el bloque octavo, Faus continúa hablando de las personas que han participado en la toma de decisiones y, especialmente, de la productora y de cómo su visión ha influido en el resultado.

Pau Faus: Han participado... Sí, la productora. Al final mi interlocutor, aparte de construirme un equipo de complicidades más ideológicas (...) Tuve una chica (Florencia Aliberti) que era la que en los créditos aparece como ayudante de dirección y la última fase de edición también la hizo una chica (Núria Campabadal) que elegí yo que viene más de movimientos sociales, etcétera; y esto a mí me permitió tener un pequeño bloque para cuando había debates, saber qué poner, qué no poner, qué es importante, qué no es importante que aparezca en la historia. Yo necesitaba no estar solo allí. Pero a nivel de subjetividades que han participado en este relato, en la fase de producción ha sido sobre todo la productora y, ya te digo, con una visión... insistiendo mucho en lo cinematográfico, para lo bueno y para lo malo, yo creo que mucho más lo bueno, pero con criterios más de construcción dramática, de ritmo... más todos estos argumentos de cine más clásico, digamos. (...) Ahí había un combate casi de ideología, por un lado, que representaba yo y otras personas más afines, *versus* que la película tenga un ritmo, etcétera. Allí sí que había un poco esta lucha, y durante el proceso de gestión, mientras grabábamos, yo estaba con Silvia (González Laá), que es una chica que ahora está trabajando en el ayuntamiento en comunicación, que viene conmigo de la PAH, y con ella tenemos muchos puntos en común en cuanto a darle mucho valor al *storytelling*, a la fuerza del relato cotidiano, al aspirar a explicar cosas grandes desde lo pequeño, etcétera, y en esto nos entendíamos mucho (anexo 6.1. Entrevista a Pau Faus: respuesta a la pregunta 8.1.).

Con estas afirmaciones de Faus vuelve a mencionar la cuestión de la producción colectiva del documental, innegable en todo el proceso. En *Alcaldessa* más que en el resto de propuesta artísticas escogidas vemos con gran claridad que la expresividad de las personas que trabajan en su producción no tiene importancia en el resultado final. Esas personas están sirviendo como canal para generar una comunicación entre las protagonistas de la campaña electoral, en este caso especialmente Ada Colau, y el público. Este proceso de comunicación, además, se produce mediante ejercicios de experimentación con el equipo de *Barcelona en Comú*, de los que la parte de video-diario o las grabaciones de sesiones de discusión son ejemplos ilustradores. El proyecto al completo es un ejercicio de experimentación con las posibilidades de transformación del imaginario de lo político y, también, con la identidad del movimiento municipalista. Por último, cabe destacar la presencia del error y de la duda, constante

en todo el documental, que también es un indicador importante del proceso de experimentación.

6.3.2 *Alcaldessa* como productora del campo y del mercado o como su producto

Alcaldessa se enmarca en el cine documental de autor y su trabajo con la subjetividad de manera tan evidente contribuye a producir su público y a transformar el medio. El juego con las imágenes oficiales de la política -videos de mítines y otros eventos electorales- e imágenes entre bambalinas hace que funcione como transformación del espacio de representación política. Por otra parte, el carácter cercano de la propuesta hace que suponga un cambio en el tipo de narraciones que suelen darse desde los movimientos sociales. La propuesta de *Alcaldessa* es interesante, entre otras cosas, porque es una auto-representación de un proceso de acción colectiva que aun estando planteada desde dentro es comprensible para personas externas al grupo. En este sentido está produciendo su medio porque se está dirigiendo a personas que posiblemente no se consideran a sí mismas activistas, pero que sí creen en la representatividad del sistema democrático y piensan que puede transformarse desde dentro. Esas personas, por tanto, se están convirtiendo en un nuevo mercado, porque la forma de narrar que se emplea en el documental las interpela de manera más efectiva que si se hubiera construido como un panfleto político a favor de *Barcelona en Comú*.

En *Alcaldessa* está en juego mucho más que el proceso de una plataforma ciudadana, porque lo que se plantea es si la política democrática es realmente para toda la ciudadanía, si es posible generar un grupo político formado por activistas que gane las elecciones sin someterse a las lógicas de desafectación y distanciamiento del campo social que defienden los políticos tradicionales como única posibilidad. En este sentido, *Alcaldessa* está jugando con la necesidad de una parte importante de la población de confiar en que los cambios políticos son posibles y está usando esa esperanza para generar una identidad colectiva de transformación social a través de las instituciones públicas.

Por lo tanto, sí, está generando su mercado y está transformando el campo de la política y el del documental, y puede decirse que está transformando en cierto modo el campo del arte en tanto que está incidiendo sobre *lo narrable*, es decir, sobre los imaginarios, que es una esfera fundamental de los campos autónomos de producción cultural en su conjunto.

6.4 Conclusiones del análisis de *Alcaldessa*

Nivel 1. Contexto

Campos en los que participa. Los campos en cuestión son el cine -subcampo del documental-, el urbanismo, el arte y el social -activismo-.

Posición en los campos. Faus está situado en el campo social como un agente crítico por su participación en diversos activismos. En el campo especializado del urbanismo también se sitúa en una posición crítica al conectar con el derecho a la vivienda -ha colaborado con la PAH de Barcelona. En cualquier caso, como documentalista del activismo de la PAH y del proceso electoral de *Barcelona en Comú*, la posición que ocupa Faus es la de testigo crítico. En el campo del cine documental se sitúa en el polo dominado debido a que hace propuestas de autor, en cualquier caso, ha recibido reconocimiento en el campo a raíz de *Alcaldessa*. En el campo del arte actual se sitúa igualmente en el polo dominado porque no tiene una situación de poder en el campo. Sin embargo, tampoco plantea un conflicto antagonista y las obras de arte actual que presentaremos en el siguiente apartado pueden considerarse dentro de la categoría de arte institucional, o de arte comprometido sin conflicto antagonista. Con todo, las posiciones más comprometidas las ocupa en los campos del cine y del urbanismo.

La obra en la trayectoria del autor. Faus muestra gran cantidad de proyectos en su página web, muchos de ellos colectivos. Para facilitar la comprensión los hemos dividido en cuatro categorías: intervención urbana, recorridos, documentación de modos de vida y arte actual. *Alcaldessa* y *Sí se puede* entrarían en una quinta categoría como documentalismo de movimientos sociales. En general, vemos un interés evidente en la documentación de prácticas colectiva y en la reivindicación del derecho a la vivienda.

Nivel 2. Contribuciones como arte comprometido

Simplicidad-complejidad. El lenguaje tiene una gran complejidad y en él encontramos tanto sucesos cotidianos -tratados desde un punto de vista reflexivo y crítico- como un cuestionamiento general de la forma de trabajar de la formación electoral y de sus posibilidades de transformar el sistema electoral. La inclusión de la emocionalidad y de las implicaciones de la política en las vidas de las personas hace que el contenido tenga un fuerte potencial evocador. El relato requiere complejidad porque debe mostrar la transformación en los marcos cognitivos ligados a la representación política que se está generando y, al mismo tiempo, servir como su generador. En este sentido, la narración se plantea desde la complejidad,

incluyendo multitud de reflexiones generales y de Ada Colau que permiten un acercamiento pluridimensional a las dificultades y contradicciones de la institucionalización de una lucha activista. Por otra parte, hay un uso directo del lenguaje que, en base a la entrevista, sabemos que es intencionado. Han procurado evitar generar una película que sólo tuviera interés para las personas implicadas en el proceso, sin perder la cercanía con los protagonistas -especialmente con Colau- que hace que el público empatice con ella. El documental puede dividirse en tres tipos de contenidos: 1. datos informativos -fechas, lugares y más información que contextualiza cada momento y aporta orden cronológico a la narración-; 2. construcción mediática de la campaña -creación del personaje mediático “Ada Colau alcaldesa”-; 3. video-diario. El tercer nivel se centra en las percepciones de Colau, es decir, en cómo le afectan los otros dos grupos de contenidos. Este nivel se corresponde con la dimensión humana del personaje principal. Los tres niveles tienen un nivel de reflexividad importante.

Claridad-opacidad. Es una marca de identidad de *Barcelona en Comú* el uso del lenguaje activista, es decir, el empleo de terminología que se entienda y el poner por delante la comprensión y no el uso del lenguaje especializado como legitimación. En este sentido, *Alcaldessa* refleja esa misma intención, empleando un lenguaje claro y accesible que no por ello renuncia a la complejidad.

Reflexividad de Pau Faus. La reflexividad de Faus difiere de unos campos a otros. Tras la observación general de su trabajo consideramos que su nivel de reflexividad en el campo del arte es bajo. Las obras que más directamente se inscriben en él son fácilmente reconocibles como artísticas, se mueven por instituciones y no parecen mostrar el carácter crítico y radical que sí vemos en su participación en el campo del cine. En este sentido consideramos que se posiciona más a la ingenuidad y genera obras sintomáticas del estado actual del campo. En el campo del urbanismo, en cambio, encontramos un posicionamiento crítico que demuestra un nivel de reflexividad alto: demuestra conocer el funcionamiento del campo y plantea alternativas antagonistas a través de la colaboración con el activismo. En el campo del cine también tiene un nivel de reflexividad alto, con un trabajo de redefinición del documental. En *Alcaldessa* logra combinar la construcción del personaje de Ada Colau como figura mediática, la creación de identidad colectiva de *Barcelona en Comú* como propuesta de transformación y la redefinición del imaginario político que todo ello supone.

Actualidad del tema tratado. La política es un tema presente en los medios de comunicación de manera constante. La diferencia fundamental en este caso se da en el tratamiento: *Alcaldessa* plantea la política, la campaña completa, como una construcción, un proceso de

toma de decisiones en el que lo que influye son los recursos económicos, temporales y humanos de los que se dispone. En este sentido, es una narración de la política planteada desde la posibilidad de que cualquier persona se convierta en representante. Frente al discurso hegemónico que legitima las decisiones políticas afirmando -de manera implícita o explícita- que hay aspectos de las decisiones que la sociedad considera injustas que simplemente no comprende, *Alcaldessa* defiende que los motivos y los procesos pueden explicarse, y que no debe tratarse a las personas de manera paternalista. La cuestión fundamental que introduce este documental en el relato de lo político es la responsabilidad de quienes hacen las políticas: frente a la consideración de que el poder corrompe y de que “hacen lo que pueden”, el documental defiende como legítima la responsabilización de las personas que toman las decisiones. Con todo, *Alcaldessa* es un relato de la *posibilidad* de otras formas de hacer política que contrasta fuertemente con la narración de la *imposibilidad* que encontramos en ese mismo momento en los medios de comunicación. En este sentido, la aproximación afectiva y compleja al relato contrasta fuertemente con el tratamiento de estos temas en los medios de comunicación y está en sintonía con el modelo de política feminista que defiende *Barcelona en Comú*.

Lecturas o posiciones antagonistas. Mostrar a las personas que hay detrás de *Barcelona en Comú* como agrupación política desde la fragilidad, la humanidad y la afectividad es un posicionamiento antagonista que pone en cuestión cómo deben comportarse los y las políticas y quién puede llegar a tener un cargo electo. Con este tratamiento está transformando los marcos cognitivos y poniendo en cuestión la división entre la clase política y el resto de la población. La inclusión de imágenes de asambleas en las que activistas que forman parte de las bases de la agrupación se muestran en desacuerdo con aspectos diversos de la campaña también contribuye a enriquecer esta construcción de Ada Colau como candidata antagonista que desafía los límites de lo aceptable en el sistema empleando cauces legales y democráticos. A la hora de valorar la capacidad del relato para generar un antagonismo es importante tener en cuenta que no es el relato de una potencia, en el sentido de una posibilidad, sino de una realidad, ya que finaliza con la entrada en el Ayuntamiento de Barcelona. En este sentido, la película aporta el relato antagonista a una práctica social que también lo es y que no se queda en el plano de la representación.

Interés para colectivos concretos. El documental tiene interés general en el campo social en estos momentos, ya que es un documento histórico que ayuda a comprender las nuevas

políticas que se están desarrollando en la actualidad. Además, tiene interés de manera específica para las personas directamente implicadas en la campaña y de manera general para quienes viven en Barcelona. En cualquier caso, es un documento de interés general independientemente de la orientación ideológica del público porque aporta valiosa información sobre las bases ideológicas sobre las que se sostiene este tipo de apuesta política. En este sentido, está contribuyendo de manera general a los marcos cognitivos.

Contribución a campos más allá del arte. Las características de *Alcaldessa* hacen que su contribución no se centre en el campo del arte -parcialmente en el campo del cine, pero de manera secundaria-, sino en el campo social. Por tanto, presenta una contribución a los campos más allá del arte en forma de transformación de los marcos cognitivos, especialmente en lo que se refiere a las formas de hacer política y a las características de sus actores. Con todo, contribuye a la defensa de la democracia real en el campo social, político y de poder.

Nivel 3. Contribuciones al campo del arte actual

Experiencia y experimentación. Las características generales del género documental y las particulares de *Alcaldessa* hacen que la experiencia personal de Pau Faus no tenga relevancia en el relato. Sin embargo, sí que hay una vivencia experiencial que tiene importancia en el documental y es la de Ada Colau. Sin embargo, su experiencia es la de “una persona en su situación” por lo que puede considerarse más un experimento que genera empatía en el público que una mera expresión de su experiencia personal.

Producción del medio y mercado o como su producto. *Alcaldessa* contribuye a transformar el campo del documental con un trabajo complejo de autogestión ideológica por parte de un colectivo activista. Al mismo tiempo, contribuye a transformar el campo político como medio y también el activismo en sí, porque apelan a personas que no son necesariamente activistas, pero que pueden sentirse interpeladas por el documental. En este sentido, el uso de la combinación entre ficción y realidad que supone el género documental contribuye a generar su propio público y a transformar el campo social, el político y el del documental. Por último, puede considerarse que también genera transformación en el campo de arte, ya que su incidencia sobre el *espacio de los posibles* en términos de narratividad de lo político afecta a los campos de producción cultural en su conjunto.

III. CONCLUSIONES

Recordemos que el problema principal planteado en esta investigación era cómo realizar un análisis reflexivo y crítico de las propuestas de arte comprometido. Sosteníamos la hipótesis de que es posible producir un análisis reflexivo y crítico especialmente adaptado al arte comprometido actual. A la hora de diseñar una serie de indicadores adecuados para esta finalidad, enfatizábamos la necesidad de valorar la *efectividad* de las obras en sintonía con su intencionalidad social característica. Atendiendo al carácter doblemente comprometido, con el campo del arte y con el social, del tipo de arte estudiado, se dividió el problema principal en dos subproblemas: 1. Analizar el interés ético-estético de las propuestas en el ámbito específico de la práctica artística y 2. Estudiar los modos en que la práctica artística puede contribuir a la transformación social.

Para construir unos indicadores útiles en el análisis del arte comprometido en relación al campo del arte era necesario delimitar dos cuestiones: qué caracteriza al arte comprometido y cuáles son los mínimos que una obra debe cumplir en la actualidad en términos de reflexividad y crítica dentro del campo del arte.

Para definir el arte comprometido y situarlo en el conjunto del ámbito artístico como una posición entre otras, ha resultado fundamental la actualización de las teorías de Pierre Bourdieu. El estudio de sus textos permite situar el campo del arte en el siglo XIX, que es el que estudió con especial detenimiento y, a partir de esas claves, ha sido posible actualizar sus teorías gracias a la continuación del trabajo de autores como Pecourt (2016, 2007), Riechmann (Riechmann/Fernández Buey, 1994), Aix (2014, 2002) o Vilar i Herrero (2004). La combinación de estos estudios nos permite concluir que es posible generar un análisis de obras que determine si una obra puede considerarse “arte comprometido” y qué lugar ocupa en el conjunto del campo del arte en su estado actual. La aplicabilidad de estas teorías ha sido demostrada en el primer nivel de análisis del estudio de casos, que contribuye visiblemente a clarificar la situación de las obras en un contexto concreto y a objetivar las posiciones ocupadas por los y las artistas.

Una vez situadas las obras en la complejidad del campo artístico es posible analizar su aportación específica al *nomos* del arte. Autores como Melucci (1994), Foster (2001) y Marzo (1996) han resultado claves para generar unos indicadores que atendieran específicamente a

este aspecto. En el tercer nivel de análisis, específico del campo del arte, se pone en práctica un estudio basado en dos cuestiones: 1. La experimentación y la expresividad en las obras y 2. La obra como transformadora del medio y del mercado o como su producto. La primera de estas cuestiones debe entenderse como específica del estado actual del campo e introduce la presencia del atomismo y de la expresividad del yo en el arte actual. El análisis de la presencia de la expresividad es importante en el contexto actual porque el *nomos* operante privilegia esta característica en las obras. El campo del arte se inserta en un contexto sociohistórico capitalista y fuertemente individualista, por lo que una obra que se considere comprometida con el campo del arte y con el social difícilmente transformará ninguno de ellos si se centra únicamente en la transmisión de la autenticidad de la experiencia personal del/la artista. Chevrier: “La estructura institucional del arte moderno no es revolucionaria. Es liberal” (Aliaga/Cortés, 2003: 343); y esta característica debe ser tomada en cuenta en el análisis de las obras actuales. El empleo de este indicador para determinar la transformación del campo del arte incluye, por tanto, información sobre el estado actual del campo. Gracias a esta información es posible determinar la transformación posible de manera comparada, es decir, valorando la obra en su contexto artístico y social. Esta investigación considera la práctica artística como una actividad de carácter social en la que intervienen gran cantidad de factores y definiciones que se han ido transformando a lo largo de la historia del arte. En este sentido, la inclusión de la variable que acabamos de mencionar permite determinar si la propuesta artística es de tipo expresivo o experimental y, con ello, si contribuye en la construcción social del campo del arte experimentando con las posibilidades ético-estéticas específicas del medio artístico o si constituye una utilización de las herramientas artísticas centrada en la expresión del yo del artista. Por tanto, este indicador permite determinar si en la obra se están trabajando la dimensión social/comunitaria de la práctica artística o se está empleando para reforzar la distinción de los y las artistas dentro del sistema capitalista fuertemente individualizado.

La segunda cuestión, *la obra como transformadora del medio y del mercado o como su producto*, está estrechamente relacionada con la anterior y permite determinar si la obra está transformando el medio artístico, en el sentido de si está transformando el *nomos* operante, o si es el resultado de un estado concreto del medio. En este sentido, la aplicación de este indicador demuestra que es posible determinar la capacidad de las obras para transformar el medio artístico atendiendo al estado del campo del arte. Es decir, puede afirmarse que objetivar el campo del arte, las posiciones que ocupan sus agentes y el estado del *nomos*, permite

discernir entre las obras que son el resultado de este estado y las que contribuyen a su transformación. Por tanto, la combinación de ambos indicadores permite valorar la aportación específica de las obras al medio artístico en el momento actual. Sin olvidar, en cualquier caso, que es necesario generar un primer nivel de análisis centrado en objetivar el campo. Con todo, la situación del campo del arte a nivel general, el posicionamiento concreto de sus agentes y la aplicación de los dos indicadores específicos que acabamos de explicar permiten dar por resuelto el primer subproblema: determinar la contribución ético-estética de las obras al campo específico del arte.

El segundo subproblema, *estudiar los modos en que la práctica artística puede contribuir a la transformación social*, excede los límites del campo artístico y ha requerido un acercamiento interdisciplinar. Como se ha defendido a lo largo de toda la investigación, las teorías de Bourdieu son aplicables a diferentes campos. No obstante, la producción de transformaciones sociales significativas por parte de colectivos y la contribución al imaginario común a través de la cultura son temas que se sitúan fuera del ámbito que trabajó el autor, por lo que ha sido necesario dirigir la investigación hacia la sociología de los movimientos sociales. El trabajo a partir de autores como Riechmann (Riechmann/Fernández Buey, 1994), McAdam, McCarthy y Zald (1999), Tejerina (2010), Benjamin (2003), Snow (2004), Goffman (1974), Revilla Blanco (1994), Chevrier (Aliaga/Cortés, 2003), Lakoff (2007), Touraine (1999) o Melucci (1994), nos ha permitido centrar la problemática en relación la noción de *marco conceptual*. El interés de este concepto reside en que permite materializar la aportación de la práctica artística comprometida al campo social en tanto que aportación al imaginario colectivo. La novedad de esta aproximación no reside, sin embargo, en la consideración de que las obras comprometidas contribuyen al imaginario colectivo, sino en la construcción de unos indicadores que permitan medir esas contribuciones. En el segundo nivel de análisis se ofrece un total de siete indicadores que abordan cuestiones como la accesibilidad de las obras, la reflexividad de los y las artistas, la actualidad temática de las obras, su capacidad para generar posiciones antagonistas, el interés específico de las obras para colectivos concretos y su contribución a generar marcos cognitivos más allá del campo del arte. Esta aportación específica de la investigación no pretende ser absoluta, en la medida en que consideramos posible generar otros indicadores que complementen los propuestos, pero sí que ha demostrado ser eficaz a la hora de evidenciar el camino que recorre la obra entre la intención social del o la artista y la potencialidad de transformación social que finalmente encarna. La intención manifestada por los y las artistas tanto en sus obras como en textos o

declaraciones públicas es importante en el análisis de su reflexividad como creadores/as y ha sido tenida en especial consideración en esta investigación. No obstante, cuando la finalidad del análisis incluye la transformación que pueden producir las obras, es necesario atender al uso de las herramientas comunicativas y a los lazos que el o la artista es capaz de establecer con la comunidad a la que se dirige. Con todo, consideramos que el segundo nivel de análisis, aun no conteniendo todos los indicadores posibles, sí contribuye a determinar la capacidad de una obra concreta para establecer comunicación con diversos públicos (que deben ser analizados en relación a la intencionalidad de la obra) y para contribuir a los marcos cognitivos que constituyen el imaginario colectivo. El empleo de estos indicadores, por tanto, contribuye al análisis del impacto de las obras de arte comprometido en el imaginario colectivo y supone un paso hacia el estudio estratégico de la capacidad transformadora de la práctica artística.

En este sentido, la aportación fundamental de esta investigación es la combinación de los estudios de diversos autores para generar unas pautas de análisis que abordan tres niveles claves: 1. El estado del campo y la posición del o la artista estudiada, 2. La aportación de la obra al campo social y 3. La aportación específica al campo del arte. Este análisis permite comprender la capacidad transformadora de una obra de arte comprometido en particular, situándola de manera sistemática en el campo del arte y en los otros campos en los que opere. Esta primera aportación tiene como consecuencia una segunda: los indicadores propuestos permiten analizar obras de arte comprometido y determinar si una obra forma parte de este grupo o no, pero también pueden emplearse en sentido opuesto, es decir, para encontrar obras similares a las analizadas en esta investigación. En este sentido, contribuye a la redefinición del campo del arte aportando herramientas reflexivas para la delimitación de diversos tipos de obras e intenciones de los y las creadoras. Por otra parte, consideramos que la inclusión de una obra personal de la autora entre las propuestas analizadas sirve para demostrar que es posible que los y las artistas aumenten su autocrítica mediante la aplicación de los indicadores propuestos a su propia obra.

La formalización de la investigación como estudio de casos ha permitido extraer otra serie de conclusiones de interés. La primera de ellas es que el tipo de análisis propuesto facilita una diferenciación importante que ya se ha apuntado en las últimas páginas: discernir entre la intención social del/la artista y la capacidad de la obra para producir transformaciones sociales. En la actualidad gran cantidad de obras tienen una apariencia social y muchos creadores y creadoras manifiestan esta intención. Sin embargo, hemos concluido que hasta que

no se ha realizado un análisis detallado de las obras no puede determinarse si esta intención está siendo la guía a la hora de tomar decisiones éticas y estéticas en la obra o si es el resultado de una mimesis discursiva que de manera estratégica o ingenua repite palabras que tienen un gran peso simbólico en nuestras sociedades. El análisis ha permitido diferenciar entre discursos de crecimiento personal y propuestas de transformación comunitaria, dos cuestiones que aun pudiendo parecer muy distintas, están estrechamente relacionadas en los discursos actuales.

En segundo lugar, el estudio pormenorizado de las obras ha permitido visibilizar contradicciones específicas entre las intenciones y los resultados, no sólo a nivel discursivo, sino de empleo del lenguaje y de elección de públicos. Un ejemplo de este descubrimiento es la obra *Esta despatriarcalización*, de la que la autora de esta tesis es coautora. La intención de esta obra era claramente social y el público al que se dirige (atendiendo al lenguaje que se emplea en ella y a otras características) es de dos tipos: del campo de los feminismos y del campo social. Ninguno de estos públicos es el especializado del campo del arte ni es el que mayoritariamente acude a exposiciones. Sin embargo, el formato en dos carteles de gran tamaño necesita de un espacio expositivo al que no accede su público. Además, no se han producido formatos alternativos que resuelvan este conflicto, aunque en el análisis se manifieste la intención de generar otro tipo de formatos (DIN-A4 en blanco y negro, por ejemplo) que permitieran otro tipo de visionado en calles u otros contextos. En este sentido, la obra se dirige a un público que no es el que irá a verla y emplea un lenguaje excesivamente especializado para el público que la verá. Por otra parte, se centra en los feminismos como tema y deja de lado la propuesta específica al campo del arte, que es clave si tenemos en cuenta que el único lugar en que se ha expuesto ha sido una sala de exposiciones. La intención social, en este caso, presenta errores de formalización y desatiende características interesantes del arte comprometido como la crítica institucional o la dialéctica con el campo del arte.

En tercer lugar, la selección de obras formalmente diversas ha permitido observar la complejidad de las interacciones entre campos que se producen en algunas obras. En los casos 4 -*Moneda*- y 5 -*El diario súpersecreto de Elvira*- se ha constatado que su pertenencia al campo del arte es controvertida, dado que se sitúan en otros campos como el del cómic (en este caso fuertemente conectado con las “culturas juveniles”, ya que incluye vínculos con otras estéticas populares como la música, la vestimenta o el tatuaje) o el de los feminismos y ambos muestran una gran indiferencia respecto del campo del arte. Esta situación nos ha llevado a valorar ambas obras de manera especialmente cuidadosa, analizando

la significación específica que pueden tener no sólo en el campo del arte, sino especialmente en los campos del cómic y de los feminismos respectivamente. Son campos que, si bien se habían tenido en cuenta desde el inicio del análisis, se habían enfocado de manera secundaria y que ha sido necesario situar en el centro de la cuestión para no desvirtuar la propuesta de los autores y ofrecer un análisis efectivo. En la misma dirección, pero en sentido opuesto, tenemos el caso 3, *L*s artistas también comen*, cuyo análisis se había planificado principalmente desde la especificidad de lo artístico, pero atendiendo a otros campos y que, finalmente, ha resultado estar inscrito casi de manera exclusiva en el campo del arte. A nivel analítico consideramos que la clave en ambos casos es determinar cómo operan las obras en los diferentes campos y analizarlas en consecuencia. La clave de los análisis, por tanto, no es ofrecer una base sobre la que entender cualquier obra, sino presentar una serie de herramientas que permitan a la investigadora o investigador adaptar el análisis a las características de cada obra y, así, generar un acercamiento sociológico que tenga en cuenta los significados e implicaciones que cada posición objetivada tiene en los campos en los que opera el agente en cuestión. De este modo es posible acercarse a determinar la esfera pública que genera la obra o a la que contribuye y determinar su aportación específica.

En cuarto y último lugar, consideramos fundamental la inclusión de una síntesis del conjunto de la obra y de las actividades públicas de cada artista porque su uso en los análisis ha demostrado que contribuye a comprender el papel social de ese agente concreto y a entender lo que Bourdieu denomina “el punto de vista del autor” (Bourdieu, 1995:138), fundamental para realizar una objetivación del *espacio de los posibles* en el que está operando. Sin esta dimensión personal de cada artista es posible comprender la obra como elemento social, pero falta la cuestión fundamental del sentido que el o la artista le otorga y, por tanto, se pierde una dimensión clave del campo del arte como espacio de interacciones simbólicas y la consideración de la obra como un proceso de investigación por parte del/la artista.

La aplicación de los indicadores al estudio de casos, por tanto, ha demostrado ser productiva a la hora de delimitar hechos e intenciones, de localizar contradicciones e incoherencias internas de las obras y de desvelar la situación del campo del arte y su relación con otros campos. En este sentido, la investigación cumple con los dos objetivos generales planteados: 1. Generar una serie de indicadores para el análisis reflexivo y crítico arte comprometido actual y 2. Aplicar dichos indicadores al estudio de casos propuesto.

El conjunto del marco teórico, por su parte, se ajusta a su objetivo principal, que era *establecer una base teórica que permita generar unos indicadores de análisis que aborden las*

aportaciones del arte comprometido al campo del arte actual y al campo social. Este objetivo se ha ampliado en su aplicación en el estudio de casos, ya que se ha adaptado a los campos en los que operaban las obras y éstas no sólo incluían los dos campos mencionados, sino también el político, el de los feminismos, el de la música o el de la educación.

Otra de las cuestiones claves en los objetivos de esta tesis era el empleo de la *reflexividad* planteada por Bourdieu como centro del análisis. En este objetivo se ha incidido de manera específica en la introducción incluyendo un recorrido por el concepto en la obra del autor y posteriormente ha sido teniendo en cuenta de manera específica como indicador en los análisis y de manera general en toda la investigación. La reflexividad ha sido fundamental en el desarrollo de esta tesis y en la perspectiva crítica que se buscaba aplicar. El análisis realizado nos permite concluir que la aplicación de una perspectiva reflexiva y crítica al análisis de la práctica artística posibilita la valoración del interés de las obras tanto a nivel social como artístico, contribuyendo así a la autocrítica y a la crítica en el medio artístico.

La complejidad del campo del arte y de sus interacciones con otros campos deja espacio para la inclusión de nuevos indicadores de análisis, pero consideramos que la perspectiva reflexiva y crítica debe ser irrenunciable. La consideración de la práctica artística como un hecho social objetivable no debe ser un impedimento para su desarrollo, sino una herramienta de creación que los y las artistas pueden emplear de manera estratégica. Del mismo modo que los Nuevos Movimientos Sociales desarrollan marcos cognitivos que transforman el campo social, los y las artistas pueden transformar el campo del arte y los campos generales de manera reflexiva y estratégica, proponiendo experimentos que generen antagonismos sistémicos. Comprender el modo en que el arte y la cultura contribuyen a los marcos cognitivos es, por tanto, una herramienta valiosa para el desarrollo de las prácticas artísticas en general y de las socialmente comprometidas en particular.

IV. BIBLIOGRAFÍA

LIBROS, REVISTAS Y CATÁLOGOS

ACASO, María (2006). *Esto no son las torres gemelas. Cómo aprender a leer la televisión y otras imágenes*. Madrid: Catarata.

- (2014). *La educación artística como vehículo del conocimiento: el arte mueve la educación* (U. d. Chile, Ed.). Santiago de Chile, Chile: Ministerio de Educación, Gobierno de Chile. Obtenido de: <http://www.estaciondelasartes.com/wp-content/uploads/2015/05/Mar%C3%ADa-Acaso1.pdf>

AIX GRACIA, Francisco (2002). “El arte flamenco como campo de producción cultural. Aproximación a sus aspectos sociales” en *Anduli. Revista andaluza de ciencias sociales, 1*, 109-125.

- (2014). *Flamenco y poder. Un estudio desde la sociología del arte*. Madrid: Fundación SGAE.

ALIAGA, Juan Vicente; G. CORTÉS, José Miguel (eds.) (2003). “Conversación con Jean François Chevrier” en Aliaga, Juan Vicente, G. Cortés, José Miguel, & Del Corral, María. *Micropolíticas*. Castellón: EACC, pp. 320-394.

ÁLVAREZ JUNCO, José (1994): “Movimientos sociales en España: del modelo tradicional a la modernidad postfranquista”, en Enrique Laraña y Joseph Gusfield (eds.): *Los Nuevos Movimientos Sociales. De la ideología a la identidad*. Madrid: CIS.

BENDA, Julien (1927). *La traición de los intelectuales*. Madrid: Galaxia Gutenberg.

BENJAMIN, Walter (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Edición original 1936 ed.). México D.F.: Itaca.ías

BOURDIEU, Pierre (1980). *Le Sens pratique*. París: Minuit.

- (1982). *Leçon sur la leçon*. París: Minuit.
- (1984). *Homo academicus*. Madrid: Siglo XXI, 2008.
- (1988). *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa Editorial.

- (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- (1997). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- (2003). *El oficio de científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Barcelona: Anagrama.
- (2012). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto* (edición original en francés 1979, París: Minuit ed.). Madrid: Taurus.

BOURRIAUD, Nicolas (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

BÜRGER, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.

CALLEJO, Javier (2014). “La sombra de Bourdieu en la sociología crítica española” en *Arxius: arxius de ciències socials* (31), diciembre, 97-106.

CASANOVA, Pascale (2003). *La República Mundial de las Letras*. Barcelona: Anagrama.

CASTELLS, Manuel (2015). *Redes de indignación y esperanza: los movimientos sociales en la era de Internet* [segunda edición actualizada y ampliada]. Madrid: Alianza.

CHARLE, Christophe (1990). *Naissance des intellectuels, 1880-1900*. París: Éditions de Minuit.

- (1996). *Les intellectuels en Europe au siècle XIX: Essai d'histoire comparée*. París: Seuil.

CHIHU, Aquiles (2000). “La teoría de la acción colectiva en Alberto Melucci” en *Argumentos*, 37, 79-82.

COLLINS, Randall (1975). *Conflict sociology: Towards an explanatory science*. Nueva York: Academic Press.

- (1998). *The sociology of philosophies: A global theory of intellectual change*. Boston: The Belknap Press.

CORCUFF, Philippe (2005). *Las nuevas sociologías* (Primera edición 1995 ed.). Madrid: Alianza Editorial S.A.

CUSSET, François (2008). *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cía y las mutaciones de la vida intelectual en Estados Unidos*. Barcelona: Melusina.

- DALTON, Russell J.; KÜCHLER, Manfred (comps.) (1992). *Los Nuevos Movimientos Sociales: un reto al orden político*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- DE GOUGES, Olympe (1791). *Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana*.
- DE GONZALO, Marta; PÉREZ PRIETO, Publio (eds.) (2005). *L'increment*. Barcelona: Fundació Espais d'Art Contemporani.
- DURAND, Guy Sioui (1993). "Notas críticas sobre la ambigüedad de la performance en Quebec", en *Inter. Art actual* 58, otoño.
- EDELMAN, Murray (1967). *The Symbolic Uses of Politics*. Urbana: University of Illinois Press.
- (1971). *Politics of Symbolic Action*. Chicago: Markham.
- EYAL, Gil; BUCHHOLZ, Larissa (2010). "From the sociology of intellectuals to the sociology of interventions" en *Annual Review of Sociology* [en línea], 36, 117-137. <<http://dx.doi.org/10.1146/annurev.soc.012809.102625>>.
- EYERMAN, Ron; JAMISON, Andrew (1991). "La lucha por la naturaleza: la crisis ambiental y la crisis del ambientalismo en EE.UU." en *Ecología Política 1*, Barcelona.
- FEDERICI, Silvia (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- (2013). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- FERNÁNDEZ, J. Manuel (2004). "Interdisciplinarietà en ciencias sociales: perspectivas abiertas por la obra de Pierre Bourdieu" en *Cuadernos de Trabajo Social*, 17, 169-193.
- FOSTER, Hal (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- FRICKEL, Scott; GROSS, Neil (2005). "A general theory of scientific/intellectual movements" en *American Sociological Review* [en línea], 70 (2), 204-232. <<http://dx.doi.org/10.1177/000312240507000202>>.
- GAMSON, William (1992). *Talking Politics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GAMSON, William; MODIGLIANI, André (1989). "Media Discourse and Public Opinion on Nuclear Power" en *American Journal of Sociology* (95), 1-38.

- GARCÉS, Marina (2002). *En las prisiones de lo posible*. Barcelona: Bellaterra.
- (2016). “El deseo y la dificultad” en *Fuera de clase. Textos de filosofía de guerrilla*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 21-22.
 - (2017). *Nova il·lustració radical*. Barcelona: Anagrama.
- GEERTZ, Clifford (1973). *The Interpretation of Culture*. Nueva York: Selected Essays, Basic Books.
- GIDE, André (1949). *Los monederos falsos*. Traducción de Julio Gómez de la Serna. Buenos Aires: Poseidón. Primera edición en francés 1925.
- GIL, Silvia L. (2011). *Nuevos feminismos. Sentidos comunes en la dispersión. Una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- GOFFMAN, Erving (1974). *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Nueva York: Harper Colophon.
- (2014). *El comité de la noche*. Barcelona: Penguin Random House.
- GRAVES, Ernest (2015). *Moneda*. València: (autoedición/fanzine).
- GUASCH, Anna Maria (2007). “Entrevista a Donald Kuspit” en Anna Maria Guasch, *La crítica dialogada. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2007)* (págs. 23-28). Murcia: Cendeac.
- GUATTARI, Felix (1990). *Las tres ecologías*. Valencia: Pre-textos.
- GUSFIEL, Joseph R. (1969). *Symbolic Crusade*. Urbana: University of Illinois Press.
- (1981). *The Culture of Public Problems: Drinking-Driving and the Symbolic Order*. Chicago: University of Chicago Press.
- IBARRA, Pedro; MARTÍ, Salvador; GOMA, Ricard (eds.). (2002). *Creadores de democracia radical. Movimientos sociales y redes de políticas públicas*. Barcelona: Icaria.
- JACOBS, Ronald; TOWNSLEY, Eleanor (2011). *The space of opinion: Media intellectuals and the public sphere*. Oxford: Oxford University Press.
- KAUPPI, Niilo (1996). *French intellectual nobility: Institutional and symbolic transformations in the post-Sartrian era*. Albany: SUNY Press.

- LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal (1987). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid: Siglo XXI.
- LAKOFF, George (2007). *No pienses en un elefante. Lenguaje y debate político*. Madrid: Editorial Complutense.
- LAMONT, Michèle (1987). “How to become a dominant French philosopher: The case of Jacques Derrida” en *The American Journal of Sociology* [en línea], 93 (3), 584-622. <<http://dx.doi.org/10.1086/228790>>.
- LESSIG, Lawrence (2005). *Cultura libre. Cómo los grandes medios usan la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- LEVINS MORALES, Aurora (2004). “Intelectual orgánica certificada” en b. hooks, *Otras inapropiables. Feminismos desde las fronteras* (págs. 63-70). Madrid: Traficantes de Sueños.
- MALO DE MOLINA, Marta (ed.). (2004). *Nociones comunes. Experiencias y ensayos entre investigación y militancia*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- MARTEL, Richard (1988). “Ruses et procédures” en *Inter 39, L’histoire par ses marges s’accélère*, primavera, pp. 9-14.
- MARQUÉS PERALES, Ildefonso (2006). “Bourdieu o el ‘caballo de Troya’ del estructuralismo” en *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas* (115), pp. 69-100.
- MARZO, Jorge Luis (1996). “La performance en los 80, entre la mirra, el incienso, las fallas y algunas reacciones” en M. Pol, & J. Vallaure, *Sin número. Arte de acción*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- McADAM, Doug (1982). *Political Process and the Development of Black Insurgency, 1930/1970*. Chicago: The University of Chicago Press.
- McADAM, Doug, McCARNEY, John D.; ZALD, Mayer N. (Edits.). (1999). *Movimientos sociales: perspectivas comparadas* (Versión en castellano ed.). Madrid: Ediciones Istmo.
- MEDVETZ, Thomas (2012). *Think tanks in America*. Oxford: Oxford University Press.

- MELUCCI, Alberto (1994). “¿Qué hay de nuevo en los 'Nuevos Movimientos Sociales?’” en E. Laraña, & Gusfield (Edits.), *Los Nuevos Movimientos Sociales. De la ideología a la identidad*. Madrid: CIS.
- (1995). “The Process of Collective Identity” en H. Johnston, & B. Klandermans, *Social Movements and Culture* (págs. 41-63). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MORENO PESTAÑA, José Luis (2013). *La norma de la filosofía*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MORIN, Edgar (2010). *Pensar la complejidad*. Valencia: Universitat de València.
- MURILLO RUIZ, Alicia (2015). *Comando JE! (de güenorras). Atentado al rey*. Sevilla: (autoedición).
- PECOURT, Juan (2007). “El intelectual y el campo cultural. Una variación sobre Pierre Bourdieu” en *RIS: Revista Internacional de Sociología*, LXV (47), 23-43.
- (2016). “La reconstrucción de la sociología de los intelectuales y su programa de investigación” en *Papers. Revista De Sociologia*, 101 (3), 339-361.
<<http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers.2165>>
- PÉREZ OROZCO, Amaia (2014). *Subversión feminista de la economía*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- POSNER, Richard (2001). *Public intellectuals: A study of decline*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- PULEO, Alicia (2005). “Lo personal es político: el surgimiento del feminismo radical” en C. Amorós, & A. De Miguel (Edits.), *Historia de la teoría feminista. De la Ilustración a la globalización* (págs. 35-67). Madrid: Minerva.
- RAVEN, Arlene (1994). “Woman-house” en Broude, Norma; Garrard, Mary D. (eds.) en *The Power of Feminist Art*. Nueva York: Abrams.
- REVILLA BLANCO, Marisa (1994). “El concepto de movimiento social: acción, identidad y sentido” en *Zona abierta* (69), 181-213.
- RIECHMANN, Jorge y FERNÁNDEZ BUEY, Francisco (1994). *Redes que dan libertad. Introducción a los Nuevos Movimientos Sociales*. Barcelona: Paidós.

- RIEFFEL, Rémy (1993). *Les intellectuels sous la Ve République: 1958-1990*. París: CNRS Éditions.
- ROCHLIZ, Rainer (1994). *Subversion et subvention. Art contemporain et argumentation esthétique*. París: Gallimard.
- RUBINICH, Lucas (2001). *La conformación de un clima cultural: Neoliberalismo y universidad*. Buenos Aires: EUDEBA.
- SAPIRO, Gisèle (2009a). “Modèles d’intervention politique des intellectuels: Le cas français” en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales* [en línea], 176-7, 8-31. <<http://dx.doi.org/10.3917/arss.176.0008>>.
- (2009b). *L’espace intellectuel en Europe: De la formation des États-nations à la mondialisation XIX-XXI siècle*. París: La Découverte.
- SKOCPOL, Theda (1985). “Cultural Ideology and Political Ideologies in the Revolutionary Reconstruction of State Power” en *Journal of Modern History* (57), 86-96.
- SMELSER, Neil J. (1963). *Theory of Collective Behavior*. Free Press.
- SNOW, David A. (2004). “Framing Processes, Ideology, and Discursive Fields” en D. A. Snow, S. A. Soule, & H. Kriesi (Edits.), *The Blackwell Companion to Social Movements* (págs. 380-413). Oxford: Blackwell Publishing.
- SNOW, David A.; BENFORD, Robert (1988). “Ideology, Frame Resonance, and Participant Mobilization” en B. Klandermans, H. Kriesi, & S. Tarrow (Eds.), *From Structure to Action. Social Movement Participation Across Cultures* (pp. 197-217). Greenwich: Con., JAI Press.
- (1992). “Master Frame and Cycles of Protest” en A. Morris, & C. M. Mueller (Eds.), *Frontiers in Social Movement Theory New Haven* (pp. 133-155). Conn.: Yale University Press.
- SNOW, David; ROCHFORD, Burke, WORDEN, Steven; BENFORD, Robert (1986). “Frame Alignment Processes, Micromobilization and Movement Participation” en *American Sociological Review* 2, pp. 464-481.
- SWIDLER, Ann (1986). *Culture in Action: Symbols and Strategies* (Vol. 2). American Sociological Review 51.

- TARROW, Sidney (1994). *Power in Movement. Social Movements, Collective Action and Mass Politics in the Modern State*. Cambridge: Cambridge University Press.
- TAYLOR, Charles (1997). *Argumentos filosóficos. Ensayos sobre el conocimiento, el lenguaje y la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- TEJERINA, Benjamín (2010). *La sociedad imaginada. Movimientos sociales y cambio cultural en España*. Madrid: Editorial Trotta.
- TILLY, Charles (1978). *From Mobilization to Revolution*. Reading, Mass., Addison-Wesley.
- TOURAINÉ, Alain (1999). *Producción de la sociedad*. México: UNAM/IFAL/Embajada de Francia.
- VAN DIJK, Teun A. (2009). *Discurso y poder*. Barcelona: Gedisa.
- VARELA, Julia; Álvarez-Uría, Fernando (junio de 2002). “Conversación con Robert Castel sobre Pierre Bourdieu y la sociología crítica” en *Viento Sur* (62), 86-95.
- VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco (2006). “El problema de la reflexividad en Pierre Bourdieu de la Epistemología de la Ética” en *Opinión Jurídica*, n°10, (julio-diciembre 2006), Universidad de Medellín, Colombia, pp. 87-104.
- (2009). *La filosofía española: Herederos y pretendientes*. Madrid: Abada.
- VILAR I HERRERO, Nelo (2003). “Marginales y criptoartistas: arte paralelo y arte de acción en el estado español en los años 90” en Sánchez, J. A. y Gómez Hernández, J.A. (coords.) *Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la universidad*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 113-128.
- (2004). *El arte alternativo o paralelo en el Estado español de los años 90 (desde el enfoque de la acción colectiva)*. València: Universitat Politècnica de València (tesis doctoral inédita).
 - (2009). “Nuevas herramientas de análisis: la teoría de marcos” en J. Fernández Era, *Integración y resistencia en la era global: evento teórico décima bienal de La Habana*. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes.
- WILDING, Faith (1994). “The Feminist Art Programs at Fresno and CalArts, 1970-75” en Broude, Norma; Garrard, Mary D. (eds.). *The Power of Feminist Art*. Nueva York: Abrams.

ZALD, Mayer N. (1999). “Cultura, ideología y creación de marcos estratégicos” en D. McAdam, J. D. McCarthy, & M. N. Zald (Edits.), *Movimientos sociales: perspectivas comparadas*. Madrid: Ediciones Istmo.

PÁGINAS WEB EN GENERAL

AVVAC. Artistes Visuals de València Alacant i Castelló. “Qué es AVVAC”:

<http://www.avvac.net/que-es-avvac/> (consulta junio 2019).

DE GONZALO, Marta; PÉREZ PRIETO, Publio (8 de Abril de 2018). Obtenido de Bio:

<http://martaypublio.net/es/bio/>

- (2018). Recuperado el abril de 2018, de <http://martaypublio.net/es/baila-la-contrarreforma/>

FAUS, Pau (9 de Abril de 2018). Obtenido de Info: <http://paufaus.net/info/>

FRANCÉS, Verónica (2015). *Verónica Francés*. Recuperado el abril de 2018, de

<http://www.veronica-frances.com/Accion-de-supervivencia-1-L-s-artistas-tambien-comen>

- (8 de Abril de 2018). Obtenido de Verónica Francés: <http://www.veronica-frances.com/veronica-frances>

GRAVES, Ernest; Santonja, Carlos (2013a). Recuperado el abril de 2018, de

tengofiebrecreo.tumblr.com:

<http://tengofiebrecreo.tumblr.com/post/41350370765/como-arranca-el-fanzine-la-primavera-de-2005>

- (2013b). Recuperado el abril de 2018, de tengofiebrecreo.tumblr.com: <http://tengofiebrecreo.tumblr.com/post/41350819862/en-su-texto-asesinos-en-serie-ed-ariel-2005>

HYSTERIA (13 de Abril de 2018). *Robót, un cómic de Ernest Graves*. Obtenido de

Hysteria: <https://hysteria.mx/ernest-graves/>

MURILLO RUIZ, Alicia (2016). Recuperado el abril de 2018, de El diario súpersecreto de

Elvira: <https://aliciamurillo.com/el-diario-supersecreto-de-elvira/>

- (1 de Abril de 2013a). *Cuidado con la perra*. Obtenido de <https://aliciamurillo.com/biografia/>
- (1 de Abril de 2018b). *Becas para estudios musicales - Alicia Murillo*. Obtenido de <https://aliciamurillo.com/becas-para-estudios-musicales/>

- (1 de Abril de 2018c). *CV*, Obtenido de la página web:

<https://aliciamurillo.com/biografia/>

NANOUK FILMS. (2016). *Alcaldessa*. Recuperado en abril de 2018, de

<http://nanouk.tv/archivos/3529>

ORTEGA MORAL, Raúl (2018). *Raúl Ortega Moral*. Recuperado el abril de 2018, de

Statement: http://www.raulortegamoral.com/?page_id=40

ORTEGA, Raúl; Graves, Ernest (2013). Recuperado en abril de 2018, de

sentidosubversivo.wordpress.com: <https://sentidosubversivo.wordpress.com>

SUÁREZ, Rafael (2009). Recuperado en abril de 2019, de cib: <http://rafaelsua->

[rez.es/arte/cib.php](http://rafaelsua-rez.es/arte/cib.php)

VALLAURE, Jaime (2007). En la página web el autor indica que es un artículo escrito para el CENDEAC de Murcia en 2007 que finalmente no fue editado. Recuperado

en abril de 2019, de Circo Interior Bruto: <https://jaimevallaure.com/CIRCO-INTERIOR-BRUTO>

YUSTAS, Laura (2018). Recuperado en abril de 2018, de Bio: www.laurayustas.com/bio

- (2016). Recuperado en marzo de 2018, de laurayustas.com:

<http://laurayustas.com/relatos-radicales/criterios/>

PÁGINAS WEB DE ACCESO A LAS OBRAS

Esta despatriarcalización: <https://laurayustas.wordpress.com/2017/03/29/esta-despatriarcalizacion/> (consulta abril de 2019).

Baila la contrarreforma: <https://vimeo.com/channels/284214/40203415> (consulta marzo de 2018).

*L*s artistas también comen* (consulta marzo de 2018):

- Explicación general en la página de la artista (propuesta completa): <http://www.veronica-frances.com/Accion-de-supervivencia-1-Los-artistas-tambien-comen>

- Web específica de documentación de las comidas: <https://losartistastambiencomen.wordpress.com/>

Alcaldessa (plataforma de pago): <https://www.filmin.es/pelicula/alcaldesa> (consulta abril 2019).

PÁGINAS WEB CON ENTREVISTAS Y OTRA INFORMACIÓN SOBRE LOS Y LAS ARTISTAS

CASO 1. Raúl Ortega Moral y Laura Yustas

LAS POSTERIORIS (21 de marzo de 2014). “Conversación a propósito de la performance 18:00”: <https://lasposteriores.wordpress.com/1800-performance-de-raul-ortega-y-laura-yustas/> (consulta noviembre 2017).

CASO 2. Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto (orden cronológico)

MUSAC (octubre de 2017). “Entrevista a Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto”: <https://vimeo.com/239970520> (consulta noviembre 2017).

LEMON Y COCO (2012). “Entrevista a Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto”: <https://vimeo.com/40937389> (consulta noviembre 2017).

SUBTRAMAS, MNCARS (noviembre 2009). “Entrevistas: Marta de Gonzalo & Publio Pérez Prieto”: <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/entrevistas/eje/3/marta-de-gonzalo--publio-perez-prieto> (consulta noviembre 2017).

CASO 3. Verónica Francés

MISLATA NEWS (9 de diciembre de 2016). “Verónica Francés: La Bienal, el muro de las lamentaciones de Mislata”: <https://www.mislatanews.com/index.php/blog/juan-costa/110-veronica-frances-la-bienal-el-muro-de-las-lamentaciones-de-mislata> (consulta noviembre 2017).

MISLATA TV (25 de noviembre de 2016). “Verónica Francés Molina. Artista premiada en la Bienal de Mislata”: <https://www.youtube.com/watch?v=JqheimxbxiA> (consulta noviembre 2017).

CASO 4. Ernest Graves (orden cronológico)

GRAVES, Ernest (3 de noviembre de 2015). “El fanzine se está convirtiendo en una puta broma”, en Fanzineologia.net: <http://www.fanzineologia.net/2015/11/el-fanzine-se-esta-convirtiendo-en-una.html> (consulta noviembre 2017).

GRAVES, Ernest (28 de febrero de 2014). “Cabra, de Rafael Blanco, 2011” en Fanzineologia.net: <http://www.fanzineologia.net/2014/02/cabra-de-rafa-blanco-2011.html> (consulta noviembre 2017).

GRAVES, Ernest (2014). “Promo Tenderete 7” [vídeo hecho por el artista]: <https://vimeo.com/81040602> (consulta noviembre 2017).

CASO 5. Alicia Murillo (orden cronológico)

BEICON. ARTE, FEMINISMO Y FARÁNDULA (1 de febrero de 2017). “Alicia Murillo: ‘Todo lo que está fuera del sistema está penalizado, porque es un poder’”: <https://beiconmag.wordpress.com/2017/02/01/alicia-murillo-todo-lo-que-esta-fuera-del-sistema-esta-penalizado-porque-es-un-poder/> (consulta noviembre 2017).

RADIO COPE (31 de octubre de 2014). Entrevista a Alicia Murillo sobre El cazador cazado (minuto 39): http://www.cope.es/audios/tarde/primera-hora-tarde-octubre-2014_228261 (consulta noviembre 2017).

SSOCIOLOGOS (12 de marzo de 2014). “Mamá no trabaja, es ama de casa”: <http://ssociologos.com/2014/03/12/mama-no-trabaja-es-ama-de-casa/> (consulta noviembre 2017).

ARAINFO REDACCIÓN (21 de febrero de 2014). “[Vídeo Entrevista] Alicia Murillo: El teatro solo no existe. Están los teatros de hombres y los teatros de mujeres”: <http://arainfo.org/video-entrevista-alicia-murillo-el-teatro-solo-existe-estan-los-teatros-de-hombres-y-los-teatros-de-mujeres/> (consulta noviembre 2017).

AGORA-ALCORCÓN (29 de julio de 2013). “Entrevista a Alicia Murillo”: <http://agora-alcorcon.org/entrevista-a-alicia-murillo/> (consulta noviembre de 2017).

COLECTIVO FEMINISTA EN MOVIMIENTO (5 de junio de 2012). “El cazador cazado’: un proyecto feminista de Alicia Murillo: <https://colectivofeministasenmovimiento.wordpress.com/2012/06/05/el-cazador-cazado-un-proyecto-feminista-de-alicia-murillo/piropo/> (consulta noviembre 2017).

LOLA GARCÍA CASANOVA (17 de mayo de 2017). “La maternidad revisada y ‘subversiva’ objeto de la charla de Alicia Murillo este viernes en Barbastro”: <http://arainfo.org/video-entrevista-alicia-murillo-el-teatro-solo-existe-estan-los-teatros-de-hombres-y-los-teatros-de-mujeres/> (consulta noviembre 2017).

CASO 6. Pau Faus y críticas a *Alcaldessa*

DEMOCRACY NOW ES (5 de octubre de 2017a). “Cineasta Pau Faus: ‘El 80% de los catalanes, independentistas o no, quieren un referéndum legal’”: <https://www.youtube.com/watch?v=Xu5D5MaFULs> (consulta noviembre 2017).

- (5 de octubre de 2017b). “Cineasta Pau Faus: ‘Lo que los catalanes realmente quieren es que su identidad sea respetada’”: <https://www.youtube.com/watch?v=BhZerpSqrUI> (consulta noviembre 2017).

DEMOCRACY NOW ES (4 de octubre de 2017). “Pau Faus, director de ‘Alcaldessa’: La solución al conflicto entre Cataluña y España es un referéndum pactado y legal”: https://www.democracynow.org/es/2017/10/4/pau_faus_director_de_alcaldessa_la (consulta noviembre 2017).

INSTITUT RAMON LLULL (24 de septiembre de 2017). “El documental ‘Alcaldessa’, de Pau Faus, arriba a Nova York”: https://www.llull.cat/catala/actualitat/actualitat_noticies_detall.cfm?id=34655&url=el-documental-alcaldessa-de-pau-faus-arriba-a-nova-york.html (consulta noviembre 2017).

242 PELÍCULAS DESPUÉS (27 de mayo de 2016). “Alcaldessa, de Pau Faus”: <https://242peliculasdespues.com/?s=alcaldessa#> (consulta noviembre 2017).

CINE NUEVA TRIBUNA (27 de mayo de 2016). “Selección de respuesta de Pau Faus, director de Alcaldessa, en la presentación del documental en el Festival de Málaga”: <http://www.cinenuevatribuna.es/articulo/magazine/entrevista-pau-faus-director-alcaldessa/20160525183749002366.html> (consulta noviembre 2017).

- VILAWEB (26 de mayo de 2016). “Pau Faus: ‘Ada Colau ja no és com era i el film retrata aquest canvi’”: <https://www.vilaweb.cat/noticies/pau-faus-ada-colau-ja-no-es-el-que-era-i-el-film-retrata-aquest-canvi/> (consulta noviembre 2017).
- NIETO, Fran (25 de mayo de 2016). “Alcaldessa: íntimo y personal” en Cinenuevatribuna.es: <http://www.cinenuevatribuna.es/articulo/critica/alcaldessa-intimo-y-personal/20160525223820002370.html> (consulta noviembre 2017).
- EL CONFIDENCIAL (24 de mayo de 2016). “Pau Faus: En ‘Alcaldessa’ hay momento de emoción, risas e intriga”: https://www.elconfidencial.com/ultima-hora-en-vivo/2016-05-24/pau-faus-en-alcaldessa-hay-momentos-de-emocion-risas-e-intriga_917954/ (consulta noviembre de 2017).
- ELDIARIO.ES (4 de mayo de 2015). “Pau Faus: ‘La PAH entendió desde el primer momento que no era asistencia al consumidor’”: http://www.eldiario.es/catalunya/Pau-Faus-dia-PAH-frenetico_0_383561991.html (consulta noviembre 2017).
- LOOP BARCELONA (22 de mayo de 2015). “Ampliación, Pau Faus, 2014”: https://www.youtube.com/watch?v=PpBY_f4SWYQ (consulta noviembre 2017).
- 21ST CENTURY FILM AND FICTION (2015). “Introduction by Pau Faus to ‘Sí se puede’”: <https://vimeo.com/132392471> (consulta noviembre 2017).
- ARTS SANTA MÒNICA (23 de diciembre de 2014). “Arts Santa Mònica ‘Relat de belles coses falses’ – Pau Faus”: https://www.youtube.com/watch?v=wz_CPMkoSL0 (consulta noviembre 2017).
- SERGI SELVAS (2013). “L’espai de la conducta i la desobediència. Inter-Accions”: <https://vimeo.com/56745192> (consulta noviembre 2017).

V. ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1. <i>Esta despatriarcalización</i> , Ortega y Yustas, 2015. Dibujo digital. Impresión 100x70cm y A4.	211
Fig. 2. <i>Esta despatriarcalización</i> , Ortega y Yustas, 2015. Dibujo digital. Impresión 100x70cm y A4.	212
Fig. 3. <i>18:00</i> , de Ortega y Yustas, 2013. Performance. Registro fotográfico de larga exposición: <i>Las posteriores</i>	219
Fig. 4. <i>18:00</i> , de Ortega y Yustas, 2013. Performance. Registro en dibujo: <i>Las posteriores</i>	219
Fig. 5. <i>Los ojos que nos miran</i> , Ortega y Yustas. Instalación. Impresión en b/n sobre cartón.	220
Fig. 6. <i>Baila la contrarreforma</i> , De Gonzalo y Pérez Prieto, 2012. Fotograma.	239
Fig. 7. <i>Baila la contrarreforma</i> , De Gonzalo y Pérez Prieto, 2012. Fotograma.	239
Fig. 8. <i>Baila la contrarreforma</i> , De Gonzalo y Pérez Prieto, 2012. Fotograma.	240
Fig. 9. <i>Baila la contrarreforma</i> , De Gonzalo y Pérez Prieto, 2012. Fotograma.	240
Fig. 10. <i>Aquí huele a hueso español</i> , De Gonzalo y Pérez Prieto, 2016. Fotograma.	253
Fig. 11. <i>Un poco de luz</i> , De Gonzalo y Pérez Prieto, 2015. Detalle de la instalación en Matadero Madrid.	253
Fig. 12. <i>Puzzle</i> , De Gonzalo y Pérez Prieto, 2002.	254
Fig. 13. <i>Queda poco para lo siguiente</i> , De Gonzalo y Pérez Prieto, 2007. Detalle exposición. Sala Alcalá 31, Madrid.	255
Fig. 14. <i>Baila la contrarreforma</i> , De Gonzalo y Pérez Prieto, 2012. Dibujo perteneciente a la serie.	271
Fig. 15. <i>Baila la contrarreforma</i> , De Gonzalo y Pérez Prieto, 2012. Dibujo perteneciente a la serie.	272
Fig. 16. <i>Baila la contrarreforma</i> , De Gonzalo y Pérez Prieto, 2012. Dibujo perteneciente a la serie.	272

Fig. 17. <i>Baila la contrarreforma</i> , 2012. Detalle de la exposición en la galería Casa sin fin, Madrid.....	273
Fig. 18. <i>Baila la contrarreforma</i> , De Gonzalo y Pérez Prieto, 2012. Dibujo perteneciente a la serie.....	273
Fig. 19. <i>Baila la contrarreforma</i> , De Gonzalo y Pérez Prieto, 2012. Dibujo perteneciente a la serie.....	274
Fig. 20. <i>Baila la contrarreforma</i> , De Gonzalo y Pérez Prieto, 2012. Dibujo perteneciente a la serie.....	274
Fig. 21. <i>Baila la contrarreforma</i> , De Gonzalo y Pérez Prieto, 2012. Dibujo perteneciente a la serie.....	275
Fig. 22. <i>L*s artistas también comen</i> , Verónica Francés, 2015. Detalle exposición Centre del Carme de València.....	281
Fig. 23. <i>L*s artistas también comen</i> , Verónica Francés, 2015. Detalle exposición Centre del Carme de València durante la inauguración. La artista actualizando la pizarra con las citas para comer.....	281
Fig. 24. <i>L*s artistas también comen</i> , Verónica Francés, 2015. Detalle exposición Centre del Carme de València. Panel con la documentación de las comidas ya realizadas y espacio para las demás.....	282
Fig. 25. <i>L*s artistas también comen</i> , Verónica Francés, 2015. Fotografía de una de las comidas realizadas durante la propuesta en una casa particular. Detalle de uno de los manteles de la propuesta.....	282
Figs. 26 y 27. <i>Acció 2: Lloguer</i> , Verónica Francés, febrero de 2017. Dibujo de una historia de amor fracasada (izda.) e intercambio de historias via Whatsapp (dcha.).....	291
Fig. 28. <i>Acció 2: Lloguer</i> , Verónica Francés, enero 2017.....	292
Fig. 29. <i>En la exposición V (diario de sala)</i> , Verónica Francés, 2014.....	293
Fig. 30. <i>En la exposición V (diario de sala)</i> , Verónica Francés, 2014.....	294
Fig. 31. <i>En la exposición IV (espacio alterable)</i> , Verónica Francés, 2014. Detalle de la cuenta de Instagram a través de la que se publica la obra.....	294
Fig. 32. <i>Clar que sí</i> , Verónica Francés 2011.....	295

Fig. 33. <i>Moneda</i> . Ernest Graves, 2015. Detalle interior del fanzine (pp. 9-10).	313
Fig. 34. <i>Moneda</i> . Ernest Graves, 2015. Detalle interior del fanzine (pp. 11-12).	313
Fig. 35. <i>Moneda</i> . Ernest Graves, 2015. Detalle interior del fanzine (pp. 13-14).	314
Fig. 36. <i>Moneda</i> . Ernest Graves, 2015. Detalle interior del fanzine (pp. 15-16)	314
Fig. 37. <i>Permiso Perro</i> , Graves, 2017. Portada.....	319
Fig. 38. Graves en <i>Cómic y cigarrillos #4</i>	320
Fig. 39. <i>El diario súpersecreto de Elvira (primera entrega)</i> , Alicia Murillo, 2016 (p. 6).335	
Fig. 40. <i>El diario súpersecreto de Elvira (primera entrega)</i> , Alicia Murillo, 2016 (p. 7).336	
Fig. 41. <i>Una grieta en mi destino</i> , 2017.	345
Fig. 42. <i>El conejo de Alicia 43 – Sororidad</i> , 2017.	346
Figs. 43 y 44. <i>Atentado al rey</i> , 2015 (izda.). <i>Cuidado con la perra</i> , 2013 (dcha.).....	347
Fig. 45. <i>Alcaldessa</i> , dirigida por Pau Faus, 2016. Fotograma: reunión <i>Barcelona en Comú</i>	361
Fig. 46. <i>Alcaldessa</i> , dirigida por Pau Faus, 2016. Fotograma: Colau e Iglesias tras un debate oficial.	361
Fig. 47. <i>Alcaldessa</i> , dirigida por Pau Faus, 2016. Fotograma: video-diario de Ada Colau.	362
Fig. 48. <i>Alcaldessa</i> , dirigida por Pau Faus, 2016. Fotograma: video-diario de Ada Colau.	362
Fig. 49. Taller con jóvenes del barrio como parte de <i>Co-habitaciones</i> , Pau Faus y otros, Valparaíso, 2010.....	368
Fig. 50. <i>On PRAT</i> , Pau Faus y otros, Barcelona, 2009.....	369
Fig. 51. “Entrando en calor antes de empezar la jornada de trabajo”, <i>La ciudad Jubilada</i> , Pau Faus, Barcelona, 2008.	370
Fig. 52. <i>Happy Bunker</i> , Figueres, Pau Faus, 2011.	370

VI. ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. <i>Tipologías de campos empleadas en esta investigación</i> [elaboración propia]	33
Tabla 2. <i>Esquema de la relación entre la selección de casos de estudio y la construcción de indicadores de análisis</i> [elaboración propia]	39
Tabla 3. <i>1.1 Campos en cuestión</i> [elaboración propia]	156
Tabla 4. <i>1.2 Posición de la artista en los campos</i> [elaboración propia]	162
Tabla 5. <i>1.3 La propuesta artística en la trayectoria de la artista</i> [elaboración propia]..	166
Tabla 6. <i>2.1 La simplicidad y la complejidad de la propuesta artística</i> [elab. propia]	172
Tabla 7. <i>2.2 La claridad y la opacidad de la propuesta artística</i> [elaboración propia] ...	174
Tabla 8. <i>2.3 La reflexividad de la artista</i> [elaboración propia].....	176
Tabla 9. <i>2.4 La actualidad del tema tratado en la propuesta artística</i> [elab. propia]	181
Tabla 10. <i>2.5 Lecturas o posiciones antagonistas en la propuesta artística</i> [elaboración propia]	187
Tabla 11. <i>2.6 Interés de la propuesta artística para colectivos concretos</i> [elab. propia].	190
Tabla 12. <i>2.7 Contribución a marcos cognitivos más allá del campo del arte actual</i> [elab. propia]	193
Tabla 13. <i>3.1 La experiencia y la experimentación en la propuesta artística</i> [elaboración propia]	195
Tabla 14. <i>3.2 La propuesta artística como productora del medio y del mercado o como su producto</i> [elaboración propia].....	203

VII. ANEXOS

Caso 1. Esta despatriarcalización	416
1.1 Entrevista Raúl Ortega Moral y Laura Yustas.....	416
Caso 2. Baila la contrarreforma	443
2.1 Guía visual de Baila la contrarreforma.....	443
2.2 Entrevista a Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto	453
Caso 3. L*s artistas también comen	499
3.1 Entrevista a Verónica Francés	499
Caso 4. Moneda	520
4.1 Leyenda de personajes de <i>Moneda</i>	520
4.2 Entrevista a Ernest Graves.....	521
Caso 5. El diario súpersecreto de Elvira	541
5.1 Entrevista a Alicia Murillo	541
Caso 6. Alcaldessa	551
6.1 Entrevista a Pau Faus.....	551

Caso 1. Esta despatriarcalización

1.1 Entrevista Raúl Ortega Moral y Laura Yustas

Entrevista realizada por Nelo Vilar (sábado 15 de octubre de 2016, 17:30)

Bloque 1. Micro-relato

[01:15] Nelo Vilar: El análisis considera vuestra obra un micro-relato, en el sentido de que aborda el tema desde la contra-narrativa, porque plantea la temática desde un formato y un uso del lenguaje particular y que no se corresponde con los macro-relatos más frecuentes, ¿qué opináis de esto?

Raúl Ortega: Lo que yo entiendo como micro-relato, como una contra-narración... si podemos entender que existen de forma dominante unos relatos que dominan nuestra forma de entender el mundo y entendernos a cada uno, a cada persona, en ese mundo, si hay unos relatos que dominan ese significante y que dominan, no siempre de forma visible, sino de forma naturalizada, pues sí que hay unos macro-relatos que podemos entender que están ahí, no sé, la nación, la patria sigue por ahí, el desarrollo, la sociedad del bienestar... y sí que es verdad que al producir esta obra, yo creo que pensamos un poco en lo micro a la hora de producirla. Bueno, voy a hablar un poco desde mi posición en la producción de esta obra. Lo micro en relación a esa parte del relato, a esa parte de la narrativa que va a cómo yo me construyo o cómo yo me cuestiono mi subjetividad en ese sistema o en ese marco, entonces yo en ese sentido, no sé, podría entender el micro-relato en esa línea. Nuestra pieza podría considerarla un micro-relato en el sentido de que cuestiona la construcción de la subjetividad, la cuestiona, la rodea o la visibiliza. Esa cuestión de lo micro como un espacio en el que se producen esas subjetividades que luego te hacen comprender lo micro de una manera u otra o te hacen poder ver otros mundos posibles o comprenderlos o ignorarlos o rechazarlos. No sé si en algún caso... porque es verdad que no me lo había planteado como tal, pero sí que es verdad que obviamente como una especie de contraposición a un relato dominante sí que está esa necesidad cuando trabajé la obra con Laura, estaba esa necesidad de trabajar desde una especie de contrahegemonía, subvertir esa hegemonía.

Laura Yustas: Yo me lo planteo como un micro-relato, por un lado por esa parte que planteas del contenido y, por otro lado, también en relación al formato, porque creo que desde el principio nos planteamos que había una parte que iba a ser expuesta, que iba a ser un cartel de unas dimensiones grandes y que iba a estar específicamente planteado para el espacio expositivo, aunque fuera durante poco tiempo, pero por otra parte hablábamos desde el principio de hacer un formato que pudiera imprimirse en A4, que pudiese verse en digital y para mí también eso contribuye a la idea de micro-relato, que sean un tipo de mensaje que esté planteado para poder distribuirse también gratuitamente por redes y en otros formatos, que no tenga que ser necesariamente... Yo creo que también íbamos un poco en contra de esa creación de una pieza única que solamente se puede ver bien en el museo y que tiene un público limitado que es el que hay durante el tiempo que dura la exposición.

RO: Sí, dentro del arte hay grandes relatos también y uno de ellos es la obra de arte, otra es la propiedad sobre esa obra, sobre la creación, entonces realmente sí que es verdad que, en ese sentido, éramos muy conscientes de que el que el formato de la obra en sí fuera un cartel que, además, tuviera licencia en Creative Commons que da libertades para que tú la reproduzcas, la modifiques, la transformes... ahora no recuerdo exactamente qué licencia tenía, pero bueno que da ciertas libertades. De hecho, el CC es cultura libre, que va un poco en contra de la propiedad de la creación para permitir que los siguientes ejercicios de creación se produzcan. Sí que es verdad que el formato era muy importante, el formato cartel, que no sólo estuviera en la exposición, sino que luego se pudiera replantear, pegarlo por ahí en otro tamaño o hacer un meme o colgarlo en las redes. Sí que estuvo muy presente el tema del formato.

Bloque 2. Relato/palabra

[8:40] NV: En el trabajo es importante la palabra, el relato con palabras. Habladme un poco del papel de la palabra, del relato narrativo.

RO: El tema de la palabra... yo creo que para ambos era importante el tema de narrar. Creo que los dos trabajamos bastante la palabra, el tema de narrar, creo que es algo que está presente en nosotros y que creo que también es algo que forma parte de nuestro punto de vista sobre el propio arte, que muchas veces, claro, depende de cómo comprendas el arte o de cómo veas el arte contemporáneo o la práctica artística puedes entender que es algo que tú creas y lo dejas ahí y no necesitas explicar nada y ya se auto-explica la obra, o también hay

una parte que lo entiende de otra forma, en el sentido de que la obra también es una forma de conocimiento, la obra en sí es una forma de conocimiento que una vez la creas se aleja de ti, pero sobre la que tú también tienes algo que decir y sobre la que puedes aportar diferentes puntos de vista. Realmente poner palabra en la obra, que la obra tuviese un texto que se leyese y que fuera parte fundamental del mensaje del propio cartel, para mí era importante. Porque además jugamos con el formato cartel, con que hubiera un mensaje que tuviera, no tanto un mensaje claro -bueno que el mensaje no es especialmente ambiguo-. Con el título *Esta despatriarcalización* está claro cuál es el mensaje, pero para mí creo que no es la idea de dar un mensaje, sino de exponer una narración, de exponer a gente narrando, a ella en su narración, en su experiencia, a mí en mi experiencia... y a los dos hablando desde una narración en primera persona, que es importante a la hora de la narración por situarnos. Mi cuerpo en mi narración y desde ahí construir o proponer.

LY: Sí, para mí también era una forma de dar a la persona que ve la obra un contenido inicial. Situarte y dar una información que sea un punto de partida generoso, de alguna manera, desde el que ella pueda sacar sus propias conclusiones o reflexionar sobre lo que has planteado, pero sin exigir directamente un trabajo de lectura que tú no has hecho. O sea que no me gustaba la idea de plantear una obra, que te pusieras delante de ella y no te diera absolutamente nada. Yo, por lo menos, al escribir el cartel lo pensaba mucho, “¿qué cosas puedo hacer para que sea una obra que aporte cosas directamente, aunque luego tengas que darle una segunda pensada para llegar a una conclusión o no, te apetezca o no te apetezca?”. Que fuera una obra que te diese un contenido y, aunque realmente la parte visual tiene una importancia fundamental ahora mismo en la sociedad la mayoría de la gente lee mejor lo textual; entonces me parecía también interesante entrar por lo textual y luego multiplicar hacia otras cosas.

RO: También el tema del uso de la palabra, por ejemplo, a mí me parece interesante en tanto a pensar el formato en sí a través de todo lo que se expone también como espacio en proceso, todo el tema de las nuevas masculinidades, despatriarcalizar, pensar el feminismo... o sea que son todo movimientos del conocimiento muy procesuales, muy cambiantes, que tienen en cuenta la complejidad, la apertura, que tratan de no cerrar tanto las cosas y las ideas así. Por lo tanto, mezclar, por lo que has dicho tú ahora, mezclar lo visual que tiene el cartel con lo textual me parece interesante, que existan mezclas entre lo textual y lo visual, lugares intermedios.

NV: ¿Cuál es el hilo conductor de la narración en la obra?

RO: En mi caso, porque son dos carteles, la obra son dos carteles, entonces el hilo de la narración del cartel en mi caso es un poco como una propuesta, sobre todo, a pensar la masculinidad. Pensar la masculinidad sobre todo como la imagen de la masculinidad, no como algo naturalizado... Bueno no sólo la masculinidad sino también la situación de mis acciones. Yo creo que, en general, sería repensar los privilegios o motivar o proponer que la gente se revise los privilegios como hombre o como personas socializadas como hombres en un contexto occidental de Europa, hombres blancos, cisheterosexuales, jóvenes sobre todo. En mi caso creo que en algún momento hablo de eso, hombres blancos jóvenes... entonces creo que es el hilo y a partir de él es un poco desarrollar matices de “explora tu ano”, el tema del humor, revisar un poco esa supuesta neutralidad del humor, cosas así, creo que el hilo sobre todo es esa exposición, cuestionar la posición de privilegio invisible que es algo que todavía está por hacer y animar a que la gente revise y empiece a pensar que tiene privilegios, que los tiene pero que tiene que ponerse un poco a pensarlos.

LY: Yo creo que en mi cartel el hilo conductor es un poco el mismo, lo que pasa es que los privilegios que yo me planteo son otros. Me centro mucho en la parte de los privilegios como blanca occidental, sobre todo, que era también sobre lo que más estaba reflexionando en el momento en que hicimos los carteles, y voy un poco cogiendo ejemplos o situaciones que considero que son problemáticas en ese sentido, momentos en los que se produce una situación de desigualdad por cuestión de raza o por cuestión de identidad sexual, por ejemplo. A mí me interesaba, en vez de visibilizar esa situación como algo que ocurre, o sea, en vez de plantearlo desde la denuncia, plantearlo desde una actitud de transformación, por eso desde el principio nos planteábamos que estuviera escrito como una lista de cosas a hacer o a no pensar. Al principio las frases estaban planteadas en futuro, por ejemplo, mi primera frase “no busco sentar cátedra” era en un principio “no buscaré sentar cátedra” y después lo replanteamos para convertirlo en presente, porque nos parecía que esa estructura en presente nos comprometía más que la enunciación a base de promesas. Nos convencía más una estructura de compromiso que de promesas, pero un poco el hilo conductor en mi caso es el revisar los privilegios desde la transversalidad y visibilización de ciertas cosas.

Bloque 3. De rabiosa actualidad

[20:42] NV: En el análisis, Laura parte de la base de que vuestra obra es pertinente en el momento social, histórico y político que estamos viviendo. ¿Qué podéis decirme del tratamiento del tema central en vuestro trabajo?

RO: La verdad es que es la primera vez que trabajo con el tema de la masculinidad en una pieza, exponiendo todos estos cuestionamientos sobre ella en una pieza. Es la primera que hago y yo creo que la actualidad del tema es central, creo que es uno de los temas por los que hay que transitar ahora. Sólo hay que ver... Yo flipo primero con la cantidad de hombres que tengo a mi alrededor con los que una vez que me he cuestionado el tema de las masculinidades y que llevo un tiempo aprendiendo y leyendo de cosas de feminismo y tal, y ahora que tengo más presentes todas estas cosas, flipo con la cantidad de hombres que tengo a mi alrededor de los que me siento totalmente, no sólo distante, sino incluso... responsable, en el sentido de, como hombre, la... no ignorancia, pero... la distancia en las palabras. Como hombres no compartimos una manera de vernos como hombres. La cantidad de hombres a mi alrededor con los que no me siento en absoluto identificado una vez me he cuestionado críticamente mi propia masculinidad es prácticamente, no sé, el 95% de los hombres que me cruzo. Y luego la información que hay por redes y demás, que cada dos por tres el tema del machismo, de su violencia, del heteropatriarcado en todas sus formas, ya sea a través de leyes, a través del lenguaje en el periodismo, de los premios Nobel... Cada dos por tres es: sale una noticia de alguna barbaridad que evidencia la estructura heteropatriarcal y al día siguiente estoy en una conversación y hay un tío que me dice que es que lo que no le convence del feminismo es que es lo opuesto al machismo. Como actualidad... me parece que es súper necesario en la actualidad, lo palpo, salgo y lo huelo [risas].

LY: Yo me planteaba, a la hora de pensar... porque claro, yo estoy en esta posición extraña de analizadora y analizada, y me planteaba la cuestión de la actualidad y del carácter reciente en relación a los macro-relatos y a los micro-relatos. Entonces la primera conclusión a la que llegaba un poco al pensar sobre la obra es que realmente es un tema que no... o sea el tema de revisar las masculinidades y el de plantear las reivindicaciones feministas desde la transversalidad, es un tema que realmente no está en los medios de ninguna manera. La cuestión de género está de una manera muy sutil, pero no está de manera radical en ningún momento. Esto forma parte de la lógica capitalista, el que sólo esté en sus formas más sutiles y en aquellas que favorezcan al sistema capitalista. A mí me interesaba, al hacer la obra, que se

viera de algún modo esa parte histórica y por eso en mi cartel insistía en el tema de la “historia universal” y en todas estas cosas, y en poner algunas referencias que son pequeños guiños a otros feminismos, quizá, a los feminismos comunitarios, a otros ámbitos, porque considero que en los grandes relatos se invisibiliza normalmente toda la... se presta atención únicamente al feminismo de la segunda ola que es el que está más aceptado, y los de la primera y la tercera pues... El de la primera se ignora directamente, para que parezcan más recientes las reivindicaciones feministas, y el tercero no se ignora, pero se habla de él directamente como una exageración, se da a entender que los derechos ya están conseguidos... Y cuando se considera que el feminismo de la tercera ola sí que es legítimo normalmente se refiere a otros países. Sí, vale, las mujeres de países musulmanes tienen derecho a hacer un feminismo de la tercera ola, pero las demás no. “Tienen derecho”, desde luego, como estrategia mediática que las victimiza e infantiliza sus culturas, en ningún caso esto supone un privilegio porque, entre otras cosas, entra dentro del ámbito de las lecturas que desde occidente se hacen sobre *otros* lugares, por tanto, no afecta de manera positiva a sus vidas el que los occidentales piensen que tienen derecho a un feminismo, sino que se usa para decir, a través de la comparación interesada, que las occidentales no tenemos derecho a hacerlo porque ya hay igualdad en nuestros países. Entonces me planteaba un poco cómo hacer una reflexión sobre feminismo que de alguna manera diese una idea de proceso, de un proceso largo que viene de muchos siglos, y al mismo tiempo que dejara claro que sigue siendo una cosa muy necesaria y muy actual, y eso es lo que he intentado hacer en parte de la obra.

RO: Bueno, yo, claro, el tema que he tratado es eso, la actualidad está porque esta obra para mí ha surgido por encontrarme. Es decir, yo no tenía un precedente tan histórico o de tener ese vínculo histórico y decir, “bueno, vamos a replantar la actualidad”, sino que de repente me he encontrado con un tema que no me había planteado en mi vida: La masculinidad, ocupar la masculinidad, repensar la masculinidad... Y lo abordé. Entonces la cuestión con la actualidad es este momento en que coincide en que tenemos esta obra y yo me encuentro con el tema, entonces es actual porque es la primera vez que decido trabajar con el tema.

Bloque 4. Claridad-complejidad

[28:00] NV: *Claridad-complejidad. Una de las razones por las que en la tesis se incluye esta obra es por su relación entre claridad y complejidad, es decir, que es accesible a públicos no especializados sin por ello reducir su complejidad. ¿Qué pensáis al respecto?*

RO: Yo creo que en ese sentido va todo bastante ligado. Cuando tú hablas desde una posición más micro, cuando hablas desde tu subjetividad y te posicionas realmente, la cuestión no es abordar un gran relato otra vez o plantearte las grandes cuestiones del arte contemporáneo, es más, estás como estábamos Laura y yo, desencantado de esos grandes relatos, de esos macro-relatos tanto del arte como en lo social. Y es algo que está vivo que, aunque tiene su recorrido histórico, no deja de transformarse, es una cuestión muy conflictiva también, porque no tienes asideros fijos durante mucho tiempo, de pronto se te vuelven a caer y tienes que estar buscando nuevas cosas donde agarrarte. Yo creo que eso es un poco lo que ayuda a mantener esa claridad-complejidad. Es decir, yo puedo ser directo, puedo tener un discurso directo, presentarme a mí visualmente: una figura de un chico haciendo con las manos un símbolo que se ha usado en muchas manifestaciones feministas, con la piel con ganchillo, un detalle de una piel tejida, una piel construida y, alrededor puesto un cartel con unas frases que cuestionan en primera persona, desde una experiencia subjetiva, que proponen... Claro, es que para mí cuando hablas desde la subjetividad, aunque sea un discurso sencillo, si es una subjetividad disidente, que se autocuestiona, que no se da por supuesta ni por natural ni nada, aunque sea sencillo ya es complejo, en el sentido de que todo el recorrido que has tenido que hacer, de cuestionarte y tal, tú lo puedes acabar expresando de una forma sencilla, pero obviamente para que algo sea sencillo en cierto momento sobre ciertos temas, se está poniendo de manifiesto una complejidad que está detrás. No porque algo sea complicado de entender tampoco te asegura que sea complejo en su trasfondo. Además, yo creo que es todo como desde un punto de vista más técnico que, por ejemplo, tú tienes una técnica determinada, no sé, la escritura japonesa, pues para hacer un trazo perfecto necesitas haber hecho mil veces el mismo trazo y cuando ves un trazo que es muy perfecto, que es muy sencillo, comprendes la complejidad que hay ahí. A lo mejor no la comprendes en un primer vistazo porque a lo mejor es diferente, bueno, salvando las diferencias con el ejemplo, pero es la idea un poco. La relación de claridad-complejidad yo la veo así. Usando un formato que es el cartel, que es un formato que también es muy accesible, que la gente está acostumbrada a interpretar, a leer, y ahí plantear un mensaje directo, claro, es decir, un hombre, que bueno a mí me cuesta decir feminista, pero bueno, un hombre antipatriarcal, que se posiciona junto al feminismo o acompañando al feminismo y que se cuestiona su masculinidad. Eso está claro, pero bueno, es complejo por todo lo que va deshilachando.

LY: Yo estaba pensando que sí, estoy de acuerdo en que hay mucho detrás de esa forma de narrar sencilla y en que para explicar las cosas con claridad también tienes que haberles dado

muchas vueltas. Y también me planteaba, a lo largo de todo el proceso de la obra, cómo intentar hacer que fuese un lenguaje muy directo, que fuese muy accesible, que cualquier persona... o sea que el lenguaje no fuese críptico y no hiciera que personas interesadas lo descartaran porque es demasiado académico o porque está demasiado alejado de lo cotidiano. Para mí era importante utilizar en la obra un lenguaje cotidiano que igual en cierto sentido puede considerarse poético, pero que en este caso no lo es mucho. Me parece interesante porque creo que muchas veces tendemos a pensar que las cosas complejas tienen que expresarse con palabras muy complicadas y no es así. A veces hacen falta palabras técnicas, y de hecho en mi cartel hay algunas, porque “heteropatriarcado” es una palabra muy técnica, pero yo he intentado ser precisa en el lenguaje, utilizar algunas palabras que considero que son necesarias, porque visibilizan y porque aclaran ciertas cosas, pero al mismo tiempo no generar un lenguaje excesivamente especializado o excesivamente hermético, que no permitiese que cualquier persona pudiese acercarse a él. También creo que la parte que para mí funciona mejor con esa relación claridad-complejidad es la elección de los ejemplos, o sea, los casos que ponemos en los carteles. Me parece que normalmente cuando se intenta hablar con claridad, lo que suelo ver en los grandes relatos, cuando intentan hablar con claridad de género, te hablan de cosas muy básicas, del ABC del género, tipo “matar mujeres está mal” y bueno, eso es evidente. Después de lo que he aprendido en los últimos años con mucha gente que escribe y hace cosas muy interesantes, yo pretendía hacer una obra pensando en que la gente es interesante, en que la gente que se va a poner delante del cartel es gente interesante, y en vez de contarles cosas que a mí me parecen aburridas porque ya lo saben y yo también, pues intentar buscar cosas que realmente en ese momento para mí estaban siendo conflictivas. Eso creo que es algo que nos ha pasado un poco a los dos, que hemos intentado poner aquellas cosas que en ese momento todavía estaban vivas en nosotros, que no eran reflexiones que habíamos tenido hacía mucho tiempo y que repetíamos de manera mecánica, sino que eran cosas que íbamos pensando mientras hacíamos los carteles. Yo creo que eso está bien, seguramente se caduque, aunque bueno, tampoco tengo mucho miedo a la caducidad del arte. Seguramente de aquí a unos años no estaré muy de acuerdo con algunas cosas, otras me parecerán ingenuidades, otras me parecerán muy bien, no lo sé. Pero una de las cosas importantes para mí era que fuese un discurso vivo, en el sentido de que estábamos pensando eso en ese momento y estábamos intentando buscar el punto más radical de lo que nos estábamos planteando. Luego podremos radicalizarlo más en otros momentos si vemos que hay algo que hemos pasado por alto... por ahí lo pensaba en el análisis, “he puesto hete-

ropatriarcado y no he puesto cisheteropatriarcado”... Hay detalles que son mejorables, aunque desde luego el poner términos más específicos para unos públicos puede generar que otras personas se sientan excluidas por no entenderlos. En este sentido, la relación entre claridad y complejidad entra en conflicto con el deseo de hacer un pequeño homenaje a un público específico, que son aquellas personas de las que más he aprendido de feminismos en los últimos años. Es difícil en este sentido llegar a todo. Y no tanto por ser puristas en el lenguaje y buscar que todo esté siempre perfectamente explicado, sino pensando en quién lo va a leer, en que a lo mejor lo lee una persona trans* y dice “joder, estaban aquí insistiendo en que no querían invisibilizarnos y ya nos están invisibilizando otra vez”, para mí no es por corrección sino por tener una actitud cuidadosa respecto de la persona que ve la obra, que no se encuentre con los típicos gazapos.

NV: ¿Creéis que hay diferentes niveles de lectura o que está todo en el primer golpe de vista?

RO: Yo creo que hay diferentes, sí. Por un lado, está la imagen; por otro lado, está el texto, la imagen tiene sutilezas, primero la imagen de la posición del cuerpo, un cuerpo presente, un cuerpo completo, haciendo un gesto que se tiene que interpretar. Luego está la piel, la piel tiene una textura y otro nivel de interpretación. Está la relación entre carteles, que también es otro nivel de interpretación, están los dos textos. Hay muchos niveles, aunque yo creo que no tiene demasiados niveles de lectura. Hay unos cuantos, que son los que hemos querido trabajar: la piel, la posición del cuerpo, el texto... No sé si realmente hay más niveles, supongo que los habrá para quien quiera verlos.

LY: Yo por una parte los niveles más visuales tiendo a hacerlos, pero a pasarlos por alto a la hora de hacer análisis, como que para mí son más automáticos, trabajo la imagen sin una reflexión intelectual tan grande como la que tengo en el texto. De hecho, mientras pensaba sobre la obra me he dado cuenta de que, claro, el gesto que nosotros hacemos con las manos como típico gesto de los feminismos, en realidad es un gesto súper conflictivo ahora mismo dentro del transfeminismo, hay muchísima gente que lo rechaza y, sin embargo, ahí estamos, con nuestro gesto... Luego hay otra gente que dice que no, que bueno, que es un símbolo, que no se refiere a mujeres cis exclusivamente, porque claro, se supone que es la forma de la vulva, hay gente que dice también que es la forma del útero entonces como que remite solamente a mujeres con útero, deja a muchas personas trans* fuera y todo se vuelve muy complicado. Además, es verdad que pensamos mucho sobre cómo colocar los carteles, sobre

la diferencia de tono de fondo de un cartel y otro, que están en una misma gama, pero uno tira más al verde y otro más al azul, y no se nota más que cuando están muy juntos. Quisimos trabajar en esos dos colores y creo que es interesante trabajar con esas gamas de turquesa que son como gamas de verdes o azules y que muchas veces el color no está muy claro hasta que no pones un verde o un azul al lado. Para mí los dos carteles funcionaban como definición de hombre y de mujer en relación a los opuestos, era una forma de jugar también con ese absurdo de que se defina algo por lo que no es, en vez de definirlo por sí mismo. Entonces sí hemos pensado en cómo se influenciaban un cartel a otro, en cómo ponerlos juntos, en el tamaño de las dos figuras, en a qué lado poner cada uno, etcétera. Pusimos a la izquierda el mío y a la derecha el tuyo por el orden de lectura occidental, izquierda-derecha, porque realmente el feminismo de mujeres tiene más historia y que el cartel en el que salgo yo se leyera antes nos parecía coherente.

[45:24] NV: Visionado ideal. Habladme un poco de cuáles consideráis que serían las condiciones ideales para ver este trabajo.

LY: A mí me gustaría que se hiciese viral, pero no necesariamente como obra nuestra, porque creo que también tiene el problema de... bueno no es un problema, pero nos situamos nosotros a través de nuestras vivencias y podría ser interesante que se diluyese un poco nuestra autoría. La opinión de alguien va a seguir siendo la opinión de alguien, pero no necesariamente el artista tal y la artista cual, entonces me gustaría que llegara a un lugar que no conozco y que no supieran que es nuestra. Que llegara en formato A4, por ejemplo. En blanco y negro sería más barato, pero el color es interesante así que no sé qué pensar, pero quizá en un contexto más lejano, o por Internet más que en la exposición, porque creo que en la exposición jugaba un papel muy de definición de nosotros como artistas. Tenía un punto narcisista que, bueno, es lo que tiene posicionarse y situarse, pero aparecen algunas contradicciones en el espacio expositivo que vale la pena cuestionarse. En otros lugares a lo mejor podría funcionar mejor, también en un espacio que le quitara un poco de hierro, porque a veces somos demasiado serios y no nos viene mal un poco de humor.

RO: No, estoy bastante de acuerdo, fuera de la exposición. El público ideal sería para mí un público con interés por el mensaje o con interés por la narración, aunque sea leerlo. Es decir, cualquier persona que a lo mejor puesto en un contexto de unas jornadas en un centro social o en un centro cultural, o alguien que buscando por Internet se lo encuentra o alguien que lo comparte en un blog y escribe sobre ello o alguien que lo publica. Es decir, que no sólo le

interesa la narración, sino que también la cuestiona, cuestiona la narración, la imagen, sería interesante que se cuestionaran los símbolos y se iniciaran debates. Sería un público interesado y conflictivo, sería una posición que genere un conflicto en la idea aportando también para el debate, los *trolls* no son el público ideal, no.

NV: ¿Y cuál es la intención de la obra?

RO: Narrar yo creo, narrar y situarse. O situarse y narrar. Quizá primero situarse y luego narrar o las dos cosas a la vez. Situarse y narrar, porque yo creo que está primero ese ejercicio en que te sitúas, en el sentido de que te miras los privilegios, te miras tu armazón, te miras tu textualidad social, te miras cómo te construyes socialmente, cómo se te sociabiliza, te lo cuestionas, te sitúas, ves qué privilegios tienes, ves cuál es tu momento histórico. Y una vez te sitúas narras y lo lanzas. Entonces en una narración un poco la intención es ésa, narrar ese ejercicio de situarse un poco para compartir la experiencia y motivar, y animar a que se haga, se cuestione y se debata sobre ello.

LY: Sí, para salir un poco también de la idea esa de que somos neutros. Yo también me lo planteaba para romper con la idea de que hay un sujeto neutro que puede hablar desde el universal y otros que no. Yo ya no soy muy neutra, no se me considera muy neutra por ser mujer y por ser joven, pero creo que ambos hemos intentado buscar las cosas en las que se nos considera neutros y romper un poco con ellas.

Bloque 5. Radical

[51:30] NV: Uno de los ejes fundamentales de la tesis es la radicalidad y, por tanto, uno de los motivos por los que se ha escogido este trabajo es por su radicalidad. ¿Qué opináis al respecto? ¿Os consideráis radicales?

RO: Yo creo que bastante radicales.

LY: Hacemos lo que podemos.

RO: Yo me considero radical, radical porque día a día es no perder de vista la raíz del problema y tratar de que luego... Sabiendo que muchas veces te encuentras con que la raíz es el capitalismo, ese enemigo abstracto, ese enemigo invisible. Es verdad que está ahí y que

es la raíz clara y que históricamente puedes hacer su cronología, sus actores, sus formas de actuar, está analizado, está pensado, aun sabiendo que a veces la raíz te lleva a ese problema que puede ser demasiado grande para planteártelo todos los días. Pero digamos que ser radical, para mí, es un trabajo constante, el problema está en muchos sitios y en cada ámbito, en cada aspecto cotidiano institucional, relacional, lo que sea, hay que escarbar, todo tiene que... Para mí un poco la imagen no es sólo que tener una postura radical es ir a la raíz, sino también comprender que el problema raíz llega hasta todos los ámbitos; entonces hay un punto en el que un ámbito va a estar en conexión con eso y nada escapa. Tú puedes decir, “soy radical porque soy ecologista, soy vegetariano”, vale, ¿y en otro aspecto de tu vida qué? El lenguaje, ¿qué haces con el lenguaje?, ¿dices *puta*?, ¿dices *por mis cojones*?, ¿te ríes de las bromas machistas? No sé, en todos los aspectos vas ahí buscando, que bueno, estamos en ello, es una cosa difícil y no sé... yo me considero radical porque no ceso y estoy siempre ahí rascando y averiguando cuáles son las conexiones y de qué formas radicalizar mi existencia en este mundo, hacer de cualquier ámbito de la existencia una alternativa posible, experimentable.

LY: Esa parte que tú dices de las ramificaciones, creo que en general yo intento pensar en la transversalidad de lo que me planteo siempre. También intento dar espacio para equivocarme y ese tipo de cosas, esforzándome en cosas como no enfadarme cuando me dicen que me equivoco e intentar ser flexible, que creo que es un poco la estructura que se planteaba desde el principio en el feminismo: intentar partir de conocimiento generado entre todas y ser capaces de cuestionarnos todo lo que sabemos con los nuevos descubrimientos que vamos haciendo. Entonces yo creo que en ese sentido sí. Otra cosa es que luego la aplicación, digamos, cotidiana, podríamos ser más radicales, yo creo que siempre se puede ser más radical. Creo que la parte más fácil de la radicalidad, aunque tampoco es que sea fácil, de hecho, mucha gente no la hace no sé por qué: es analizar, analizar es más fácil que hacer. Entonces en el análisis intentamos ser muy radicales, después, en la aplicación estamos en ello, también porque hay muchas veces que tenemos un problema que es que nos falta una cultura de antecedentes en la práctica colectiva radical y, claro, a veces no los encontramos o nos cuesta mucho encontrarlos y es difícil pasar de una idea teórica sobre algo, por más radical que sea, a una aplicación que sirva en colectivo. Lo intentamos.

NV: ¿Cómo esa radicalidad compromete vuestros cuerpos en la obra?

RO: Yo creo que no se puede ser radical sin poner el cuerpo, porque es que el cuerpo es uno de los ámbitos en los que más radicales podemos ser. Entonces claro, cuando te cuestionas la radicalidad de las cosas, muchos de los gestos o de las acciones a los que te lleva ese cuestionamiento radical son, por ejemplo, trabajar con la vulnerabilidad, saber exponerte, saber reconocer tu interdependencia entre la gente, reconocer tu interdependencia global con el sistema, con la naturaleza, con otros ámbitos... Al fin y al cabo, todo acaba pasando por el cuerpo. Entonces yo creo que no hay forma de ser radical sin el cuerpo. Si no te compromete el cuerpo es que no estás siendo radical creo yo.

LY: Yo creo que ese sentido todas las cosas que hemos puesto en la obra son cosas que nos afectaban, que nos afectaban radicalmente.

RO: Estoy de acuerdo.

Bloque 6. Justificación personal/cuerpo

[00:25, audio 2] Hablemos un poco de cómo nos situamos, tanto personalmente como en este trabajo. Es decir, quiénes somos, a qué nos dedicamos, cómo nos situamos...

RO: Bueno, pues, yo la verdad es que con el tema de la identidad y del trabajo... estas cosas, para mí es una cosa muy abierta y me resisto mucho a definirme realmente en una identidad concreta, porque no siento ni que sea capaz ni que el contexto actual, laboral, histórico realmente me posibilite, como a lo mejor ya ha pasado históricamente, que yo me identifique de una forma muy fuerte, me vincule muy fuerte con un tipo de identidad. Entonces, bueno, todo esto es para decir que realmente yo me considero artista, pero también estoy estudiando, sigo investigando en el ámbito académico también... me considero investigador pero estoy a medias con la academia y la institución; entonces también me considero un poco activista, también tengo una identidad muy fuerte ligada al campo de la capoeira, también me considero un *capoeira*, en el sentido más identitario de la frase, también tengo una cuestión muy abierta con mi identidad en relación al territorio, en relación a quién soy, de dónde vengo... Mis raíces familiares, por cuestiones familiares también, que mi madre es extranjero, de Nicaragua, mi madre es extranjera de otra región, de Andalucía y aunque yo he vivido en Valencia toda mi vida, sin embargo es una cuestión muy... vivencialmente para mí es una construcción, entonces realmente me resisto mucho a definirme en una cuestión identitaria, pero bueno, voy por ahí. Luego también trabajó mucho en cuestiones de tiempo libre con niños y niñas y adolescentes; entonces está por ahí, pero de una forma muy abierta.

Soy un hombre blanco, joven, todavía entro en esa franja de la juventud, hasta los treinta y cinco se es joven, ¿no? Sí, bueno, me he socializado siempre como hombre heterosexual, aunque en realidad me cuestiono bastante el tema de la heterosexualidad. De clase media baja... bueno, mis padres me han podido pagar... aunque me puedo apoyar económicamente en mis padres. Pues eso, blanco, occidental, con estudios superiores. No sé qué más decir en realidad, no sé si me dejo algo. Soy vegano, feminista... aunque no me socializo como feminista, prefiero socializarme como antipatriarcal. No sé qué más. Antiespecista. Me estoy planteando pasarme al anarquismo. No sé.

LY: Yo soy blanca también, europea, aunque de la parte sur de Europa, con estudios superiores también, hechos con beca, de clase media baja diría también. Bueno, ahora estudio el doctorado, obviamente, hago esta tesis, y como todos tengo un futuro laboral incierto... soy doctoranda precaria, una condición que no me garantiza absolutamente nada. No sé si lo he dicho, soy mujer cisgénero, no me considero heterosexual, pero no me apetece definirme más y... algo más que se me está olvidando. Vegana también, vegana y semianarquista y, no sé si lo he dicho, pero soy feminista. Bueno, soy transfeminista, aunque no sé si puedo ser transfeminista... sí, creo que sí. Lo intento.

Ahora podemos hablar un poco si quieres de cómo nos situamos en el trabajo. ¿Empiezo yo?

RO: Sí, empieza tú.

LY: Bueno, en el trabajo me sitúo como todo lo que he dicho en realidad. Creo que me sitúo como precaria, ahora mismo no me acuerdo, pero me sitúo como blanca, me sitúo en relación a mis estudios, me sitúo como teóricamente “normal” en tanto a capacidades, teóricamente, me sitúo respecto a mi género, mi sexo, mi raza... y creo que me sitúo mucho desde el punto de intentar no resultar ofensiva para otras subjetividades. Creo que en esta obra una de las cosas que más me interesaba era generar un tipo de discurso que no fuese ofensivo para personas que no son blancas o para personas que tienen alguna diversidad... Diversidad, bueno, como todas, que tienen alguna diversidad fuera de lo normativo, o para personas que no se identifican con un género concreto. Me interesaba hacer un tipo de discurso que no fuera ofensivo para nadie, aunque será ofensivo para los hombres blancos cisgénero que se ofenden fácil. Creo que he intentado situarme desde ahí y dejar muy claro que mi posición es una posición privilegiada en ciertos sentidos, en bastantes sentidos, aunque haya cuestiones transversales que atraviesan, y que al mismo tiempo no es una posición neutra sino una posición construida como privilegiada. Así me sitúo yo.

RO: Pues yo en esta obra me sitúo como un hombre, hombre joven blanco heterosexual occidental que es parte del sistema machista y que por ser hombre soy parte del sistema machista. Creo que ese posicionamiento en la obra es claro, pero sin embargo creo que me sitúo en una posición de poner en conflicto la masculinidad en la que estoy construido y que forma parte de ese sistema machista, creo que en la obra me sitúo cuestionando esa masculinidad que me define, que supuestamente me construye. Yo creo que me sitúo en una posición clara en relación al papel o a cierto papel que pienso que es interesante trabajar en relación al feminismo o a las mujeres que trabajan el feminismo o a las mujeres en general, mujeres sobre todo que hacen trabajo afectivo, trabajo inmaterial... y sobre todo me sitúo en cómo mi proceso de cuestionamiento de mi masculinidad no debe realizarse ciegamente ante el sistema machista dominante, ante el sistema patriarcal dominante; más o menos eso. También creo que dejo clara un poco mi postura en relación a cómo la sexualidad y la construcción de mi sexualidad es fundamental para cuestionar mi masculinidad, para reconstruir mi masculinidad. Es decir, que realmente para cuestionar mi masculinidad y construirme una nueva tengo que cuestionar mi heterosexualidad y cómo me relaciono yo con mi sexualidad en todos los campos. Y eso, sobre todo es un mensaje directo a ese núcleo de “iguales”, lo pongo entre comillas, que es el hombre, el hombre blanco. Y un poco me dirijo a ese hombre blanco occidental europeo heterosexual, y me dirijo un poco a él sobre todo para abrir un poco de brecha, sobre todo en esa cuestión de romper ese bloque del hombre, o sea introducir un poco de diversidad. Me sitúo como hombre socializado como tal, heterosexual, occidental, etcétera, etcétera, y yo creo que muestro que hay diversidad dentro de lo que es “ser hombre”, es un poco esa idea también.

Bloque 7. Justificación social/útil

[1:00:18] NV: *¿Es útil para vosotros? ¿Lo consideráis útil socialmente?*

LY: Para mí es útil, personalmente, pensando en artistas que dicen que la primera persona a la que tiene que servirle la obra es a quien lo hace; creo que era Isidoro Valcárcel Medina quien lo decía, pero bueno, después de él muchas personas lo han dicho. A mí me ha servido. En ese sentido ha sido útil para mí. Me ha servido para dedicar un tiempo que igual hubiese dedicado a otra cosa, a plantearme ciertas cosas y a intentar ponerlas en un lenguaje visual que se entendiese por parte de otras personas. Entonces personalmente yo creo que es útil, porque si no fuera útil pues qué aburrimiento. ¿Tú qué piensas?, ¿para ti es útil?

RO: Para mí sí que es verdad que en esa forma en que lo expresas tú hay una parte muy importante que es la utilidad, porque claro, parto de que yo no me considero artista en ese sentido romántico y moderno del concepto. No narrarte a ti mismo como artista es saber que no estás viviendo en una esfera aparte de lo social, o sea, lo social eres tú, tú estás en lo social y lo social está en ti. Entonces, si este proceso es útil para mí, en el sentido de lo que ha dicho Laura, de dedicarnos un tiempo a cuestionarnos, a pensarnos, a pensar los temas que plantemos en la obra... Si le dedicamos ese tiempo y además lo hacemos para traducirlo en un lenguaje visual y textual proponiendo ciertas cuestiones y tal, yo creo que ya hay una utilidad. Si es útil para mí porque me ha servido para dar un paso para a lo mejor darle una importancia que no le estaba dando al tema de cuestionar la masculinidad, pues... Luego también creo que es una utilidad que, planteado desde ese punto de vista, es una utilidad que no está asegurada pero que puede que... Porque si en la producción de una obra ha sido útil para ti, para cuestionarte ciertas cosas, a lo mejor si una persona está más o menos en el mismo camino y pilla la obra puede encontrar la misma utilidad. Es decir, en el sentido de que no va a tener una utilidad asegurada a lo mejor, pero hay una cuestión de honestidad, de decir, “bueno, yo he puesto mi cuerpo en esta obra, me he cuestionado ciertas cosas, las he planteado y me ha sido útil”. Yo creo que en ese recorrido honesto de la producción de esa obra artística, a lo mejor alguien puede llegar por otro lado, coincidir a lo mejor en ciertas cuestiones y que le sea útil.

LY: Yo no estoy de acuerdo del todo en ese punto, porque yo creo que sí, puede ocurrir y yo creo que en este trabajo en cierto modo ocurre así, pero no creo que la utilidad social se dé por una utilidad personal. Yo creo que se puede dar el caso de que coincidan, pero no necesariamente. Creo que algo puede ser muy útil para mí y veo artistas que hacen cosas que para ellos se ve que son súper útiles y que a mí desde fuera me resultan totalmente crípticas y no me aportan, no tienen la generosidad de explicármelo a mí, hablan en su lenguaje propio descuidando la dimensión comunicativa de sus obras. Hay un montón de artistas con los que me pasa eso, que veo que están hablando consigo mismos, y que hablan como desde esa cerrazón. Entonces si yo me hubiese parado a pensar, “voy a escribir sobre esto” y hubiese sido para mí misma, no hubiera utilizado ese tipo de lenguaje, hubiera utilizado otros lenguajes que para mí son más inmediatos, otro tipo de dibujo o ideas o un mapa conceptual que a lo mejor me resultaba a mí más útil para entender la situación, pero que a una persona que no fuese yo o que no me conociese mucho igual no iba a entender qué es lo que estaba manejando. Entonces me lo planteo como dos cosas separadas porque pienso que puede

coexistir realmente el que algo sea útil socialmente y no lo sea para ti, que me parece un poco absurdo que alguien haga algo que no sea útil para sí mismo y le salga con utilidad social, me parece más raro, pero sí que veo muchos casos de obras que seguro que les han sido útiles a las artistas, ya sea para crecer o para ganar dinero, pero que luego socialmente no son útiles. Entonces para mí la diferencia, ese paso de la utilidad personal a la utilidad social tiene que ver con qué público nos planteamos y con qué tipo de lenguaje utilizamos para dirigirnos a él. Yo creo que sí que es útil en el sentido de que cada cartel tiene un público al que se dirige, el mío se dirige sobre todo a mujeres y a personas trans*, en varias líneas, puede ser gente interesada pero que no conozca mucho, gente que conozca más... Me he centrado en gente que igual sabe más y por eso he intentado no decirles cosas obvias, porque me parecía importante, pero yo creo que la utilidad social tiene que ver con la forma en que eso se cuenta, con que eso sea accesible y con que sea complejo al mismo tiempo, con no considerar que la/el espectador es incapaz de comprender la complejidad, pero tampoco dar por supuesto que es igual que tú y que tiene las mismas herramientas para analizar tu trabajo. Vamos, que es ir un paso más lejos, dar un paso hacia la preparación del visionado. Después cada cual interpretará la obra a su manera, pero que es establecer un lenguaje común que luego será interpretado, pero que puede ser más o menos accesible en función de a qué público te dirijas y de qué intención social tenga.

NV: ¿Entonces pensáis que el arte tiene que ser útil socialmente?

RO: Yo es que parto de esa premisa. Para mí no son dos esferas separadas lo social y lo artístico o lo cultural o incluso lo económico. Creo que cada vez más estamos siendo testigos de que los límites de las esferas cada vez se difuminan más, entonces, ¿si debe el arte ser socialmente útil o debe tener una utilidad social...? Es que tampoco sabría muy bien cómo abordar esta cuestión. No sé, yo creo que la práctica artística sí debe ser útil socialmente, pero creo que el camino no tiene que ser exigir al arte que sea útil para la sociedad, sino tratar de comprender cómo en esa mezcla el arte es útil para la sociedad, para lo social. Entonces desde ahí quizá caminar más en un sentido de democratizar, de favorecer la circulación de las obras o de las ideas en esa línea, porque hay que comprender que el arte es útil en lo social. Lo es. O sea, ¿la práctica artística es útil en lo social? Lo es, porque genera narrativas, porque genera intensidades, porque produce encuentros... Entonces yo creo que es útil, la cuestión es un poco... Porque claro, esa pregunta te posiciona, es decir, a lo mejor le puede exigir, le podemos exigir algo al arte, pero claro, si le exigimos algo al arte estamos

admitiendo esa diferencia de ámbitos del arte y lo social, entonces yo creo que tratar de ver cómo eso se difumina y plantearlo más desde dentro. O sea que el arte es útil socialmente, entonces, ¿cómo hacemos que eso se dé, que se produzca?

LY: Yo también un poco me lo planteaba porque hay un trozo de la pregunta que Nelo no ha leído, que dice “el arte o la producción cultural”, que en realidad los he metido intencionadamente en el mismo saco intentando alejarme de la definición de arte y de la responsabilidad del arte y pensando más en si la producción de imágenes tiene una responsabilidad social, más que el arte, porque el arte a veces... es confuso y nos ponemos a definirlo enseguida. Yo por ejemplo sí que creo que tiene una responsabilidad social y que hay que hacer un trabajo de... o sea que si puedes está bien que aportes ideas para mundos mejores, pero no necesariamente desde las prácticas artísticas más al uso, creo que si se te da bien escribir y tienes la posibilidad de, a través de novela, de ensayo o de cualquier otra herramienta, de transmitir esas ideas que a lo mejor son radicales en algunos aspectos, creo que también deberías hacerlo en vez de seguir difundiendo las mismas ideas. Creo que, por ejemplo, cuando una persona o un equipo se pone a plantearse una película tiene una responsabilidad al elegir si en su película va a haber, por ejemplo, unos roles de género clásicos o se va a plantear una ruptura, creo que sí que hay una responsabilidad social en la creación de imágenes. Tampoco creo que las imágenes sean la solución porque tenemos que hacer muchas cosas más, pero creo que las imágenes son útiles también y que pueden generar ideas y pueden despertar cosas. Digamos que hacer imágenes que rompen con el relato dominante es una responsabilidad interesante.

[1:13:25] NV: ¿Entonces creéis que con el arte o la producción cultural se puede transformar la realidad?

RO: Sí, yo creo que es una herramienta. Es una herramienta porque, primero, la producción cultural, el arte, la práctica artística... la práctica de estas cosas, el uso de la creatividad, el uso de la imaginación... hacer uso de ello te entrena para ciertas cosas. Es decir, te entrena para muchas cosas, cosas que son obvias, o sea estás muy familiarizado con imaginarte o con esbozar o con plantear esquemas, pero también te familiarizas con el error, con que puede ser bueno, no sé, trabajar con el error. Te familiarizas con muchos procesos que son muy interesantes y que son fundamentales creo yo para la transformación social y para la construcción de alternativas. Es decir, si la pregunta es, “¿hay una obra que va a transformar el mundo?”, no, no la hay. ¿Si cada uno hace su obra artística eso va a transformar el mundo?

No. Pero seguramente si todas las personas hiciéramos práctica artística o producción cultural yo creo que sería un paso clave y fundamental para la transformación social, porque es gente que tiene un camino ya recorrido súper importante, es decir, porque cuando ya estás familiarizado con ciertos procesos, trasladarlos al diseño colectivo de lo que se puede hacer en un solar o lo que puedes hacer en tu barrio o lo que se puede hacer con la gente de tu comunidad de vecinos es más fácil, se da como más... no fácilmente, porque nada pierde su complejidad, pero como que estás más preparado para ello. ¿Cuál era la pregunta?

NV: Hasta qué punto consideráis que el mundo puede cambiarse. Yo interpreto que esto viene del arte y de la producción cultural. Interpreto.

LY: En realidad son dos preguntas independientes, pero bueno contestamos.

RO: Y yo ahí pienso que es fundamental, que sigamos en este trabajo de... yo no diría democratizar, pero no encuentro la palabra. O sea que sea una cosa que no esté fuera de las aulas, que no esté fuera del sistema educativo, que no sea una cosa inaccesible, que no sea una cosa que no pueda circular, que no se pueda reproducir, que no se puede imitar... Yo creo que hay que volver a democratizar radicalmente incluso los objetos del arte más contemporáneo, los objetos más sacralizados también, y trabajar por ahí y yo creo que eso es fundamental para cambiar el mundo. Hay muchas cosas que son muy fundamentales, pero yo creo que repensar la práctica artística como un proceso que la gente tiene que experimentar y que tiene que vivir en sus cuerpos es fundamental para cambiar el mundo.

LY: Para mí la parte más transformadora es la parte más de análisis: aprender a analizar el espacio, las relaciones... más que la parte objetual, que tampoco digo que tú hayas hablado de la parte objetual, pero que yo creo que hay algunas partes de la producción cultural que las entendemos ahora como producción cultural o como producción artística, pero que en realidad son producción simbólica en general simplemente, y que para mí tiene que ver mucho con tomar distancia a veces, con romper con las normas sociales y muchas veces con jugar, con plantearse rupturas y experimentar cosas diferentes que a veces son muy útiles por ejemplo en procesos colectivos. Tener recursos que ayuden a cambiar el foco y a relacionarse de otra manera, a no centrarnos siempre en la palabra y estar todos sentados con los cuerpos completamente domesticados y solamente hablando y hablando, y relacionarnos de otra manera y aprender a pensar un poco como lo hacen las/los niños, pero no con la idea esta de que son más puras/os y están más cerca de la verdad, porque yo no creo para nada eso, de hecho son un poco desastre en algunos aspectos, pero sí que tienen ese punto interesante, precisamente porque no han integrado del todo las normas sociales y creo que en ese

punto sí que hay muchas herramientas del arte, del arte de acción, del arte relacional o de otros ámbitos del arte que realmente pueden aplicarse a la transformación porque puede ayudar a que gente que a lo mejor no se conoce establezca algún tipo de relación, aprendan a trabajar, vean ciertas cosas... y no ya hablándolo desde fuera, sino que a mí me ayuda. Cuando yo he trabajado con gente me ha ayudado pensar visualmente en cómo se ha situado el grupo en el espacio, en quién se ha quedado de pie, quién se junta más con quién... Ese tipo de recursos de análisis también ayudan a la transformación social. Igual no es el objeto artístico, pero yo creo que es interesante porque sí que ayuda muchas veces a gente que igual no está en contacto con todo eso a generar ese distanciamiento, de una manera más abrupta, de una manera más radical y puede ayudar a esa visión crítica. Aparte del objeto artístico, que puede ser útil en algún caso, creo que hay muchos recursos que usa el arte, tanto en el proceso creativo como en la disposición de objetos y en muchos otros ámbitos que pueden ser muy útiles en la transformación social.

[16:26, audio 2] ¿Cuál sería para nosotros la sociedad ideal?

RO: Pues yo creo que en la sociedad ideal para mí hay una cuestión clave, que yo creo que es clave, que es la coexistencia. Es decir, que formas diversas de comprender el mundo, de relacionarse con él, de interpretarlo, de interpretar la subjetividad, de interpretar los diferentes temas o cuestiones que atraviesan el cuerpo puedan coexistir. Es decir, que se dé... hay algunos autores que hablan de la ecología, ¿no?, una ecología de saberes que es una ecología de cosmovisiones. Que sean capaces de coexistir, un sistema amplio, complejo. Claro, esa sociedad ideal... o sea yo la considero inclusiva, pero la considero... también tiene que ser excluyente creo yo. ¿En qué? Con ciertas líneas rojas. Hay ciertas líneas que, claro, para que exista la coexistencia y exista la inclusividad yo creo que hay cuestiones que no se pueden incluir y con las que no se puede coexistir, básicamente porque la presencia de ciertas posturas... son posturas que... claro, si es una postura excluyente no pueden incluirla, si es una postura que no deja existir otras formas diferentes de comprender el mundo, ya sean religiosas, sean filosóficas, sean las que sean, de entrada no pueden coexistir con las demás porque su presencia impide que haya diversidad. Por ahí hay unas líneas que definiría también en relación a niveles de dignidad, a niveles de igualdad, etcétera, pero creo que básicamente esa es la idea, sobre todo una sociedad diversa, abierta, creativa, productiva en el sentido de que sea capaz de producir sus significados, sus sentidos, de que sea capaz de producir sus objetos,

esa capacidad de producirse a sí misma, a sus individuos, a sus colectivos, a sus comunidades, con esa capacidad libre y creativa de producirse a uno mismo y a todo y a todos/as. Y claro, eso incluye muchas cosas, seguramente sería anarquista, antiespecista, sería feminista, sería muchas cosas en esa línea de trabajo de posturas sobre todo radicales, críticas, transformadoras y eso.

LY: Para mí el mundo ideal sería un mundo en el que cupiese la diversidad, como has dicho tú, un mundo en el que no hubiese una visión del mundo tan increíblemente invasiva como la de Occidente y que no sintiésemos que tenemos que ser constantemente los/las occidentales los protagonistas del debate, y en que nos sintiésemos cómodos/as dejando hablar al otro. En que no sintiésemos una amenaza cuando vemos una actitud diferente, sino que nos generase curiosidad simplemente, y esto lo aplico a todo. O sea, ya puede ser una cocina diferente o una lengua diferente o cualquier cosa diferente. Que cuando se produjese algo que se sale de nuestra lógica occidental y de la cultura en la que nos hemos criado, que reaccionáramos como reaccionan a veces los niños y las niñas, con curiosidad simplemente, y no con miedo, no entendiendo el hecho de que una persona actúe diferente como una puesta en cuestión de todo lo que somos. Creo que constantemente, puede que también por la cuestión del individualismo y por el problema que tenemos de escasez de cultura de antecedentes en las prácticas colectivas, enseguida en cuanto alguien hace algo diferente sentimos amenazada nuestra identidad y creo que a lo mejor, si nuestra identidad dejase de descansar en nosotros/as mismos/as siempre y empezase a ser más voluble y más... no sé, más colectiva, más compartida, no nos importaría tanto si este hace una cosa o el otro o la otra hace una cosa diferente y estaríamos más tranquilos/as. Creo que un mundo ideal para mí es un mundo en el que la gente esté en paz consigo misma, porque creo que la gente que no está en paz consigo misma es un poco peligrosa, ataca con facilidad. Que estuviésemos en paz con nosotros mismos/as, que no hubiera policía, ni cárceles ni animales sufriendo y, por supuesto, feminista y que se pudiese estar triste, se pudiese estar enfadado/a y se pudiese estar alegre también. Donde quepan las emociones, donde la gente sea capaz de gestionarlas... creo que un mundo en que gestionemos mejor las emociones y seamos más corresponsables y co-dependientes sería ideal para mí.

[25:15, audio 2] ¿Qué hacemos para cambiar eso?

LY: Yo intento cuidar a la gente que me rodea, intento cuestionarme los lazos de obligación, por ejemplo, los lazos de culpa que se establecen en nuestra sociedad e intento generar relaciones de interdependencia en las que no haya dependencias salvajes que acaben basadas en el chantaje y en otros tipos de violencia psicológica. Intento basar mis relaciones... no siempre me funciona, pero intento generar relaciones que sean nutritivas y negociar, mucho, negociar mucho, sobre todo negociar y comprar en consumo local. Y vivir con gente bonita. ¿Y tú?

RO: ¿Qué hago para conseguirlo? Yo creo que trato de ser radical, no coherente, pero sí radical. Porque todo el mundo que existe y que no funciona tiene una raíz, tiene un problema que tiene una raíz concreta y yo creo que lo interesante es ser críticos, saber ir a la raíz y ver cómo esa raíz te afecta en lo personal, en lo subjetivo, y empezar por ahí, yo creo, por lo personal, lo subjetivo, y empezar por ahí y luego también comunicar mucho la experiencia. Funcionar mucho como modelo, no como un modelo perfecto, pero sí como un modelo problemático. Pues eso, colectivizar al máximo, cuestionarse muchas cosas... Saber el tema del consumo y cómo, igual que lo personal es político, el consumo también es político y ver cómo tu consumo afecta a ese mundo que quieres construir y me cuestiono y veo cómo mi consumo puede aportar a lo que quiero que se construya, y luego... activismo también, mucho activismo colectivo, acción colectiva y trabajando ahí poco a poco, sabiendo que es un camino largo, es un camino complejo que no se construye en dos días ni en un año ni en tres, y... ahí trabajando con imaginación, creatividad...

[28:54, audio 2] ¿Hasta qué punto crees que el mundo puede cambiarse?

RO: Yo personalmente... cojo un poco tu pregunta y le doy un poco la vuelta. ¿Hasta qué punto puede no cambiarse? El mundo está cambiando todo el rato. O sea, ¿hasta qué punto podemos redireccionar o conducir esos cambios hacia el mundo que queremos? Porque eso, el mundo o lo cambiamos nosotros, nosotras, o ya lo están cambiando hacia el mundo que quieren ellos. Entonces yo creo que hay posibilidades y que, bueno, está demostrado que cada vez más la agenda política, social... la marcan los movimientos sociales, con flujos, con ciclos de presencia, ausencia, cantidad, frecuencia, etcétera. Creo que hay un camino, que es posible conducir los cambios hacia ese mundo o sociedad ideal.

LY: Realmente si pensáramos que no se puede cambiar, no sé, apaga y vámonos, ¿no? Yo creo que se puede cambiar a niveles pequeños a veces y que mucha gente cambiando cositas a niveles pequeños pues va sumando pequeños niveles. Pero no en un sentido micro de justificarlo todo en lo personal, sino de pensar que a lo mejor yo no puedo cambiar la ciudad de Valencia o no puedo cambiar el Estado Español, pero puedo cambiar mi barrio. Yo creo que sí se puede cambiar y que si no se cambia moriremos dentro de poco y ya está. Si no cambiamos el cambio climático nos va a freír, así que sí, también creo que puede cambiarse.

Bloque 8. Otras voces

[1:21:38] NV: *¿Creéis que en este trabajo en concreto existen o caben otras voces? O sea, ¿hacéis referencia a otras subjetividades en la obra?, ¿han participado otras personas?*

RO: Es una obra que hemos hecho colaborando entre nosotros. En ese sentido están incluidas nuestras voces y es que claro, lo de otras voces... Yo sólo puedo hablar con mi voz, entonces incluir otras voces... no, realmente como es algo tan subjetivo está mi voz ahí y es la que está narrando. A lo mejor sí que, en algún momento de la narración, hago referencia a otras subjetividades o incluso las incluyo en el cuidado de la narración, para no caer en lo que decía antes Laura, en “ay, se han vuelto a olvidar de mí”, pues tener ese cuidado de incluir a otras subjetividades disidentes, emergentes, etcétera. Sí, pero, claro, la voz es la mía, sobre todo en mi cartel. La mía, y la de Laura yo creo que es la suya, no podemos poner otras voces porque hablamos muy desde nuestras voces, creo.

LY: Sí. Sí, yo creo que tienes razón. Yo creo que la idea de pensar otras voces para mí siempre está un poco presente a nivel mínimo porque parto de la base de que todas las obras están generadas colectivamente, aunque lo queramos negar, o sea que todo el proceso de pensar la obra tiene una parte colectiva. Es mi voz obviamente, pero por ejemplo he tenido en mente a gente concreta a la hora de pensar la obra que me ha ayudado mucho a situar algunas cosas; es como cuando hablas en mayestático, porque sí que hay más gente en realidad, detrás, lo que pasa es que yo sí que he intentado situarme como otra voz, como una voz más, como en este gesto de intentar irnos de la neutralidad sí que he intentado mencionar otras subjetividades. Obviamente hay varios niveles, está la participación, que directamente podríamos haber producido la obra con otra gente, y está el situarte tú, que es diferente. O sea, situarte como una subjetividad más a mí me parece que es interesante en relación a la consideración de otras voces, aunque no haya otra gente participando. Me parece que es

como un paso previo, que creo que si quieres seguir yendo a trabajar con otras personas pues tienes que trabajar con ellas, obviamente y no basta con que hables de ellas, pero bueno, para mí sí que hay otras personas. No hay otras personas participando del proceso de la obra más allá de Raúl y yo, pero sí que veo otra gente y sí que he intentado pensar en otras personas y visibilizarlas dentro de la obra de manera que no pareciese que todos somos iguales, porque no lo somos. Aunque eso, evidentemente, no está reñido con la defensa de una equidad en materia de derechos.

RO: Sí, es un poco a lo que me refería con el tema del cuidado con otras subjetividades. Es eso, para mí la voz es como un índice, esa cosa que está unida a su referente, es decir, la voz es mi cuerpo. Entonces si es una obra en la que directamente estoy hablando directamente con mi cuerpo me es difícil incluir otras voces que no sean la mía, pero sí es verdad que una voz puede ser una voz que sale de un cuerpo que no se ha cuestionado nada, entonces puede ser una voz agresiva, puede ser una voz violenta, puede ser una voz excluyente, etcétera, pero yo creo que tú y yo hemos tenido el cuidado de, con nuestra voz... que sea una voz cuidadosa con otras subjetividades y, por lo tanto, de cierta manera las estás incluyendo, estás haciendo que esas otras subjetividades, esas otras personas, estén presentes.

LY: Sí, es un primer punto de hacer referencia, primero, luego igual no hacemos otra parte de vivirlas o de que tengan el espacio para expresarse, pero esa primera parte de referencia a otras subjetividades yo creo que sí que la hacemos, de una manera sutil porque creo que la intención de la obra es otra, no es hacer un listado de subjetividades. Lo hacemos desde la idea de que nuestra voz es la nuestra y hablamos desde lo que somos, no podemos hablar desde la voz de otra persona, yo creo que lo que podíamos hacer en ese momento o lo que yo creo que necesitábamos hacer en ese momento era situarnos nosotros, no situar a otras personas, las otras personas se tienen que situar ellas. Dentro de que tú puedas, no sé, trabajar en un proyecto e invitar a gente a que participe, pero no tiene sentido hablar por boca de otras personas tampoco.

Bloque 9. Proactivo

[I:28:03] NV: *¿Qué vías de transformación propone la obra?*

RO: Yo creo que un poco esa cuestión entre lo visual y lo textual es propositiva en el sentido de que, por ejemplo, en mi posición como hombre, en mi cartel como hombre, como persona socializada como hombre hay un gesto, hay un cuerpo que se hace presente que ya te está

proponiendo algo, te está proponiendo una actitud, una forma de situarte, aunque sea visualmente, gestualmente. Y luego textualmente hay algunas propuestas, aunque sea una narración, pero yo creo que la propia narración la construimos en esa idea de proponer cosas. Está un poco esa idea de “yo hago esto”, porque lo planteamos en primera persona, “reviso mis privilegios para que tal”, “experimento con mi ano”... [risas] es que ese se me ha quedado. Planteábamos las frases desde esa idea, y desde ese punto de vista es proactivo, en el sentido de que no se dedica simplemente a... vale, la cuestión de la masculinidad y reacciono criticando el estado de la masculinidad, en una obra muy crítica de una situación concreta, sino que ya en sí es una propuesta, o sea te propongo que hagas ciertas cosas porque las hago yo. Es un poco ese aprendizaje significativo, desde la experiencia, pongo a tu disposición mi experiencia para que veas que a mí me ha servido. Es lo que me sirve para cuestionarme la masculinidad y para despatriarcalizarme. Esa parte proactiva la tiene por ahí y en ese sentido yo creo que puede ser transformadora porque si un hombre lee eso y se empieza a cuestionar es que ya está siendo un gran paso yo creo, aunque sean dos cositas de lo que ve ahí. Yo creo que es transformador, a veces simplemente leerlo sin decir una barbaridad, para muchos hombres eso simplemente es transformador.

LY: Yo la veo proactiva en el sentido que decíamos de posicionarnos, igual es un paso modesto, pero creo que es un paso importante, el posicionarnos claramente porque muchas veces siento que cuando me pongo a hacer una obra parece que estoy sentando cátedra siempre. Cuando haces una obra estás dando una visión del mundo que es imposible de cuestionar, porque tú estás ejerciendo esa capacidad de crear una imagen que la hace es incuestionable. Y esa idea no me gustaba. Entonces, por un lado, el plantearnos hacer la obra y al mismo tiempo intentar generar un tipo de obra que pusiese de manifiesto o que visibilizase de alguna manera nuestra vulnerabilidad y nuestras partes más conflictivas como creadores, digamos, a mí me parece proactivo. Y también creo que el hecho de que nos sitúe como no neutros, que nos desneutralice, también lo veo útil y proactivo, porque es el resultado de algo repensado. Yo entiendo el carácter proactivo como la capacidad de coger toda una serie de información, reflexionarla y ofrecer una solución, que puede no ser definitiva, pero que ayuda a avanzar, entonces para mí era un poco eso, el poner ejemplos era una forma de dar algo al público, porque creo que esas personas ya están dando bastante yendo hasta la exposición y era una forma de intentar dar algo muy pensado, que luego pudiese ser cuestionado o criticado, que con lo que se pudiese no estar de acuerdo, pero que no se pudiese decir, “no estoy de acuerdo porque es simple lo que está diciendo y es una tontería”, que pudiese ser

porque no piensas así o porque tal, pero no porque no hay un nivel de análisis o de radicalidad en esa propuesta sino porque no estás de acuerdo. Ése es para mí el aspecto proactivo: el pensar la obra con un objetivo y con una idea muy clara de qué quieres generar... bueno, de qué quieres darle al público, luego generarás lo que generes, pero ¿qué cosas le quieres dar? Es como cuando preparas una ponencia y tienes claro el objetivo, qué es lo que quieres comunicar, luego cada cual lo interpretará como quiera, quieras o no, pero por lo menos ir con tu trabajo hecho.

Bloque 10. Disenso

[1:35:02] NV: *¿Qué papel juegan el disenso, la duda, el éxito, el fracaso y el error en la obra?*

RO: Yo creo que las posiciones que mostramos parten del disenso. El consenso es esa idea de algo que se da que todo el mundo está de acuerdo, pero nadie sabe quién ha tomado esa decisión, se ha dado por consensuada hace mucho tiempo y es como algo que está ahí. Creo que en esta cuestión del proceso de despatriarcalización que podemos implicarnos tenemos que partir del disenso porque el consenso mayoritario es, por ejemplo, que la igualdad ya se ha alcanzado y faltan sólo un par de *chorraditas* que solucionar... El machismo, bueno, no sé, “ten cuidado, si ves una pelea por ahí pues llamas a la policía”, esas cosas. Y bueno, “machismo, machismo... tampoco es tan así, no es un problema tan grave”. Entonces hay una serie de consensos en relación al hombre, a su cuerpo, en tanto a la parte del cartel que yo trabajo, en que obviamente tienes que disentir de todo eso abiertamente, en cuanto te plantas ahí es puro disenso. Yo, por ejemplo, sí que lo sentía mucho. O sea, el éxito o el fracaso no, pero a lo mejor el error, el poder equivocarte en contar ciertas cosas. Que alguien te dijera, “mira, es que diciendo que eres un hombre joven occidental estás excluyendo a tal” o “es que no es sólo cuestión de hacer esto, también es importante esta otra cosa”, yo eso lo tenía muy asumido, pero creo que lo hago porque parto del disenso. Porque cuando no hay un consenso, cuando estás fuera del consenso y abres camino a partir de esa idea del disenso te pones en el conflicto y todo es conflictivo. Hay cosas en las que te puedes equivocar y las tienes que asumir. Yo creo que en la obra esta yo iba muy a exponerme y mostrarme vulnerable en algunas cosas y estaba abierto a que alguien me dijera, “mira, tío, esto que has dicho aquí es una barbaridad”, y estaba preparado para verlo, pensarlo y disculparme en caso de que considerara que debía a hacerlo.

LY: Sí, yo creo que los dos íbamos un poco con esa idea de intentar ser lo más honestos posible y de la manera más clara, pero arriesgándonos un poco a que nos dijeran que vaya barbaridad que estábamos diciendo o a que alguien nos visibilizara algo que no estábamos teniendo en cuenta o algo que, pues eso, que se nos había pasado por algo. Entonces el error forma parte, el equivocarnos forma parte de la obra.

Bloque 11. General

[1:39:38] NV: *¿Hay algo que no se os haya preguntado y que consideréis que puede ser importante?*

RO: No, yo creo que está todo preguntado.

LY: Yo creo que sí también. O no.

Bloque 12. Recomendación de otra obra

[1:40:08] NV: *¿Podéis recomendarme una obra que para vosotros sea pertinente en este momento histórico concreto?*

RO: Hay varias. Una de ella no es accesible, pero claro no sé si tú la viste. Porque estaba pensando en una obra que me parece bastante interesante de La colectiva invisible, ¿sabes cuál es esta colectiva? Bueno, pues una vez hicieron una obra, creo que fue para Intramurs, que hicieron una pegada enorme de una mujer embarazada que ponía “prenyades de revolució”, creo, que la pusieron en un solar. Yo creo que esa obra puede ser interesante. Pero la pusieron en un solar, seguramente ya no esté. Se pueden ver fotos. Luego, había pensado en Elías Taño, en un mural que tiene sobre la xenofobia en El Carmen que me parece interesante.

LY: ¿Dónde está exactamente?

RO: Creo que es el mural que está frente a... O sea, el Mercado Central por detrás, la calle que va hasta la Plaza de Tossal, por ahí hay un muro y creo que está por ahí.

LY: ¿Y tiene texto esa obra?

RO: Sí. Es contra el racismo, la xenofobia, la islamofobia... Esos dos son los que se me ocurren.

Caso 2. Baila la contrarreforma

2.1 Guía visual de Baila la contrarreforma

GUÍA VISUAL - TEXTUAL

BAILA LA CONTRARREFORMA

Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, 2012.



[00:05:02] - [00:11:13] - 6" 12

Acción: Persona m+o (con máscara y orejas) inmóvil en la cama.
Temperatura/color/luz: Frío, azul, oscuridad.

[00:11:14] - [00:17:15] - 6" 02

Acción: Reloj despertador funcionando.
Temp./color/luz: Frío, azul, oscuridad.

*Off: Qué vamos a hacer ahora
bloqueados y perplejos*

[00:17:16] - [00:24:12] - 6" 22

Acción: Mujer m+o incorporada en la cama elevando la mirada.
Temp./color/luz: Frío, azul, oscuridad.

*que la UE nos destina
a putas y camareros.*

[00:24:13] - [00:36:23] - 12" 11

Acción: Persona m+o mi/girando globo terráqueo luminoso.
Temp./color/luz: Semifrío, naranjas, oscuridad.

*Dan ganas de irse corriendo
y no sabemos adónde.
Pues ya que estamos aquí
vamos a ponerle nombre.*



[00:36:24] - [00:40:15] - 3''17

Acción: Travelling desde un autobús urbano entrando a Madrid, pasando junto al Arco de la Victoria (construido en torno a 1950 en conmemoración de la victoria de las tropas del ejército sublevadas contra el Gobierno de la República que iniciaron la guerra civil española en 1936).

Temp./color/luz: Frío, azul, luz natural + tinte.

El dictador puso al rey,



[00:40:16] - [00:50:21] - 10''06

Acción: Niño m+o y disfraz de esqueleto bailando sobre una vereda.

Temp./color/luz: Semicálido, morados y verdes, luz natural + tinte.

*la transición es un cuento
y en casi cada vereda
guardamos cien esqueletos.*



[00:50:22] - [01:03:07] - 12''11

Acción: Mujer m+o elegantemente vestida mirando el escaparate de una tienda de moda infantil de lujo.

Temp./color/luz: Fríos, azul-verde, luz de escaparate + tinte.

*Los provincianos se visten
verde como el señorito.
Habría que ver la foto
del hambre de su abuelito.*



[01:03:08] - [01:16:19] - 13''12

Acción: Mujer m+o trabaja en una casa agradable. Portátil y documentos en papel.

Temp./color/luz: Cálido, rojizo, luz natural.

*Cinco hijos con estudios,
cuatro casas, vacaciones.
Con el diario a la noche
él piensa que son huevones.*



[01:16:20] - [01:22:19] - 6''

Acción: Mujer m+o mirando en plano contrapicado mirando ligeramente hacia abajo. Cerezo en flor de fondo.

Temp./color/luz: Fríos, morados y azules, luz natural + tinte.

*Nos han montado un expolio
dentro del pecho amado.*



[01:22:20] - [01:29:01] - 6"07

Acción: Persona m+o mirando la tv en la oscuridad encogida.
Temp./color/luz: Frío, azules y amarillos, luz de pantalla.

*Dicen que fue un espejismo,
que el bienestar es pasado.*



[01:29:02] - [01:38:05] - 9"04

Acción: Persona m+o sentada en la valla del Hospital General de Madrid. Travelling a lo largo del edificio.
Temp./color/luz: Frío, verdes, luz natural + tinte.

*A ver dónde está el dinero,
cuentas oscuras en Suiza.*



[01:38:06] - [01:40:18] - 2"13

Acción: Dos niños m+o con los brazos colgando sobre una estatua.
Temp./color/luz: Cálidos, naranjas, luz natural + tinte.

Ni educación pa' tus hijas,



[01:40:19] - [01:44:20] - 4"02

Acción: Mujer m+o tomando una pastilla de un botiquín.
Temp./color/luz: Cálido, rosa, luz artificial + tinte.

ni pa' viejas medicinas.



[01:44:21] - [01:58:04] - 13"09

Acción: Pantalla de ordenador en blanco con imágenes de piezas de construcción infantil pegadas. Bajo las piezas aparece una fotografía: Las grandes fortunas de España junto al rey.
Temp./color/luz: Frío, grises y azules, luz de pantalla.

*Disfrazados de patriotas
milmillonarios crecientes.
Vuestras guerras, nuestros muertos.
Nuestro insomnio y sus dientes.*



[01:58:05] - [02:10:18] - 12''14

Acción: Mujer m+o dibujando en una casa.
Temp./color/luz: Cálido, amarillos, luz natural.

*Total, si soy clase media.
Total, si no tengo tiempo,
que ese no es mi problema.
Y los ricos estupendos.*



[02:10:19] - [02:24:02] - 13''09

Acción: Mujer m+o en sentada mirando a cámara. Banco interior centro comercial.
Temp./color/luz: Semicálidos, rosa y morado, luz artificial + tinte.

*Somos pobres y de marca,
jóvenes eternamente.
Qué fácil es violentar
al cinismo ignorante.*



[02:24:03] - [02:36:19] - 12''17

Acción: Aparcamiento de centro comercial en superficie.
Temp./color/luz: Semifríos, verdes y azules, luz natural + tinte.

*Que no, que no protestéis,
que no sirve de naíta.
Cemento, entretenimiento,
malestar, patatas fritas.*



[02:36:20] - [02:40:06] - 3''12

Acción: Dos globos enganchados en una antena de tv/radio.
Temp./color/luz: Cálido, azul y rojo, luz natural.

No apaguéis esa tele,



[02:40:07] - [02:43:04] - 2''23

Acción: Manifestación. Cartel: "¡Apaga la tele! Mundo despierta."
T/color/luz: Semicálidos, verdes y amarillos, luz natural + tinte.

no busquéis cómo informaros,



[02:43:05] - [02:49:13] - 6"09

Acción: Persona m+o corriendo por una gran bulevar desierto de la periferia.

Temp./color/luz: Cálidos, naranjas, luz natural atardecer.

*que ya os decimos nosotros,
os lo damos masticado.*



[02:49:14] - [03:02:18] - 13"05

Acción: Superposición /collage de Los fusilamientos del 2 de Mayo de Goya e imágenes de antidisturbios actuales cargando contra diversas personas m+o.

T/c/l: Fríos, azules-blancos-marrones, luz pictórica y fotográfica.

*Papá, tú de dónde vienes
vestido con armadura.
"Vengo de pegar a niños
cogidos por la cintura."*



[03:02:19] - [03:15:07] - 12"14

Acción: Mujer joven m+o girando sobre sí misma dentro de una estación climática en un bulevar desierto de la periferia.

Temp./color/luz: Fríos, verdes, luz natural + tinte.

*Vivir todo el día en crisis,
crisis toda la semana.
Quince días, trece meses,
los años que nos quedaban.*



[03:15:08] - [03:41:06] - 25"24

Acción: Mujer m+o vestida de trabajadora interna de casa rica pasando por delante de las tiendas de ropa más caras de la capital.

T/c/l: Cálidos, rosa y naranja, luz natural + tinte.

*Las mujeres las primeras
nos quedamos sin derechos.
Pa' parir, follar, cuidar,
deciden con nuestros cuerpos.*

*Lo normal no hay quien lo aguante.
Ministros de propaganda,
naturalizan lo injusto
nos roban las palabras.*



[03:41:07] - [03:54:19] - 13"13

Acción: Persona m+o delante de tierras de cultivo al atardecer.

Temp./color/luz: Semicálidos, marrones y azules, luz natural.

*Pero cómo es culpa nuestra
si la vida aquí la echamos.
Paga de hace quince años
sin poder ponernos malos.*



[03:54:20] - [04:07:20] - 13''01

Acción: Persona m+o en plano contrapicado junto a la torre espacio, una de las cuatro torres de oficinas más altas y lujosas de Madrid.

Temp./color/luz: Frío, morado y azul, luz natural + tinte.

*Paletos defraudadores,
empresarios y sus nietos,
no reinvierten ni tributan,
quieren estar bien morenos.*



[04:07:21] - [04:20:21] - 13''01

Acción: Persona m+o ingresando dinero en un cajero (x4).

Temp./color/luz: Frío, verdes y rojos, luz de pantalla + tinte.

*Privatizar beneficio
del Estado adelgazado,
salvo para comprar sus tanques
y su quiebra que rescatamos.*



[04:20:22] - [04:33:20] - 12''24

Acción: Persona m+o parada delante de la Sede General de los Juzgados.

Temp./color/luz: Semicálido, rosas, luz natural + tinte.

*Mucho atacar funcionarios,
demonizar sindicatos,
cuando paguemos por todo
vamos a llorar un rato.*



[04:33:21] - [04:46:19] - 12''24

Acción: Manifestación/concentración cerca del Congreso de los diputados, Madrid. Coches de policía y lueces al fondo.

Temp./color/luz: Frío, morados, luz natural + tinte.

*Si tuviéramos trabajo
cantaría de amor y besos,
pero como no tenemos
marchamos sobre el congreso.*



[04:46:20] - [04:59:09] - 12''15

Acción: Mujer joven marcando el ritmo con palmas. La mano izquierda marcada con una X que indica que es menor de edad, evitando que le sirvan alcohol en los bares (punk).

Temp./color/luz: Cálidos, rojos, luz natural.

*Esa alumna tiene luces
que faltan al presidente,
dice: "Esto a quién le interesa,
debe pagar quien más tiene."*



[04:59:10] - [05:12:17] - 13''08

Acción: Niño m+o corriendo alrededor de una inmensa asta de la bandera de España de los jardines del descubrimiento de Colón.
Temp./color/luz: Cálidos, naranjas y azules, luz natural + tinte.

*Las caras de los corruptos
que las conozcamos todos,
que si no van a la cárcel
que por las calles tampoco.*



[05:12:18] - [05:25:16] - 12''24

Acción: Mujer con máscara lame suavemente la espalda de otra persona.
Temp./color/luz: Fríos, azules y piel blanca, luz natural + tinte.

*Colonizar la alegría,
colonizar los afectos.
Ahora que ya es por la tarde,
ahora tomamos el tiempo.*



[05:25:17] - [05:38:10] - 12''19

Acción: Hombre m+o toca un pandero al ritmo de la música.
Temp./color/luz: Cálidos, naranja y rosa, luz natural + tinte.

*No es la primera vez
que vivimos sin futuro.
Yo te quiero y te requiero
y no tenemos un duro.*



[05:38:11] - [05:50:21] - 12''11

Acción: Manifestación multitudinaria. Dentro de ella vemos a una mujer m+o caminando.
Temp./color/luz: Semicálido, verdes, luz natural + tinte.

*Que no, que no nos dejamos,
desde el norte hasta el oeste,
en cada niño su ancestro,
del pasado hasta el presente.*



[05:50:22] - [06:05:07] - 14''11

Acción: Dos mujeres m+o se intercambian comida y juguetes en la puerta de una casa.
Temp./color/luz: Cálidos, naranjas, luz natural + tinte.

*A cagarnos en sus muertos,
molestarles a la vista,
reinventarnos nuestros trueques
y que les compre Rita.*



[06:05:08] - [06:18:05] - 12''23

Acción: Mujer m+o ata sus tripas a una valla junto al Palacio Real de Madrid y va sacándose las más y más caminando hacia el palacio.

Temp./color/luz: Cálidos, rosa, luz natural + tinte.

*Basta ya de someternos,
ya está bien de sonrisitas.
Creativas indefinidas
abriéndonos bien las tripas.*



[06:18:06] - [06:30:18] - 12''13

Acción: Persona m+o separa con las manos dos cartabones pegados que se ajustaban a su cabeza.

Temp./color/luz: Semifríos, amarillo y verde, luz natural + tinte.

*Sacad vuestros cartabones,
sacadlos de nuestros cuerpos.
Si es que no sabéis quererlos
no vais a mustiar los nuestros.*



[06:30:19] - [06:43:14] - 12''21

Acción: Mujer m+o y persona con capucha bailan.

Temp./color/luz: Cálidos, rojos y naranjas, luz natural + tinte.

*Baila chica, baila chico,
baila la contrarreforma,
los raros y los infieles
que no acatamos la norma.*



[06:43:15] - [06:45:07] - 1''18

Acción: Niña con máscara de cerdo.

Temp./color/luz: Cálidos, rojos, luz natural + tinte.

Pasarlo un poquito...



[06:45:08] - [06:46:17] - 1''10

Acción: Niña con máscara de oveja blanca.

Temp./color/luz: Fríos, verdes, luz natural + tinte.

... mal...



[06:46:18] - [06:48:09] - 1"17

Acción: Niño con máscara de zebra.

Temp./color/luz: Fríos, azules, luz natural + tinte.

... quizá no nos haga...



[06:48:10] - [06:50:07] - 1"23

Acción: Mujer con máscara de vaca marrón.

Temp./color/luz: Cálidos, marrones, luz natural + tinte.

... más listos,



[06:50:08] - [06:52:06] - 1"24

Acción: Niño con máscara de oso pardo.

Temp./color/luz: Semicálidos, rojos y morados, luz natural + tinte.

pero lo que no...



[06:52:07] - [06:54:12] - 2"06

Acción: Hombre con máscara de elefante.

Temp./color/luz: Cálidos, amarillos y grises, luz natural + tinte.

*... se esperan
es que nos junta...*



[06:54:13] - [06:56:13] - 2"01

Acción: Niña con máscara de oveja negra.

Temp./color/luz: Cálidos, rosas, luz natural + tinte.

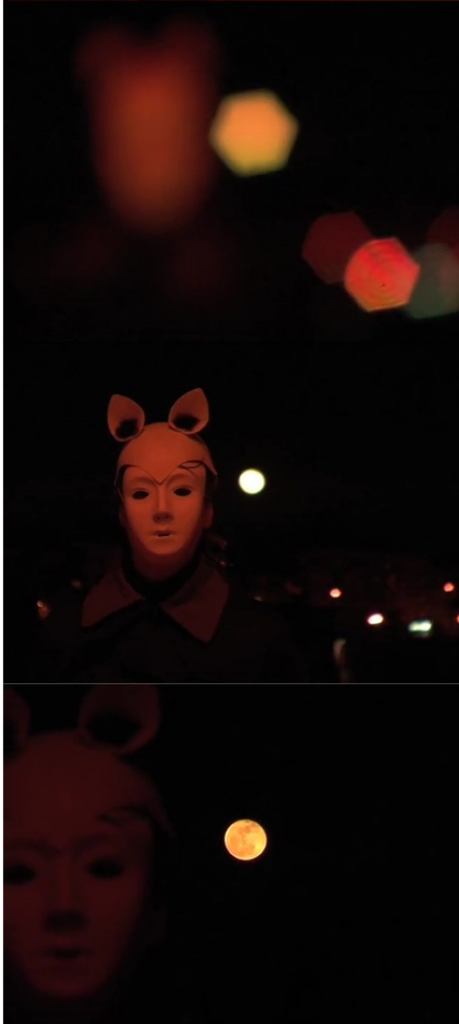
... juntitos.



[06:56:14] - [07:09:12] - 12''24

Acción: En el suelo de una casa todas las personas con máscaras de animales + un mujer m+o se hacen cosquillas y caricias.
Temp./color/luz: Cálidos, rojos y naranjas, luz natural + tinte.

*Necesitamos reírnos
todo lo que dé la boca,
no se nos olvide nunca
la alegría que nos toca.*



[07:09:13] - [07:34:03] - 24''16

Acción: Partiendo del desenfoco se va enfocando a una persona m+o en un espacio nocturno. Tras enfocar su máscara se pasa a enfocar la luna llena tras ella.
Temp./color/luz: Cálidos, rojos, oscuridad, luz artificial y luna.

2.2 Entrevista a Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto

(domingo 30 de octubre de 2016, 11:00)

Bloque 1. Micro-relato

[00:59] *Laura Yustas: En mi análisis considero que vuestra obra es un micro-relato porque aborda el tema desde un ángulo que es diferente al de los macro-relatos o a los grandes relatos que se pueden ver normalmente, es decir, en los medios. ¿Qué pensáis sobre esto?*

Publio Pérez Prieto: Nosotros, digamos que para hacer este trabajo tuvimos la necesidad de hacer una especie de ajuste de cuentas con la realidad que nos estaban construyendo. Y ahí el formato canción, coplilla, tiene un elemento como de apropiación, en el sentido de cómo eso que puede sonar como a cultura popular refleja una capacidad de hacer cultura, de hacer relato y de construir imaginario en la cabeza de la gente y también era una necesidad nuestra personal de ajustar cuentas con el relato de la cultura de la Transición, con el provincianismo, con la incultura, con un marco que nos hemos encontrado, que es un debate que además ahora sale mucho en las conversaciones, de que a lo mejor tenemos que tener conciencia de que vivimos en el país que vivimos, y que nosotros nos queremos imaginar otra cosa pero esto es lo que hay. Pero por aquel entonces, que hace cuatro años, llevábamos otros cuatro años supuestamente de crisis oficial, cuatro o cinco, y era eso, intentar generar una especie de catarsis de a qué nos estamos abocando a vivir, con un origen histórico, o sea no de pronto “oh, dios mío, esto es una crisis”, sino de dónde venimos, cómo hemos llegado hasta aquí y cómo podemos hacer otra cosa también dentro de nuestras posibilidades de imaginación.

Marta de Gonzalo: Yo voy a añadir un par de cosas. Primero que cuando tú dices catarsis para empezar era catártico en nosotros, de alguna manera este trabajo, no sólo el video sino también la serie de dibujos que trabajamos en paralelo, necesitábamos hacerlo para poder empezar a pensar en realizar otro tipo de trabajos. Necesitábamos lidiar con todo lo que estábamos con todo lo que estábamos procesando en tiempo real. Luego por otro lado, obviamente trata de contestar a un relato hegemónico y es micro porque es humilde, porque está hecho con humildad y desde las condiciones de producción que nosotros podemos tener. No trata de construir hegemonía, pero sí contradiscurso. Contradiscurso en el sentido de que

hay muchos relatos sobre la realidad y este, desde luego, no es el que está siendo promocionado para construir el relato histórico posterior, pero sí es un relato más.

LY: Si me podéis hablar un poco más sobre el uso que hacéis del video, de la canción y del relato...

MdG: No es la primera canción que hacemos, la verdad [risas]. Tenemos cierto gusto por la canción y creo que después hablaremos más de en qué sentido nos interesa la canción popular. Y tampoco es la primera vez que construimos un relato se están volviendo..., digo un relato en el sentido de una especie de narración con estructura de relato: con un principio, un nudo y una propuesta, más que un desenlace yo hablaría de una propuesta.

PPP: Quizá en este caso no es un cuento, es más una coplilla, como que es más fragmentaria la forma de acercarse a lo que queremos contar, también porque no hay un personaje principal, es como una especie de protagonista difuso, podríamos decir, es que como que el o la que está de fondo de esas palabras..., de hecho, se habla en plural en la canción todo el rato.

MdG: Y es curioso en relación a la elección del video. Nosotros la primera vez que empezamos a trabajar con video fue precisamente porque queríamos construir un relato, un relato de ficción en aquel caso, y nos parecía que necesitábamos una imagen que no fuera una imagen fija para poder articular ese trabajo. En este caso para nosotros el trabajo es el video, no es sólo la canción. También necesitábamos del video para construir ese relato con la capa de imágenes que lo acompaña.

PPP: Sí, yo también pensando en la entrevista el otro día pensaba en eso, en por qué empezamos nosotros a hacer video. Yo creo que nosotros empezamos a hacer videos, primero, porque empezó a ser fácil [risas], es verdad, empezamos a hacer videos cuando por fin tecnológicamente se podía abordar de una forma sencilla y autónoma sin depender de nadie, lo podías hacer tú solo en tu casa. Y por esa necesidad de usar el tiempo, o sea es verdad que en una imagen fija puedes contar un montón de cosas, pero claro, lo que ha dicho Marta de la superposición de capas de imagen-texto, que a veces en eso somos muy conscientes de muchas veces llevamos como muy al límite.

MdG: Ya antes, creo que fue antes, de nuestro primer trabajo de video habíamos hecho una minipieza para una de las funciones del Circo (CIB, Circo Interior Bruto), que luego transformamos en una instalación, pero que en principio..., también era una instalación en origen, el de los muñecos de cuando éramos pequeños, pero no era un video, y como era un trabajo hecho para...

PPP: Era sonido.

MdG: Era sonido junto con...

PPP: ... junto con la canción [risas].

MdG: Era una especie de canción, pero también había acción, en este caso moviendo unos muñecos. Y yo creo que ahí está el primer trabajo donde empiezan a aparecer estas cosas, ¿no?, que nos sirven para trabajar en relación a una serie de temáticas, no a todas, pero sí a una serie de temáticas.

PPP: Y lo de lo musical y que quizá es muy intuitivo y que tampoco sé si saldrá luego, pero yo sí creo que en lo musical la parte que estéticamente nos pueda resultar afín, por razones subjetivas nuestras de receptores, como receptores, pues quizá intuitivamente hemos llegado a ella porque te permite hablar, te permite pulsar cuerdas por dentro de otra manera, y algo que como texto o como rollaco de una voz en off, por ejemplo, que tú metieses ahí filosófico-estético, como fuera, pues a lo mejor no tolerarías, pues como relato o como propuesta como una copla resulta que sí.

MdG: Es una formalización que nos funciona poéticamente para poder articular determinados contenidos que pensamos que funcionan estéticamente y en la recepción de una manera más eficaz, o que tienen una puerta de entrada que de otra manera no tendrían.

PPP: Sí, que lo estamos racionalizando ahora, o sea que realmente no sé si siempre es tan racional, pero sí es verdad que, quizá porque cuando te pones a hacer algo piensas en qué te gustaría a ti ver o qué te gustaría que te hicieran, entonces lo que tú haces intenta ponerse en esa posición de receptor de, en este caso, de este trabajo concreto, hacer una especie de narración de esperanza pero con una forma que entra de otra manera, que te permite además meter mucho contenido, porque nosotros tenemos cierta tendencia a saturar [risas] los contenidos de los trabajos, pero por lo menos da la posibilidad de que te quedes como con más cosas que si fuera todo una especie de discurso político..., por pensar alternativas.

MdG: Yo no estoy tan segura. Quiero decir que me cuesta mucho ponerme en el lugar de qué se quedará alguien que lo ve una vez. En ese sentido creo que, a lo mejor me equivoco, pero me da la sensación de que algunos trabajos nuestros, algunos, pueden ser del tipo de aquellos a los que tienes que volver para poder como...

PPP: Sí, sí, sí.

MdG: ... concretar cosas que sacas. No creo que en un primer visionado..., lo que te queda creo que es una sensación general, un efecto de afecto o desafecto con respecto al trabajo, pero no creo que puedas..., a lo mejor puede que haya frases o imágenes que se aprehendan al sujeto receptor, pero me extraña que se pueda listar. Tenemos..., en eso de sobresaturar que has dicho tú, yo creo que es más una impresión que un listado de cosas lo que puedes extraer, por lo menos en un visionado único o en visionado de primera vez.

PPP: Sí, estoy de acuerdo.

Bloque 2. Relato/palabra

[13:10] LY: *Ya habéis hablado un poco del relato en el punto anterior, pero ¿queréis añadir algo más sobre el uso del relato y la palabra en el trabajo?*

MdG: Bueno, sí, quizás esta parte de relación con el folclore.

PPP: Hay cosas que no hemos dicho antes porque yo creo que el momento es ahora. A mí me interesa el tema de que la copla popular... A ver, nosotros digamos que este trabajo, originalmente, era para una exposición, por ejemplo, que era en Cáceres, luego yo tengo un vínculo personal con el folclore por una cuestión familiar, y entonces estuvimos investigando un poco unas grabaciones que hay de Alan Lomax de los años cincuenta, que en pleno franquismo se dedicó a hacer grabaciones...

MdG: Etnográficas.

PPP: Sí, de lo que quedaba de folclores populares. Primero son la potencia de la no-autoría. La potencia de, entre comillas, “lo mal hecho”, de lo que no está bien afinado ni bien cantado, ni bien tocado ni a ritmo, pero tiene una potencia estética, expresiva..., brutal. Luego que tiene todo lo bueno y todo lo malo de la cultura popular, porque lo que hace es destilar cultura, en el sentido identitario, social, de control..., que refleja todo lo que la sociedad es o ha sido. Entonces nosotros cogemos, o pretendemos coger esa forma, para contar otro relato cultural de lo pasado y para proponer otra forma cultural de cosas que podemos hacer ahora y para futuro. Eso es un punto de partida.

MdG: El folclore, que tampoco es la primera vez que de una manera u otra abordamos, como ese interés por el relato popular, también es una forma que nos permite vincular a una invitación a la toma de palabra, al agenciamiento de la palabra por parte de cualquiera. Nosotros somos en ese sentido unos cualquiera.

PPP: Y que tenemos una necesidad de hacer cosas, por determinadas circunstancias personales y, no sé, de cómo uno se quiere complicar la vida supongo o de cómo quiere abordar esto de hacer trabajos artísticos... Pues a nosotros nos gusta la inmediatez. O sea que nos gusta hacer cosas que podamos hacer solos, sin mucha parafernalia y que, en general, es algo consciente y que alguna vez nos han criticado, esa pobreza significa también para nosotros ofrecer la posibilidad de que el que vea eso ve que lo puede hacer igual, o los que vean este trabajo..., no voy a decir “es que esto lo hace cualquiera”, pero es que lo puede hacer cualquiera, para bien. Yo lo puedo hacer, nosotros lo podemos hacer...

MdG: Y eso hila con el tema de la música también y del punk en la música, aunque se...

PPP: Aunque no lo parezca nosotros teníamos haciendo este trabajo muy en la cabeza el punk, aunque la canción sea una Jota. Pero esa idea de lo punky, de chavales apartados por el sistema en los años setenta que de pronto dicen “bueno, yo no sé tocar, no sé cantar, me encierro en un garaje con los colegas y gritamos nuestra rabia”. Bueno, pues es una especie de Jota punk [risas].

MdG: Nosotros lo llamábamos “el proyecto punk” antes de saber si iba a ser una copla o... Nosotros teníamos esa idea en la cabeza de que este trabajo era nuestro trabajo punk porque lo necesitábamos, porque nos parecía que era la actitud, esa mezcla de ironía, desesperación y búsqueda.

PPP: Y luego sobre el tema del relato. Yo esta semana se lo decía a mis alumnos en clase hablando del cine: El homo sapiens tiene necesidad de relatos. Entonces, un relato bien contado o un relato... Bueno, esa necesidad, el tema es que se está, de alguna manera, alterando, modificando..., ya veremos a dónde nos lleva, con el tema de la presencia de las pantallas y del relato mediático-tecnológico; y ese relato no es un relato cualquiera, es un relato autoritario y es un relato que está dictado por las grandes mega-corporaciones. Con lo cual, cuando leemos el periódico deberíamos tener muy presente que estamos leyendo el relato del IBEX 35, no estamos leyendo en relato de nuestras vidas, aunque marque nuestras vidas. El tema es que esa necesidad de relato se puede utilizar de formas muy diferentes. Se puede utilizar para hacer el Disney Channel, construir un tipo de imaginario y de identidades, o podemos utilizarla, los que pretendemos generar una especie de relato contracultural, para hacer otro tipo de relato que no sea un relato como el que nos están construyendo, que es un relato completamente raquítrico, miserable, que nos trata como si fuéramos estúpidos..., o sea que realmente ése es el relato y nos dejamos, porque al final el gran triunfo de los relatos es cuando la gente de la calle, incluso aunque sea gente educada, con estudios, supuestamente

con un pensamiento político..., te acaba repitiendo los relatos de los *community managers* de los partidos políticos, por ejemplo. Hasta ese punto es eficaz la construcción del *storytelling*, de los relatos.

MdG: Ahí hay dos cosas. Uno, lo que has mencionado del tema tecnológico y de la multiplicación de relatos. Hoy en día se añade el factor de la omnipresencia, es decir, de la ocupación de todo el tiempo con esos relatos. Entonces no es la misma realidad que hace veinte años, donde bueno, en tu vida había huecos para otros relatos, para otros debates también, para otras formas de generar en tiempo real el discurso explicativo confrontativo con lo que está sucediendo. Hoy en día es una ocupación total y en tiempo real de ese espacio. Lo cual, además, ayuda a que la ocultación de otros relatos sea más rápida y más eficaz, que no es que no existan, es que no ocupan las mismas posiciones de visibilidad. Eso por un lado, y por otro lado, todo el tema de construir otros relatos está vinculado a la posibilidad de otros imaginarios, que es fundamental. Si no hay más que un relato sólo hay un imaginario y yo creo que ahí es verdaderamente donde está el nudo de la necesidad de construir otros discursos simbólicos, significativos y que construyan otras condiciones de subjetividad y de desarrollo de futuro.

PPP: Sí, hay un punto que yo ahora mismo no me siento capaz de elaborar, pero por ejemplo yo creo que hay un uso, para nosotros siempre ha sido importante ese uso del relato como algo emocional, como las emociones vinculadas al relato, porque lo hemos sentido, porque desde que eres pequeño y te cuentan un cuento o ves una película que te emociona y que te abre puertas en la cabeza cuando eres mayor o das con un profesor o una profesora que te cuentan las cosas de una manera, todo eso son relatos que te abren imaginario en la cabeza y que transmiten cultura..., en fin. Pero claro, hay una especie de “nueva emocionalidad” que, de alguna manera, sabe que utiliza eso. Porque hay gente muy lista. Claro, yo a mis alumnos también se lo digo, “mira, hay gente que sabe mucho de esto, como puedo saber yo, pero que lo usa para vender teléfonos o para vender lo que sea, o para vender ropa o incluso para hacer el Disney Channel”, como decía antes. Y claro, esa especie de nueva emocionalidad superficial, de emocionalidad como fachada, que luego es muy miserable por dentro, sabes, esa especie de continuo, no sé si se va a entender, pero esa especie de continuo entre cómo se enseña a las niñas de ocho años a ser *sexy* con Selena Gómez en el Disney Channel y eso acaba en el relato de la pornografía. Esa especie de emocionalidad del amor, de no sé qué no sé cuántos, que acaba siendo al final lo que permite que nos exploten y lo que permite ensuciarnos por dentro en las verdaderas emociones. No sé si se ha entendido.

Es un ejemplo, pero hay cientos, en el pensamiento político o en la explotación laboral..., o en cómo vivimos el amor. Nos están convirtiendo el relato emocional en algo muy miserable para que estemos quietecitos y no seamos capaces de pensar.

MdG: Y que el relato audiovisual hegemónico construye realidad, construye identidades, construye subjetividades y construye futuro, obviamente con el mismo tipo de recursos que a lo mejor utilizamos nosotros para construir otro relato. Y por supuesto toca lo emocional, si no, no construiría subjetividades, el tema es que esos lugares aceptan muchos discursos siempre y cuando todos vayan en la misma dirección o generen un tipo de subjetividades que están buscadas en cada momento y que pueden variar, porque realmente el sistema se adapta a sus propias necesidades. Entonces a lo mejor el discurso no es el mismo hoy que hace veinte años, porque la subjetividad que se busca ha variado sutilmente, la que se busca construir en la gente que a lo mejor hoy es el *target* de la mayor parte de ese discurso. Yo creo que también el propio sistema renuncia a trabajar todas las capas de la sociedad o a todos los campos sociales de la misma manera. Ocurre un poco como con la publicidad, pero yo creo que también cuando nosotros trabajamos con formas pobres eso, pues, adelanta como una tradición que quiere mostrar que cualquier discurso es construido. El nuestro es construido, los demás también. A lo mejor el utilizar formas pobres o que evidencian las formas de producción ayuda, también por comparación, a ser consciente de hasta qué punto otras formas son construidas. O nosotros así lo hemos intentado en varios trabajos, en este yo creo que también está, quizá de una manera menos evidente. Y después también, el tema de lo poético, yo creo que cómo utilizamos o utilizan otras personas en la elaboración de trabajos artísticos lo poético sí que trata de buscar una formalización que escape a la apropiación inmediata de esa poética por parte de los discursos hegemónicos, que claro, pues no siempre..., pues es una cuestión de tiempo a veces, cuánto tiempo tarda el sistema en apropiarse de esa poética para usarla para otros fines, pero es interesante ver la formalización como un proceso en el que eso, para nosotros, debe estar como un elemento a tener en cuenta.

MdG/PPP: La copla o canción popular nos interesaba como forma cultural sin autoría definida y que por generaciones condensa identidad cultural (para lo bueno y para lo malo), y deja traslucir también lo que le inquieta al pueblo, lo que le urge decir, lo que quiere denunciar. Vínculo (Publio) folklore extremeño (jota cacereña, grabaciones Alan Lomax), igual es personal, pulsa ciertas cuerdas por dentro. Música electrónica pobre, esto lo puede hacer cualquiera, el punk en la cabeza, esto es lo que nosotros podemos-queremos hacer ahora.

El uso del relato oficial es totalitario, representa los intereses de la minoría del IBEX35. Nos roban el futuro, no dan respuesta a nuestra necesidad de relato libre y profundo, ocultan diversidad y utopía. Eludir miseria ideológica, identitaria (clase, raza, género, orientación sexual, etc.) y emocional del relato hegemónico.

Los mass media aceptan una variedad enorme de relatos siempre que éstos sean los mismos. La repetición de un discurso que sólo representa a una parte de las subjetividades y sus intereses anula la diversidad de sentidos que distintos grupos sociales dan a la vida presente, reduciendo la carga significativa del relato audiovisual accesible y convirtiéndolo en totalitario. Por ello los discursos hegemónicos audiovisuales no dan respuesta a nuestra necesidad de relatos en el sentido libre y profundo malestar permanentemente renovado y de imposible satisfacción; nos anulan políticamente y limitan nuestra percepción no sólo del presente, que se muestra como espectáculo y simulacro, sino de sus posibilidades alternativas. Nos ocultan la diversidad y la utopía, robándonos el futuro.

Facilitar a nuestro alumnado que se autoproclamen enunciadores de relatos audiovisuales otros.

Bloque 3. De rabiosa actualidad

[28:18] LY: *Parto de la base de que vuestra obra es muy pertinente en el momento social, histórico y político que estamos viviendo. ¿Qué podéis decirme del tratamiento del tema central en vuestro trabajo?*

PPP: Nosotros, vinculándolo a lo de antes, a lo del relato, nosotros por ejemplo en 2004 hicimos una exposición que se llamaba *Relatos de una crisis elegida*, hace doce años. Entonces básicamente la tesis era que o bien te construyes tus propios relatos de lo te pase, de lo que está pasando y de lo que va a pasar y te lo ves venir de alguna manera, o bien ya se preocuparán otros de construir el relato por ti, ya está prediseñado ese relato para ti, preparado. Además, en su momento nosotros ya lo vinculábamos a trabajos que habíamos hecho sobre el poder, sobre el malestar..., porque ahí sí que nosotros ya estábamos trabajando en el malestar, por ejemplo, del mundo laboral, el inicio de la flexibilización y todo eso. También tratábamos el tema de la amistad y alguna otra cosa que no recuerdo ahora.

MdG: El consumo también.

PPP: Resumiendo, que no es contar batallitas, pero era un momento en el cual parecía que no estaba en la agenda ninguna de estas cosas.

MdG: Desde luego en la agenda del arte no estaba.

PPP: Éramos cuatro pirados los que trabajábamos sobre estas cosas, con las consecuencias obvias que todo eso tiene, pero tampoco estaba en la agenda de la subjetividad del personal. O sea, era el momento de la celebración, del arte discoteca..., era el momento de “vamos a comprarnos una casa en la playa”..., era otro momento. Ese momento de “ay, voy a comprar porque luego mi casa subirá de precio” y, bueno, estas movidas.

MdG: Sí, era el momento de la especulación y de la ceguera en una huida hacia delante.

PPP: Entonces, sobre el tema de la actualidad, que no sé si luego había otra pregunta que iba por aquí pero bueno, yo creo que viene bien decirlo ahora. Por un lado, es muy flipante, es muy sorprendente que para mucha gente todos estos malestares y estas cosas que están pasando no han existido hasta que no les han tocado personal y gravemente, e incluso teniéndolos encima no los veían. O sea, han necesitado que les echen del curro ya para entenderlo.

MdG: Sí, o no poder pagar la hipoteca.

PPP: Claro, o que les empezasen a cobrar no sé qué o que les doblasen el IBI o..., mil cosas. Eso dice mucho del conservadurismo concreto, esto voy a meterle un poco de caña a nuestra generación en concreto. Nuestra generación ha sido muy conservadora haciendo como que no lo ve, a veces.

MdG: Y la anterior. La nuestra y la anterior. O sea, años 50-60, yo creo que primeros 70.

PPP: Sí, pero lo fuerte de la nuestra es que nos la estaban colando...

MdG: Sí, sí, por supuesto.

PPP: ... Y encima estábamos de celebración. Entonces, sobre el tema de la actualidad, curiosamente, para nosotros este trabajo de alguna manera fue como una especie *chimpón* final, no definitivo, pero como una especie de hablar de lo que nosotros llevábamos hablando quince años, pero hablándolo teniéndolo ya encima y, por otro lado, que la gente ya lo tuviera en la cabeza. Ya no podías hablar de la misma manera. No puedes hablar igual cuando es un contradiscurso claramente a cuando se supone que está todo el día en los medios de comunicación, en las tertulias..., en no sé qué. Eso también genera una especie de falso discurso político que tampoco es que articule mucho, porque desgraciadamente articula muy poco,

genera una especie de *infotainment*, o sea entretenimiento de la información. Y luego, sobre el tema de la recepción de lo artístico, que lo he pensado antes cuando estabas tú hablando, yo creo que sí que es importante también decir que la misma impaciencia y una intolerancia parecida, porque a veces podría parecer que el peligro del discurso, de un discurso como este, de contra-relato, es que se lo apropie una especie de discurso *mainstream*, publicitario, etcétera...

MdG: Yo digo a nivel formal exclusivamente.

PPP: Ya, ya. Pero es que yo creo que hay algo terrorífico y es que la izquierda en este país también es una izquierda muy inculta. Igual como receptor, igual de impaciente, igual de intolerante, igual de machista... igual.

MdG: Y que trata muchas veces a la cultura con la misma actitud de sospecha.

PPP: Y entonces pues eso, pretender..., yo intento ponerme en cabezas, ¿no?, decir “bueno, un video con una coplilla, que no sabes muy bien de qué va, feo, con unos personajes con careta y que dura siete minutos, que se supone que te está hablando de cosas que te apelan, pero qué aburrimiento, quién se va a tragar eso”, pues eso no tiene ideología. Eso, desgraciadamente, es una cuestión de cómo se entiende una forma estética en el marco en que nosotros nos movemos. Creo que muy poca gente tiene la paciencia, de verdad, de dar una oportunidad a una forma artística que no sea... fácil, creo que seguimos estando un poco en las mismas.

MdG: Bueno y yo creo que también hay otra parte ahí y es que, bueno, pues que hay una tradición también en las posturas supuestamente progresistas o de izquierdas en este país, con respecto a la cultura y es: “si eres crítico solamente puedes ser crítico con lo *otro*”. Y nosotros, en ese sentido, elaboramos discursos donde la crítica no es partidista, donde...

PPP: Sí, repartimos para todos los lados. Incluso para dentro.

MdG: Eso es.

PPP: ¿Dónde está el enemigo? Dentro.

MdG: Entonces yo creo que sí que es más ideológico y no solamente formal, que también hay una falta de educación artística, pues la hay. Hay poco público para el arte en este país, para el arte contemporáneo. Pero luego está esta otra parte, está esta otra parte donde también yo creo que nuestros trabajos no son cómodos, no son fáciles en ese sentido.

PPP: No son una idea. Yo creo que vivimos también en una cultura de la simplificación. Entonces trabajos que supuestamente tienen un contenido que podríamos considerar crítico, o sea un poco por ponerlo en comparación con trabajos que podrían parecer similares, pero realmente los que parece que tienen como más visibilidad y aceptación son los que suelen ser más una sola idea, más como... Esto, y son como fáciles de entender.

MdG: Y funcionan mejor si es sobre algo que no para aquí. Los trabajos de crítica, con un trasfondo narrativo crítico, artístico, que más popularidad o más reconocimiento están adquiriendo en este país suelen tener que ver con lo que pasa en otro lugar. No exactamente con lo que pasa aquí, con lo que pasa aquí, pero... y en otro lugar. No sé cómo explicar esto, pero es algo que he pensado en varias ocasiones, como que es más fácil cuando la crítica se elabora sobre todo en relación a algo que no nos atraviesa de manera radical. Y contestando también a la parte esta de lo reciente y lo actual, claro, si lo entendido bien como tú lo enuncias, para nosotros esto es reciente, no es actual, cuando hicimos el trabajo para nosotros eso era reciente, llevábamos trabajando en ello, en esas cosas, digamos en esas temáticas, tiempo. Ahora, lo que sí que era actual para nosotros en ese momento, no tanto por lo definido por los *media* sino por nuestras propias necesidades, era cómo digerir el momento presente en el que elaboramos este trabajo. O sea que realmente no es ninguna alegría estar viendo que algo viene y que venga. Y esta viendo en tiempo real también cómo se están dando una serie de respuestas a esa nueva situación y que a lo mejor no... No sé cómo explicar esto, pero quizás no todas te sirven o no todas te hacen bien, a ti personalmente, por no hablar en general, que también se habla en plural en el video, pero también como a ti no todo te vale o no todo te sirve para sobrevivir emocionalmente también.

PPP: Hombre, es cierto que una diferencia muy importante, que puede ser buena, es que claro, nosotros antes teníamos la sensación de predicar en el desierto, o sea la sensación de que tú estás hablando de una cosa y como que tienes que convencer a la gente de que eso está pasando y de que no es una locura que a ti se te haya ocurrido, y además convencerles de una cosa que es muy fea, y es lo que decíamos antes: estos son procesos que no vienen de fuera, sino que son procesos por dentro tuyo, o sea que te están haciendo persona, te están generando identidad y comportamientos y tal. El malestar y... buah. Entonces yo creo que sí, que un triunfo obvio de todo lo que ha sido el 15M en España es que estos discursos de lo político de pronto han permeado a lugares que no nos podíamos ni esperar. Realmente ahora es muy habitual que, por lo menos, existan cierto tipo de conversaciones y preocupaciones y preguntas, otra cosa es cómo se da respuesta, o sea cómo se genera el relato. Eso

está ahí, ahora ya se puede hablar de ciertas cosas y parece que la gente lo admite como algo natural, pero también se da eso, la falacia de que se está hablando o del discurso, y volvemos a la idea de antes, del relato, como hay que llenar ese hueco del relato político pues ya se están encargando los medios de llenarlo. Antes no hacía falta, antes se hablaba de otras cosas, no existía la vida real de la gente, ahora la vida real de la gente es hasta tal punto hiperrealista que hay que generar un relato que, mi sensación, es que es un relato para la parte alta de la pirámide económica en realidad.

MdG: Bueno, sobre todo es el relato *de* la parte alta.

PPP: Sí, de la parte alta. Que al final ése es el triunfo, si los curritos y al final los que estamos sufriendo, que somos la mayoría, interiorizamos el relato emitido desde la gente que no tiene nuestra vida, para entendernos, y de la gente que no tiene ni idea de lo que sucede en nuestras vidas, ni por asomo, pues ése es el gran triunfo. Pero bueno yo creo que, intentando ser un poco positivo, que ahora por lo menos la gente no se espera..., o sea se puede esperar que hablen de ciertas cosas. A mí lo que sí me parecería un fracaso, en nuestro caso personal, sería que los trabajos transmitieran la sensación de “ah, mira, se está hablando de esto porque ahora está de moda o porque ahora es guay hablar de estas cosas”, y tendremos que hacerlo bien para que los trabajos no transmitan esa sensación. Lo que pasa es que claro, eso depende también..., porque yo creo que todo es tan complejo, al final volvemos a la idea de la propaganda esta de Edward Benays, que todo es tan complejo que vamos a tratar a la gente como gilipollas y vamos a simplificar la realidad para que pobrecitos míos lo puedan interiorizar y no se vuelvan locos. Y entonces es verdad que tendemos a simplificar.

MdG: De todas maneras ya creo que eso era una cosa que nosotros éramos plenamente conscientes de todo esto que has dicho cuando estábamos elaborando el trabajo y cuando elegimos que el video estuviera acompañado de dibujos, unos dibujos a grafito..., nosotros teníamos como una de las referencias para trabajar esos dibujos las series de grabados de Goya, quiero decir que también estábamos apostando por esa formalización por enlazar con toda una tradición, y huir de una formalización exclusiva en el video. Enlazar con toda una tradición del arte desde que, de verdad, se autonomiza. Luego más adelante volveremos a mencionarlo, pero yo creo que, para nosotros, aunque el video se pueda ver en monocal, nuestra forma de trabajarlo fue como un todo.

PPP: Sí, también porque queríamos sacar... Determinados malestares más duros y negativos no los queríamos meter tanto en el video, porque queríamos que el video..., que al final no

sé si nos salió mucho porque también es un poco oscurito, pero el video digamos que fuera como más positivo...

MdG: Bueno y es más *punk*.

PPP: ... Es más positivo a nivel de propuesta. Pero las cosas como más bestias, de la violencia..., de la justicia, de la educación..., todo eso del tema del síntoma lo sacamos más a los dibujos para no llenar el video tanto de oscuridad.

LY: *Eso se nota, sí.*

PPP/MdG: Pertinente o no, llevamos 15 años trabajando sobre las crisis elegidas. O nos armamos de relato o ya vendrán a construirnoslo, para que además nos culpabilicemos y entremos en depresión: es que no te has formado lo suficiente, es que algo harías para tu despido, es que no pasas tiempo de calidad con tu hija...

En el año 2000 era nuestra actualidad de personas jóvenes que se incorporaban a un mundo laboral precarizado, temporal. Ya éramos una juventud sin futuro, en la fantasmagoría de las aspiraciones de la clase media y la especulación inmobiliaria. Evidentemente, todo ha ido a peor.

Necesidad personal de procesar experiencia. En nuestro caso, tras 4 años de crisis oficial y la perspectiva de que tenemos un horizonte de vidas expoliadas, necesidad personal de procesar todo ese malestar, y hacerlo proponiendo una salida, utilizando el humor (raro en nosotros).

Bloque 4. Claridad - complejidad

[47:20] Claridad – complejidad. **LY:** *Una de las razones por las que he decidido trabajar con vuestra obra es porque considero que tiene una buena relación entre claridad y complejidad, es decir, que es accesible a públicos no especializados sin por ello reducir su complejidad. ¿Qué pensáis al respecto?*

MdG: Yo creo que enlaza bastante bien con lo que estaba diciendo Publio antes, cómo, si el relato hegemónico trabaja de una forma compleja pero en apariencia de simplicidad y, en el fondo sí simplificando la realidad, nosotros partimos de formalizar con una cierta apariencia de simplicidad o accesibilidad que, ya lo hemos dicho antes, de medios de producción, intentamos ser claros pero poéticos, es decir, donde el trabajo de interpretación corra, en cierta medida, a cargo del receptor, y yo creo que también por esa apuesta de lo poético y de

la recepción activa la complejidad frente o en paralelo a la claridad no se pierde. Digamos que es una estrategia. Yo creo que también ahí hay otra parte que yo quería mencionar y es que claro, nosotros sí pensamos que los trabajos deben dar cabida, deben invitar a la gente, pero sin, digamos, sin bajar el nivel del trabajo en sí. Somos herederos de una tradición de relación entre arte y vida determinada, y nunca tenemos, yo creo que nunca jamás, tenemos al público especializado en mente, cuando nos planteamos hacer un trabajo. No nos gustaría y no nos interesa a día de hoy generar nosotros un trabajo artístico que esté formulado y sea accesible tan sólo a las personas de un ámbito de la autonomía del arte. Nos interesa un trabajo que vaya más allá y que nos parece triste, no es de ahora esto, cuando nos conocimos a ambos nos parecía ya triste que la autonomía del arte en lo que se convierte es en una cárcel del discurso sobre lo real, y que acabe siendo lo que delimite los límites de aquello de lo que el arte puede hablar, que es sólo de sí mismo. No nos interesa esa aproximación.

PPP: Sí, vamos, no hay cosa más triste que te dé la sensación de que lo real, cuando se habla desde lo artístico, es como si fuera una especie de fantasmagoría, o sea que en realidad es como si tuviéramos que hablar de esto para entendernos pero en el fondo todos sabemos que estamos hablando de otra cosa, y es de nosotros mismos, o sea un arte autorreferencial y, con apariencia de que no es así, seguimos un poco en las mismas, porque este momento sigue siendo muy conservador. Sigue siendo muy conservador. Parecería que ya no estamos en un momento de celebración, pero es que lo parece. Sobre todo cuando vas a las ferias o cuando vas a los museos, en la mayoría de los momentos sigues teniendo esa sensación de “bueno, ¿qué ha cambiado aquí?”. Muy poco. Estamos un poco en las mismas. Ahora hay que disimular un poco más, quizá dar cabida a otro tipo de contenidos y formas, pero lo que manda, la corriente principal, sigue estando un poco en las mismas.

MdG: A lo mejor yo creo que es interesante aquí mencionar que nos ocurre una cosa parecida en nuestro otro ámbito de trabajo, que es lo educativo. Las relaciones entre lo que ocurre, digamos, el saber que se imparte o se aprende o se comparte en el ámbito educativo, cómo se relaciona o qué tiene que ver con el fuera de ese saber. Entonces, es curioso cómo se dan muchas fricciones en común en ambos casos y cómo para nosotros, en ambos casos, esta relación que tú mencionas entre claridad y complejidad está. No sé si me explico. Por ejemplo, cuando nosotros trabajamos con materiales artísticos en el ámbito de los institutos nos encontramos a veces con problemas..., por ejemplo, yo este año he tenido una situación de un problema de cuasi censura, precisamente porque esos trabajos que yo elegí para poder mostrar una serie de ejemplos de trabajos artísticos acerca de determinados temas metían

demasiado la realidad en el aula, ésa es mi interpretación. Entonces, cómo trabajas cosas complejas de manera clara en el ámbito educacional rompe también con la categorización que sirve muchas veces de censura de las estructuras e instituciones del saber y en ese sentido en el que digo que es algo paralelo a lo que puede ocurrir con las categorías artísticas y el tratamiento institucional. ¿Qué ocurre cuando no estás a gusto en esos campos delimitados y pones pies, tanto a nivel de formalización como a nivel de complejidad, en relación a las temáticas o cuando tomas lugares que no están predeterminados?

PPP: Y tomas demasiada posición.

MdG: Y tomas posición.

PPP: O sea, no es un tema. El peligro de lo artístico es que hay tantas veces que parece..., por eso decía yo lo de la fantasmagoría, bueno, pues que está trabajando sobre esto como tema, “vale, bien, chaval, hasta ahí te dejamos”. Si realmente de verdad de verdad hay un deseo y una capacidad transformadora, porque tú puedes desearlo y no conseguirlo, yo que sé, nos puede pasar a todos, pero los trabajos cuando realmente se posicionan y pueden cambiar cosas es cuando son peligrosos de verdad y en eso, vamos, hay miles de ejemplos en la historia, de cosas que aparentemente nos pueden parecer inocuas pero que eran transformadoras y por eso se censuran y por eso se les ataca..., o se invisibiliza, que sería también otra estrategia. O sea, como tema se toleran las cosas, pero como realidad ya no se toleran tanto.

MdG: Es un poco, llevándolo a lo que hablábamos antes en relación con lo educativo, el hecho de que lo educativo asuma de qué se puede hablar o qué se puede mostrar en el aula implica una supuesta objetividad, con el arte y, el arte al que tú hacías referencia ahora mismo, y ese tratamiento del tema de un artista que no se posiciona al respecto, también da una apariencia de objetividad, es como usurpar el nombre del Saber, en abstracto. Y nosotros creo que hay una mezcla de honestidad, al tomar la palabra, y también de no desligar el discurso de los cuerpos. Es decir, de marcar los contextos, de asumir también todo lo que significa hablar y tomar posición desde tu realidad, desde tu experiencia, desde tu contexto y tu marco.

Para nosotros es importante que los trabajos hablen con respeto, den cabida, a un amplio espectro de personas. Es cierto que tratamos de que ello suceda sin renunciar a un contenido complejo tanto en temática como en formalización. Somos un poco reacios al arte elaborado para un selecto grupo de especialistas. Somos herederos de una visión crítica de la relación arte-vida, digamos que creemos en la potencialidad de la autonomía del arte (hoy en peligro

en nuestro país) pero sentimos que esa autonomía pierde su potencial transformador cuando se convierte en una cárcel de autocensura en la que el arte solamente puede ser metartístico.

[58:03] Visionado ideal. LY: Habladme un poco de cuáles consideráis que serían las condiciones ideales para ver este trabajo.

MdG: En general pensamos que siempre es bueno pensar en la forma de mostrar los trabajos de cara a que se puedan ver estando cómodo, sentados, cómodos..., digo, cuando se trata de videos o de videoinstalaciones pues, es verdad que este trabajo no es muy largo, pero sí que pensamos que las condiciones ideales son las que te permiten ver el trabajo. O sea, dedicarle un tiempo con suficiente tranquilidad física como para poder concentrarte en lo que hay. Pero, por otro lado, lo que hablábamos antes, esto puede ser una pieza monocal, considerada una pieza monocal, o una instalación junto a los dibujos, para nosotros, para mí, aunque funcione a modo de pieza... En todos los trabajos que hemos hecho que tienen esta doble vía para mí siempre es mejor la instalación que la versión monocal, porque hay capas de complejidad que están añadidas, en este caso en los dibujos, y que no están en el video, pero bueno, muchas veces pues también entre la opción de que un trabajo pueda verse, aunque sea parcialmente, o no se pueda ver en absoluto, porque las condiciones de exhibición de una instalación requieren una inversión, pública o privada, en un espacio, en unos tiempos, entonces también ahí entendemos que no es factible estar moviendo una instalación por el mundo.

PPP: Vamos que es más caro...

MdG: De la misma manera que la visibilidad del trabajo que tiene esta posibilidad monocal.

LY: También con lo que decíais antes de que en un primer visionado igual no se puede acceder a todo, también el formato, el poder verlo en Internet..., puede ayudar.

PPP: Sí, claro. Eso para nosotros sí que era importante, que estuviera en abierto en Internet para visionar. Yo de hecho ayer, que hice un visionado que hacía mucho tiempo que no lo veía, hice un visionado por Internet por no buscarlo en el ordenador y yo creo que es muy bueno que cualquiera lo pueda ver, pararlo, fijarse en un fotograma en concreto...

MdG: Compartirlo.

PPP: Digamos que es un video a la carta.

PPP/MdG: En resumen, la forma ideal de ver el trabajo es entado/a y cómodo/a. El vídeo se puede ver como pieza monocal, pero fue ejecutado en paralelo con una serie de dibujos. Son dos experiencias distintas, pero obviamente en la opción instalación con los dibujos se incluyen o desarrollan aspectos que quedan fuera del vídeo.

Bloque 5. Radicalidad

[1:03:20] LY: *Uno de los ejes fundamentales de mi tesis es la radicalidad y, por tanto, uno de los motivos por los que he escogido vuestro trabajo es porque considero que abordáis algunas cuestiones de manera radical, es decir, yendo a su raíz. ¿Qué opináis al respecto?*

PPP: A ver, no sé si pensamos lo mismo. Yo lo que pienso es que nosotros pensamos [risas] que necesitamos colocar la experiencia personal y el marco de esa experiencia, social, económico, etcétera, en nuestras vidas. Entonces, para nosotros los trabajos artísticos, lo primero, son una necesidad personal. Ya sé que suena muy expresionista y muy así *vintage*, pero son una necesidad personal en el sentido de que necesitamos colocar lo que nos está pasando.

MdG: Sí, que tiene una dimensión, no sólo emocional sino intelectual, o sea que para nosotros esas dos cosas no van desligadas, sino que son parte de un todo en relación con lo vital.

PPP: Como decía el maestro Félix Guisasola: “Si no sirve para ti, no sirve”. [risas] No sirve. Entonces como para nosotros esto no es una profesión en el sentido de que tengamos que estar contentando a un mercado que nos dé una dotación económica para comer lentejas, pues digamos que es algo que haces porque necesitas hacerlo y porque crees que puedes, quizá, aportar algo a otras personas, a otros debates, a otras subjetividades. Eso por un lado, y luego la idea de que..., sobre la radicalidad, yo esto lo pensé cuando leí la pregunta por primera vez. No sé por qué se me vino a la cabeza la primera vez que vi una película de Tarkovski entonces, cada uno somos esclavos de cómo nos hemos educado el gusto. Haciendo *zapping* una noche me encuentro *Stalker*, que yo no sabía que era *Stalker*, por la mitad. Entonces yo me estaba durmiendo porque era muy tarde y me forzaba a mí mismo a seguir viéndola porque sabía que aquello que estaba viendo era excepcional, y no conseguí verla, me dormí al final. Bueno, pues, para mí, por lo menos lo que a mí me gustaría que los trabajos generasen es, primero, esa llamada de atención sobre “mira cómo soy”, en eso puede ser radical, son trabajos que se pueden considerar raros, o sea que exigen una paciencia, pero de alguna manera también te llaman la atención sobre ellos, es decir, esto qué es, por dónde

empiezo yo a recepcionar esto porque no lo acabo de pillar. Ojalá consiguiera la gente..., que en esa curiosidad se enganchara y dijera “voy a verlo a ver qué pasa, voy a verlo un rato”. Y luego, esa idea de que, lo he puesto ahí por escrito igual es un poco..., bueno, es el ejemplo que yo uso en clase para explicarles a mis alumnos lo que es la experiencia estética. Digo, mira, esto es como *Matrix*, entonces una vez que lo has visto ya no puedes hacer como que no lo has visto. Es así. Ya lo has visto, entonces ya ha supuesto un corte en tu experiencia que debería hacer que otras muchas cosas las vieras de otra manera. Eso verdaderamente debería ser la experiencia estética, pues eso, que generase una actitud crítica.

Bloque 6. Justificación personal/cuerpo

[1:30:42] LY: En mi investigación me interesaba especialmente acercarme a personas que de un modo u otro se alejasen del tipo de narraciones autoritarias y supuestamente neutras que, aún sin decirlo expresamente, se sitúan desde el prisma del hombre adulto blanco occidental y cisheterosexual. Es decir, he buscado obras en las que lxs autorxs no se sitúen como “ser humano universal” sino que tomen partido de manera transversal y crítica. ¿Podéis hablarme de cómo os situáis, tanto personalmente como en este trabajo?

MdG: Yo creo que te hemos contestado bastante a esta pregunta ya antes, cuando hablábamos de posicionarse, exponerse en ese posicionamiento, dejando ver desde dónde hablas también, cuál es tu marco, tu marco experiencial, ideológico, político... Entonces, claro, yo creo que también en nuestro caso en particular que trabajamos juntos y que hemos trabajado también en varios proyectos colectivos, artísticos o de investigación, donde la autoría se disipa y creo que eso de quiénes somos cuando somos productores juntos pues tiene esa marca, de que somos ambos pero ninguno de los dos exclusivamente o que el concepto de autoría difusa nos interesa, pero sobre todo porque nos ha permitido pensar más allá de lo que hubiéramos sido capaces de pensar solos, entonces ese tipo de discurso de alguna manera está presente. Y luego también pues que nosotros creemos que somos los mismos que hace veinte años, pero que somos otros, cada uno de nosotros vamos siendo otros a medida que vamos viviendo y a veces cuando vemos trabajos nuestros que hace tiempo que no hemos visto nos sorprende encontrarnos cosas que no recordábamos que estaban, lo estás viendo en ese momento y piensas “qué fuerte, esto ya estaba aquí y yo no me acordaba” o al revés, cosas que estaban y que de pronto se te hacen más ajenas, más lejanas.

PPP: Hombre yo quiero pensar que cuando hacemos un trabajo que inevitablemente en la cabeza, por lo menos nosotros cuando trabajamos intentamos pensar en quién va a ver eso y qué le va a dar, pues ese quién, volviendo a tu pregunta, intentamos que sean muchos quienes. ¿Por qué? Porque nos importa y nos apela qué sienten y qué piensan y qué viven todos esos quienes que son diferentes. Y bueno, es muy difícil realmente apelar a tantas subjetividades diferentes y tantas cosas que nos pasan, pero también creemos que es más probable si lo tienes en la cabeza que si no lo tienes, claro, evidentemente. Y yo quiero pensar eso, que los años nos han hecho conscientes de muchas cosas pues porque hay realidades que, cuando ni siquiera forman parte de tu experiencia, a lo mejor ni siquiera sabes que están ahí. Entonces yo creo que estos años sí..., ¿a lo mejor nosotros teníamos una propensión desde jóvenes a ser sensibles hacia ese tipo de cosas?, pues puede ser, pero también hemos tenido la suerte de entrar en contacto con cosas o realidades que no eran las nuestras, no eran nuestra experiencia directa pero sí que eran las experiencias de otras y de otros.

MdG: Y que nosotros hemos usurpado un discurso que en principio no estaba previsto para nosotros, porque sabes, yo no soy un hombre blanco, por ejemplo, y porque tampoco venimos de una capa social predeterminada para controlar la generación de subjetividades podríamos decir. Entonces en el momento en que tú eres un usurpador de un lugar que no te pertenece, digamos, hegemónicamente, también eres consciente de todas las subjetividades que quedan fuera de ese discurso hegemónico. Y, por otro lado, también es verdad que tú hablas aquí de lo personal y del cuerpo, para nosotros el cuerpo ha sido una herramienta de trabajo también desde el primer trabajo que hicimos juntos. Nosotros somos cuerpo y no lo hemos negado en ningún momento.

PPP: Y que todo es complejo. Entonces pretender hacer un arte simple o una forma artística simple, cuando lo que tenemos que procesar y encajar es tan complejo, sería una simplificación que por lo menos a nosotros no nos sirve. Y a veces te da por hacer trabajos como con demasiadas ideas y demasiadas voces y demasiadas historias, pero bueno, es lo que nos sale. Nos sale como cargar mucho con..., y esa es una sensación que tengo muchas veces de, “bueno, hemos intentado meter demasiadas cosas en este trabajo”. Casi siempre la tengo. Al final es que hay mucho que procesar.

LY: ¿Y cómo os ha atravesado el proceso de hacer la obra?

PPP: Pues yo vuelvo a la idea de la necesidad. Yo creo que para nosotros en ese momento puntual había que sacarlo fuera.

MdG: Y luego metodológicamente, yo creo que al ser dos o en otros procesos donde también hemos trabajado con más personas, aprendes metodologías creativas a las que no podrías tener acceso siendo uno, y eso te permite también trabajar después en otros ámbitos de otras maneras. Creo que también a lo mejor tiene que ver con lo de la claridad de una manera tangencial en el sentido de que, cuando tú estás trabajando con otras personas, tienes que hacer el esfuerzo de clarificar por qué algo que propones es ese algo y no cualquier otra posibilidad de ese algo que estás proponiendo. El procedimiento por el que acabas trabajando es menos ecléctico, menos cerrado en el ensimismamiento individualista del artista individualista o del sujeto individualista que tiene una actividad donde se recrea, sino que ya en sí hay un marco de comunicación en el proceso, entonces te atraviesa de una manera diferente porque necesitas comunicarte permanentemente y matizar para poder seguir avanzando. También, en nuestro caso, ¿cómo nos ha atravesado en relación a nuestra relación? Pues yo creo que nos ha hecho tener más en común de lo que hubiéramos podido tener en una relación de pareja con alguien con quien no trabajásemos.

PPP: Yo creo que quizá conjura un poco el tema este expresionista que he dicho antes, de “yo necesito expresarme”. El hecho de..., vale, sí, necesitas determinados procesos vitales, pero no lo haces tú solo. De hecho, yo ahora intento pensar en qué momento, por ejemplo, la canción acabó siendo como era o las imágenes del video acabaron siendo como eran y tal..., y no tengo ni idea, no podría reproducirlo, no podría hacerte un blog, de en qué momento pensaba...

MdG: No, porque además no llevamos ningún tipo de registro al respecto, se nos olvida.

PPP: No sé cómo acabaron las cosas siendo como son. Eso no lo sé, no lo sabemos.

MdG: Que no nos importa, vamos. No nos importa quién apuntó qué cosa o quién tuvo tal...

PPP: Pero bueno, yo creo que es un proceso artístico como puede ser el proceso artístico, quizá, individual, no lo sé, donde no sabes tampoco cómo las formas acaban siendo como son, pero sí es verdad que te da ese punto de contraste. O sea que de pronto no eres tú contigo mismo, sino que las formas van mutando, pero van mutando porque van pasando filtros de dos.

MdG: Sí, es un proceso dialógico, vamos. No es un monólogo y eso creo que es bastante peculiar. Y luego eso, el utilizar estrategias performáticas en ocasiones es también, por un lado, una toma de la palabra, no delegar o utilizar a otro para hacer determinadas cosas, y también una cuestión de economía de medios.

PPP/MdG: Somos muchas y somos diversas. Hemos aprendido mucho de otras por el camino, de subjetividades que no salen en el plano habitualmente. En la arquitectura narrativa y de visualidad de un trabajo artístico no puede faltar una estética de la recepción que nos hable de esa complejidad y para esa complejidad.

Bloque 7. Justificación social/útil

[1:42:36] LY: *Yo parto de una definición de utilidad que no es la utilidad en un sentido práctico, digamos, materialista. Utilidad en el sentido de que del trabajo se puedan extraer una serie de herramientas o, más bien, aprendizajes que sean aplicables a aspectos vitales. En esta línea, ¿este trabajo es útil para vosotros?, ¿en qué sentido?*

MdG: Para nosotros es útil. Nos permite indagar, investigar, esbozar..., unas intenciones de respuesta ante determinadas cuestiones que nos afectan, nos preocupan y nos inquietan, no nos dejan vivir tranquilos. Entonces en ese sentido para nosotros son de necesidad, en la mayor parte de los casos.

PPP: Empezamos por ahí, vamos.

LY: *¿Consideráis que son útiles a nivel social?, ¿en qué sentido?*

MdG: ¿Si son útiles o no? Pues nosotros consideramos que si han sido útiles para nosotros trabajos de otras personas, de otros agentes culturales no estrictamente contemporáneos ni siquiera, sino..., bueno, herencias culturales que hemos recibido, que nos han resultado útiles... Pues, hombre, los compartimos con la ilusión o con la esperanza de que sí, de que a alguien le puedan resultar útiles. No podemos decir nosotros si les resultan útiles o no. Me gustaría que para alguien pudieran ser de utilidad para pensar o contrapesar o vivir o sentir algo que les ayude a lo que sea. Pero no lo sabemos.

PPP: Y lo que decíamos antes, de este trabajo tenemos poco feedback, poquito. Es verdad que estuvo por ahí itinerando y entonces se ha visto hasta en el extranjero, pero feedback de..., no sabemos, no nos ha llegado.

MdG: Es curioso porque, llevándolo más allá de este trabajo, los trabajos que redundan más en compartir síntomas, pero no en proponer, digamos, una línea de acción..., esos trabajos suelen recibir un feedback más fuerte. O sea, más fuerte en el sentido positivo. W: La force du bio-travail, por ejemplo, que es un trabajo que a mí me sigue gustando mucho por algunas

cosas, pero es verdad que en un momento dado la crítica, nuestra, hacia el propio trabajo fue que no..., vale, generaba un retrato de una serie de síntomas, pero ¿y?

PPP: Sí, que no proponía.

MdG: No proponía, solamente generaba un retrato, una foto instantánea. Pues digamos que la gente tiende más a identificarse con los trabajos, me da a mi la sensación, cuando se quedan en ese plano que cuando...

PPP: Que cuando proponen algo, porque suena como muy perrofláutico [risas].

MdG: Bueno, no sé muy bien por qué, pero sí me parece que es algo a reflexionar. Cómo un trabajo, si te sirve para lamerte las heridas, pero no te señala a lo mejor algo que no estás haciendo o... no sé, es algo a lo que le doy vueltas.

PPP: También es que estamos hablando de hace quince años. Insisto, es otro momento.

LY: Pero sí que es verdad que es complicado encontrar..., porque esa era otra de las características de las obras que yo buscaba, que propusieran alguna cosa más allá de hacer un retrato crítico de la realidad que fueran propositivas. Y ese es un criterio que al principio dije, “ostras, me va a dejar sin obras, no voy a encontrar ninguna que proponga absolutamente nada”, y me ha costado muchísimo y en algunas cosas lo que proponen es muy pequeño, o sea que me conformo con poco, con que propongan algo... yo que sé, que sean honestas y propongan transformaciones en su propia vida pequeñitas, tampoco tiene que ser una propuesta súper grande. Y es una de las cosas que es súper difícil de encontrar. Es que claro, hacer proposiciones es corresponsabilizar y claro, eso implica un gran trabajo por parte del espectador...

MdG: Claro, por ahí iba mi comentario. Hasta qué punto al hacer un trabajo que tiene una parte propositiva estás indicando una falta sin querer. Por ahí iba el asunto. Es más fácil lo que hace la tele, permitir que entres a decir “sí, sí, sí” o “no, no, no”, pero..., ya.

PPP: Sí, o funcionar. La verdad es que me da pereza hablar de trabajos artísticos concretos y tampoco estoy muy al día, las cosas como son, pero un poco..., yo sí creo que tienen visibilidad, yo creo que estamos en la cultura del twitteo, la visibilidad y lo que tiene feedback..., vuelvo a la idea de la simpleza, tiene que ser una cosa, una idea, ¿por qué?, porque es, al final, a aquello que son sensibles los periodistas, que son los que le dan más visibilidad mediática. Entonces al final una cosa que suene raro..., ya no sabes por dónde

cogerla, pero una cosa que tenga una idea que es, pues eso, que sea una imagen reproducible a la portada del suplemento cultural.

MdG: Bueno o un tweet. Vamos es que no es solamente el periodismo.

PPP: O un tweet, o que sea muy twitteable.

MdG: Que no es simplemente en el ámbito de la producción hegemónica, sino que en el ámbito de la producción popular también se está imponiendo esa simplificación, esa reducción a mínimos de una idea porque es consumible con inmediatez. Un vídeo requiere que lo veas y un video o un trabajo de los nuestros es verdad que aporta, pero exige un tiempo y a veces un revisionado. Es que yo también sé de dónde..., algunas de las cosas que nosotros estamos favoreciendo.

PPP: Sí, son imágenes seductoras, imágenes...

MdG: De todas maneras, en relación a eso, como la instalación del video con los dibujos lo compró Helga de Alvear para su colección y estuvo expuesto en una exposición en la Fundación en Cáceres y entonces nos contaban que la consejera de Cultura cuando vio la pieza dijo algo así como “ja, ja, ja, claro, estos artistas, con eso de que son artistas, pueden reírse de todo”, y hacía referencia más a los dibujos, obviamente, que al video, porque al video no le va a conceder el tiempo, no es una cuestión de que no le dé tiempo porque tiene una vida muy compleja... La imagen fija sí que tiene esa parte de inmediatez que es ineludible, que a veces es muy potente, y yo creo que se refería sobre todo a esos dibujos donde aparecían determinadas personas que, por otro lado, es muy interesante cómo hay todo un movimiento que tiene que ver con la anulación de esa posibilidad por parte del arte de hoy en día, o sea cómo la Ley de Seguridad Ciudadana se expande hacia el territorio de la honorabilidad aplicada a que el artista no pueda hacer mención o no pueda... O sea, yo no digo que todos los trabajos donde aparezca determinada gente me resulten interesantes, lo que me parece importante es salvaguardar la posibilidad de generar discurso reutilizando unas imágenes que son públicas y que están utilizando contra nosotros de una manera permanente. Pero eso sí, se nos está limitando cada vez más la posibilidad de utilizar nosotros esas imágenes para emitir discurso. Entonces ahí hay una tensión que creo que es muy de este momento, a nivel legislativo-punitivo, o sea cómo se está utilizando eso para expandir el concepto de terrorismo, ofensa, criminalizar la crítica, que me parece también un momento fundamental de reivindicar lo contrario desde las prácticas.

PPP: Por tanto de autocensura.

MdG: Claro, claro, hay una autocensura brutal.

PPP: Porque con la que está cayendo pues, en fin, que podría haber otro montón de formas culturales que a lo mejor no conocemos, pero me temo que es que no se están haciendo.

MdG: Bueno, autocensura y censura.

PPP: Todo este tema de los titiriteros. Pues eso es simplemente, dónde vamos a poner el listón. “Y cuidadito, porque como te toque te jodemos la vida”. Ése es el discurso y lo han hecho impecablemente, para vergüenza además de cómo se comportó el ayuntamiento (de Madrid), por ejemplo.

MdG: Ellos lo han hecho impecablemente para sus propios objetivos y ha habido mucha torpeza en la gestión de esa situación por parte de quien tendría que haber defendido esas libertades.

PPP: Pero volvemos a lo de antes, porque no se entiende. Porque no se sabe lo que se ha hecho, que eso ya es muy patético la verdad, porque si tú programas algo por lo menos tienes que saber lo que estás poniendo. Y segundo, porque hubo un momento en que el ayuntamiento se personaba contra estos muchachos, pero por no saber lo que era, porque es que tú estás justificando una cosa que es injustificable, o sea estás dando pábulo a la idea de que era apología del terrorismo, si es que sólo con ver un trozo de video de Youtube que estaba colgado, que lo hemos visto todos, ya se veía que no era una apología del terrorismo, con lo cual judicialmente no tenía ningún soporte más que el que tú te tienes que cubrir el culito. Que yo no digo que sea fácil, pero es que al final lo que estás transmitiendo es eso, que estás cubriéndote tu culo y estás dejando a la gente tirada y arremetiendo contra ella para protegerte tu culo. Cuidado.

LY: Y de que estás desinformado y asustado. Las dos cosas, porque si te hubieses informado de lo que iban a hacer luego no estarías tan asustado por lo que te han dicho.

MdG: Y que estás más preocupado, que yo creo que es el fondo complejo de la cuestión, estás más preocupado por las consecuencias políticas que pueda tener defenderlo, que por el hecho de defender algo que si no defiendes realmente estás incidiendo en una dejación absoluta de tu responsabilidad ocupando el espacio político que ocupas.

PPP: Es que no creo que sea tan difícil de explicar, salir a una rueda de prensa el día que salta esto y decir “lo que se recoge en esa obra es precisamente una denuncia de los montajes policiales”, no creo que sea tan difícil decir eso. Ahora, que no lo quieras decir...

MdG: Y que es una obra de ficción.

PPP: ... es otra cosa. Y que es una obra de ficción, claro. Es lo que tú decías, juzgar a Shakespeare por apología del suicidio.

MdG: Claro, es que llegamos a unos límites donde hay cosas que deberían ser meridianas o claras, y ahí también entra que en general, no nuestro trabajo en particular, el arte es útil cuando permite generar discursos acerca de lo real que no se van a generar desde otros ámbitos.

PPP: Yo ligando con esta pregunta de la utilidad social, pues que los artistas somos seres humanos, no somos marcianos, no venimos de Venus con un discurso súper divino ni nada. Somos humanos y como tales aportamos al imaginario. Entonces, qué pasa, que el imaginario dominante es el que es y entonces el imaginario dominante aporta a ese imaginario, es un canal de aporte más a ese imaginario que nos puede parecer injusto, racista, heteropatriarcal..., o sea, todo eso es el arte también...

MdG: Claro, pero que la autonomía...

PPP: Claro, dándole la vuelta a la tortilla, precisamente la potencia radical que tiene el arte, que para nosotros va paralela por ejemplo a la potencia radical que tiene la educación, es esa. Ese cuestionamiento de los imaginarios, ese aporte, esa especie de paso atrás que puede dar para decir, “oye, mira desde aquí todo ese paisaje”, y eso lo tiene muy claro la gente que legisla la cultura igual que lo tiene muy claro la gente que legisla la educación, o sea clarísimo. Yo por ejemplo cuando hablo de la abstracción en clase siempre les digo que se pregunten por qué lo primero que hicieron los nazis o lo primero que hizo la Unión Soviética en cuanto..., esas moderneces del suprematismo y tal dijeron “espérate, qué hace esta gente”. O sea, lo primero que hace el totalitarismo es decir “aquí las cosas claras y lo que a mí me suena ambiguo o a que está cuestionando lo normal, la normalidad, esto prohibido o esto no le damos dinero o esto te mandamos al gulag.”

MdG: Bueno, pero eso es claro, la primera abstracción, luego ya...

PPP: Pero, a ver..., yo pongo ese ejemplo porque..., ya sé que suena muy naif, pero yo lo pongo como ejemplo extremo de cómo la autonomía artística que nos puede parecer hasta lo más... inocua, hasta lo aparente más inocuo, esa autonomía, genera miedo en el poder, en el poder de verdad. Y, por eso, evidentemente, las cosas desde hace un siglo son más complejas, mucho más complejas y como tú decías antes, los aparatos de propaganda y de control de las subjetividades son infinitamente más complejos que hace un siglo. Pero precisamente

por eso, intentando dejar una idea positiva, ¡qué pedazo de herramienta tenemos entre manos! Lo artístico sí es una herramienta brutal de replanteamiento de los imaginarios, pero si nos lo creemos de verdad, si no lo hacemos como simulacro, si no lo hacemos como “voy a hacer de enfant terrible de...” Es que claro, ése es el peligro.

MdG: Claro, pero esa doble comparación que has hecho con el arte y la educación..., pues es que la educación a lo mejor tendría que tener otro nombre cuando para lo que se emplea no es para construir o para intentar desarrollar estrategias que permitan que una generación siguiente genere un futuro mejor, sino para intentar generar que esa generación siguiente quede doblegada a las formas de control, entonces no es educación es disciplina.

PPP: Es instrucción.

MdG: Efectivamente. Pues con el arte pasa lo mismo, es que hace mucho tiempo que esto que estás enunciando ya lo sabemos, ya se sabe, ya se ha estudiado, se ha... digamos, desmarañado críticamente y a partir de las obras de una manera práctica, qué es lo que ocurre, que es muy conveniente seguir diciendo, “no, señores, lo que ustedes están haciendo es terrorismo, mientras que lo que están haciendo estos otros es arte”. Ayer mismo en la tele decían, en un programa donde estaban jugando a hacer una apuesta sobre qué ministros va a haber en el nuevo gobierno, decían “y Cultura no sé quién porque es muy importante”, parecía que lo decían con ironía, pero en el fondo lo estaban diciendo con total... lo estaba diciendo un periodista del régimen, de este régimen que tenemos ahora, con total conciencia de que el control sobre las subjetividades, desde el plano cultural, es fundamental para que se dé una actitud política o se entable una forma de asimilar y disciplinar a los cuerpos en el día a día. Ahí está, ahí hay una parte que es... que no es ser revolucionario por ser revolucionario, es que tenemos una realidad de mierda actualmente. Entonces yo no digo que cualquier tiempo pasado haya sido mejor, tampoco creo que haya que idealizar momentos pasados, lo que sí que hay que pensar es qué momento vamos a legar, qué horizonte vamos a legar a gente que está por venir.

PPP: Esto es muy políticamente incorrecto, pero yo también creo que hay muy poca pasta, hay muy poco que repartir, muy pocas lentejas que repartir ahora mismo en la cultura y que no hay mejor manera para amordazar a la gente que eso. Eso es un peligro muy grande. Hay un peligro muy grande en que al final la mordaza sea precisamente, no tanto la ley, sino las pocas lentejas que hay.

MdG: Y esta gente es capaz de cerrar los espacios culturales con tal de no permitir que se visibilicen determinadas cosas.

PPP: Sí, pero ahora yo estoy hablando de la autocensura.

MdG: Sí, pero son las dos cosas en paralelo.

PPP: Sí, hombre, la amenaza siempre está ahí, pero que no hace falta llegar a ese extremo, que no les hace falta.

MdG: Bueno, no les hace falta porque hay gente que colabora.

PPP: Yo de hecho mira, es que me da hasta pereza hablar de... o sea la derecha ha sido muy lista, todos estos años que ha estado en el poder ha sido muy lista y la izquierda, vamos, el PSOE, que es la única supuesta izquierda que ha llegado al poder estos años, le pasa que no acaba de entender a la cultura en absoluto. O sea que es casi más capaz la derecha de hacerse la moderna y de poner a dirigir los centros de arte, en fin, no quiero dar nombres, pero no le resulta nada difícil disfrazarse de moderna porque sabe que tiene que hacer ese tipo de mensaje porque le viene muy bien, porque le da un barniz de progresía que le viene de puta madre...

MdG: Siempre y cuando no se toque...

PPP: ... Si no miremos Reina Sofía (MNCARS), IVAM, MUSAC, MACBA..., o sea lo que ha pasado todos estos años. ¿Qué ha pasado todos estos años? ¿A qué tipo de discursos se ha dado cobijo y cómo? Ahí hay mucho que pensar. Me estoy acordando del artículo este que sale en Desacuerdos de Jorge Luis Marzo, que habla precisamente de la idea de Barroco y de la idea de la identidad nacional ligada a cómo trabajó el PP en los años de Aznar la Cultura desde el Ministerio de Asuntos Exteriores, que éramos los más modernos de todos.

MdG: Sí, pero en unas obras del discurso de la celebración, Publio. Eso sí, modernos siempre y cuando no hables de nada que pueda generar un conflicto con el discurso hegemónico sobre lo real que yo quiero establecer, es lo importante.

PPP: Claro, pero a continuación de ese hilo tendríamos que poner el modelo MACBA y toda esta gente. Sería otro tema.

MdG: Bueno, pero el modelo MACBA tiene otras dimensiones que yo creo que no está apoyado exclusivamente por el PP ni por las derechas.

PPP: No, yo digo que ése es el segundo capítulo. El segundo capítulo es la apropiación, en fin, todo este rollo. Pero yo hablo de la autocensura.

MdG: Tú hablas de...

PPP: De que no hay pasta.

MdG: Y del tiburoneo.

PPP: Que no hay pasta, que hay muy poco que repartir y muy pocas exposiciones...

MdG: Nada de producción. Es más, no es que haya poca producción, es que hay muchos artistas poniendo dinero para producir obra para grandes instituciones, que es una vergüenza.

PPP: Y que todo eso genera una sensación de tierra de nadie, de yo tengo que estar aquí diciendo lo que tengo que decir, pero de una manera que no genere mucho ruido, porque tengo que contentar a todo el mundo y no me tengo que significar demasiado, porque sé que si me significo demasiado eso puede traer consecuencias.

LY: Incluso... yo conozco a mucha gente que no tiene miedo a significarse porque sabe que no le va a caer nada igualmente, pero claro, el no tener nada que perder implica tener menos tiempo también. Igual hace un trabajo cada más tiempo.

MdG: Pero esa es nuestra vida. A nosotros el hecho de no vivir del arte nos ha permitido discursivamente hacer lo que hemos querido, siempre, sin ningún tipo de autocensura, que no la hemos tenido, pero la contrapartida con respecto a otros artistas de nuestra generación es que nuestro tiempo o nuestra posibilidad de presencia, o sea nosotros no podemos ir la mayor parte de las veces a una inauguración o no podemos ir a una rueda de prensa, ¿entiendes? El trabajar en otra cosa que, además cada día el tiempo de trabajo que exige responder a ese trabajo responsablemente, el de lo educativo, se ha expandido, porque tenemos más alumnos, porque la situación se ha precarizado también mucho, implica que tenemos que... antes robábamos el tiempo de nuestro descanso, pero es que ahora no tenemos tiempo de descanso, entonces cada vez tenemos que producir con unos tiempos más lentos.

PPP: Es lo que hay.

MdG: Es la realidad. El problema de hoy no es solamente ése, sino que teniendo en cuenta que... cómo no entrar en contradicción. Una nueva disyuntiva es que se habían conseguido unos mínimos de condiciones de trabajo en las instituciones artísticas que hoy en día se están perdiendo. El tema de honorarios y de que el coste de producción de la pieza no recaiga sobre el propio artista, que haya honorarios, que sean unos honorarios dignos, que los costes

no recaigan sobre el productor, los costes de producción, que la inversión, digamos, de tiempo y trabajo sean coherentes con las condiciones de producción que están manejadas por parte de la institución... todo eso, está cada vez en una situación peor. ¿Cómo trabajas con eso sin renunciar a la visibilidad? Y sin renunciar a que esos espacios se acaban cerrando, porque el problema es que en este país pasaron cuarenta años de franquismo, de dictadura, porque no había espacios artísticos porque los que había no responden a lo que estamos hablando aquí que es arte. Eran otra cosa. Y resulta que se construyen durante una época y esos espacios ahora se están ahogando por falta de presupuesto. Esos espacios si no los llenamos, si no colaboramos en trabajar precariamente para llenar espacios como esos, acabarán desapareciendo, se cerrarán. Se cerrarán porque es una manera también de seguir con la censura y de que luego otro no pueda venir y apropiarse de ese espacio que ya existe, sino que haya que venir y haya que volverlo a construir. Eso sería una pérdida también muy grande, que esos lugares se cierren, pero genera contradicciones. Bajo qué condiciones...

LY: Es que eso es trabajar en condiciones de chantaje. O trabajas en precario o te quitamos el espacio.

MdG: Eso es. Es un problema complejo, pero a lo mejor es que esa complejidad habría que evidenciarla. No hay discursos que evidencien esa complejidad. Se habla del IVA cultural, que es discurso de los galeristas, que es a los que perjudica el IVA cultural, pero de lo otro no se habla, que es lo que nos afecta a todos, que es la parte de lo que se sociabilizó del arte.

PPP: Claro porque las asociaciones de artistas han desaparecido, no hay discurso como había hace quince años. Hace quince años se hablaba de otras cosas, ahora no se habla...

LY: En Valencia se sigue hablando un poco. Los de AVVAC (Artistes Visuals de València, Alacant i Castelló) por ejemplo están bastante activos. Pero también creo que en Valencia las cosas están cambiando ahora y en ese sentido también creo que es un momento bastante diferente, tampoco tenemos centro de artes visuales...

MdG: Claro y ahí también hay momentos en los que la gente también toma la palabra cuando piensa que va a haber alguna contrapartida, a veces.

PPP: Para que se les vea.

MdG: No sé, estoy siendo un poco mala. No es siempre así, pero vamos, que hay cosas que no hace falta que la situación cambie para que te las plantees, digo yo.

MdG: Otra cosa que podríamos discutir es si las políticas culturales tienen que estar en manos de una persona o, a lo mejor, si estamos descubriendo que es mejor, para algunas cosas, trabajar colaborativamente, si no deberían ser equipos de asesores. Yo me acuerdo de cuando los museos estaban dirigidos por patronatos y no por un tío.

PPP: Como el Centro Huarte, que son cuatro tías que no tienen “nombre”, entre comillas, y de pronto ganan el concurso de dirección de un museo.

MdG: En el ámbito del arte a mí hay dos discursos que me ponen muy nerviosa. Uno, que haya gente que crea que es que uno tiene derecho a no trabajar y eso no pasa sólo en el ámbito del arte, este deseo de “bueno, es que yo quiero ser artista o quiero dedicarme a la dulce vida porque yo me lo merezco”, o sea de dónde sale todo ese imaginario que asume y encarna mucha gente pensando que uno puede estar viviendo en una sociedad como esta y que los demás estén currando pero uno no necesite hacerlo. Ese es un discurso que me... Y luego está, por el mero hecho de ser artista merezco el reconocimiento. Por el mero hecho de que yo me digo a mí mismo que yo soy artista merezco el reconocimiento social. Bueno, no sé de dónde se saca esa conclusión. Que lo que hacemos es trabajo está claro, eso lo primero, que cuando tú haces práctica artística lo que estás haciendo es un trabajo y no un hobby y que, precisamente por eso se puede pensar en cobrar y en tener una remuneración digna y unas condiciones de trabajo dignas, etcétera, eso debería estar clarísimo como primer punto y, como segundo punto, el reconocimiento no es algo que sea inherente a tu discurso sobre tu propia práctica.

LY: Sí, yo creo que tiene que ver con todo lo que decíamos antes de seguir teniendo Fe en que todo va a mejorar. En el fondo veo un discurso que es el de “bueno, nos van a reconocer al fin y vamos a tener un trabajo fijo de artistas”. Yo creo que tiene que ver también con esa Fe.

MdG: Yo creo que la única manera de que tengas trabajo fijo de artista es hacer arte...

LY: De una manera fija [risas].

MdG: Claro. O sea que tú te autodisciplines.

PPP: Claro, pero es que eso te puede ir bien o te puede ir mal.

MdG: Claro, pero es que todo en esta vida te puede ir bien o te puede ir mal, y no hay garantías.

PPP: Pero tienes que contemplarlo.

MdG: Claro, es que la única garantía es que para ti haya servido. No hay nada más. Lo demás es un imaginario construido por la tele.

PPP: Hombre, yo si creo que todo el podemismo genera movimientos sociales, relacionales y tal que, vamos, que también pasa porque hay falta de experiencia, falta de experiencia de gestión, de visión de conjunto..., falta gente, eso es una realidad. Falta gente. Entonces si de pronto tienes responsabilidades de gobierno, esto en Madrid ya ha pasado, que de pronto se dan movimientos tectónicos o broncas porque pasan cosas de estas, pasan de pronto polémicas súper rollo de que “me has invitado”, “no me has invitado”, “yo estaba”, “yo llevo veinte años”... y todo este tipo de cosas.

[...]

MdG: Ya, pero es que ahí hay un salto, que tú puedes decir que es generacional, yo no sé si es generacional, hay una parte que es generacional y hay otra parte que es de tipo de persona. Digamos que hay dos modelos de trabajo. Uno de una máxima efectividad y otro de..., que están conviviendo y los ves en muchos ámbitos, en el artístico es uno, pero lo puedes ver igual en el funcionarial, en el educativo... gente que de verdad trabaja y gente que, bueno, dice que trabaja, pero pasa también el ámbito de la autoría colectiva, es que dices, para mí eso no es trabajar. Para mí, desde mis parámetros.

MdG/PPP: No sabemos si ha sido útil para otros. Curiosamente es un trabajo que tuvo una determinada visibilidad puntual y luego no se ha visto demasiado. ¿Consecuencia de una radicalidad no panfletaria, no apropiable?

LY: 7.3. ¿Pensáis que el arte o la producción cultural deben ser útiles socialmente?

MdG/PPP: El arte es un producto humano, no divino, por tanto es social aunque sea como afirmación del capitalismo salvaje, la intolerancia... aunque sea por omisión es útil. Dándole la vuelta a la tortilla, es una herramienta fundamental de transformación, como la educación, porque abre imaginarios. Por eso los fascismos, las dictaduras siempre temieron la abstracción o las representaciones no controladas, y lo mismo hacen las actuales sociedades del control.

LY: Continuando con la cuestión de reinventar el imaginario, ¿cuál sería para vosotros la sociedad ideal?

MdG: Esa primera frase que habíamos apuntado a mí me gusta: una sociedad en la que a todos nos importara todo y lo de todos, a futuro.

PPP: Y habíamos añadido: de verdad, no cínicamente ni por redes sociales. O sea, con implicaciones, no vale con decir “todos somos Charlie”.

MdG: Hombre, que hubiera tiempo, cuidados, amor, felicidad... ya sabemos que no felicidad estática plena todo el rato, también... bueno, procesos, pero todo aquello que parece que el sistema bajo el que vivimos convierte cada vez en más imposible, o convierte en un negocio o convierte en una ausencia para sacar provecho como si fuera un negocio.

PPP: Lo convierte en representaciones vacías, pero en el fondo imposibles bajo su manto.

MdG: Sí, en insatisfacciones permanentes.

LY: Esta pregunta es bonita porque todo el mundo tiene contestaciones parecidas y diferentes. ¿Qué hacéis para acercaros a ella (a esta sociedad ideal) o para acercaros al mundo que consideráis más deseable?

PPP: Pues un clásico que ya lo hemos hablado más de una vez. Pues intentar que los malestares no se nos cuelen en casa, lo que podemos. Y no siempre lo hacemos muy bien.

MdG: Sí, los malestares que está prediseñado que asumamos pues intentar que no se encarnen en nosotros e intentar vivir de forma que no entren en conflicto con lo que nos resulta aceptable, que no siempre lo conseguimos tampoco. Pero intentar buscar las maneras de evitar acabar viviendo de esas formas que nos resultan inaceptables. Si en momentos entramos en formas que nos resultan inaceptables intentamos buscar maneras de cambiarlo, de compensarlo... porque claro hay cosas que no están dentro de lo que tú puedes decidir a nivel micro, pero bueno, también intentar ver cómo lidiar con lo macro, o sea la macropolítica, etcétera, sin que el malestar, la indignación se hagan dueños de todos los aspectos de tu existencia. Eso es importante.

PPP: Hay que protegerse.

MdG: Y luego pues, claro, currarnos en educación y en arte. Yo creo que es una parte importante de lo que nosotros consideramos que hacemos.

PPP: Pues sí.

MdG: O sea no trabajamos en publicidad y no trabajamos pensando en reproducir este mundo y lo que consideramos que está mal en él, sino que en lo que dedicamos nuestra vida y nuestros minutos y nuestras fuerzas intentamos buscar que no se reproduzca esto.

PPP: Que eso, que lo hagamos mejor, que los jóvenes sean capaces de imaginarse cosas mejores y que todos podamos imaginarnos cosas mejores.

LY: ¿Hasta qué punto consideráis que el mundo puede cambiarse?

MdG: El mundo cambia, no es que lo consideremos o no.

PPP: Puf, cambiar...

MdG: El mundo cambia, el tema es cómo y hacia dónde se puede cambiar. El tema es que sólo cambiará en una dirección mientras se nos convenza mayoritariamente de que sólo unos pueden decidir hacia dónde cambia el mundo. Y puede cambiar de manera infinita, incluso imprevisible, si eso cambiase, si hubiese una expansión o una apropiación en las subjetividades diversas pero mayoritarias de que todos somos agentes de cambio y de que todos somos agentes de producción de futuro.

PPP: Yo creo que es establecer otras normalidades. Yo creo que hablar desde el arte o hablar desde la educación como lo más normal del mundo de ciertas cosas, pues al final se normaliza y, por lo menos mi experiencia es que normalmente en el aula eso sucede, o sea que de pronto hablas como lo más normal del mundo de ciertas cosas que a lo mejor hace una década hubiera sido impensable, pero por qué, porque de pronto cambian. Nosotros somos los mismos, los profesores, un poco más mayores, pero los alumnos van cambiando y entienden otras cosas, y de pronto...

MdG: Sí, su realidad de 15 años es una realidad distinta a la tuya con 15 años.

PPP: Es otra, claro. Y mi experiencia es que sí, que hay cosas que cambian y que nuestro aporte es eso, es ampliar las miradas. Pero sí, se pueden cambiar cosas, aunque nos metan en la cabeza que no, que tenemos que tener experiencias miserables y experiencias de malestar.

MdG: Pero a mí me gustaría dejar muy claro que esto no es una cuestión de Fe. No es una cuestión de Fe decir, “el mundo puede cambiarse”. Es que el mundo cambia. Ineludiblemente. El problema es hacia dónde, y ahí es donde, ¿puede cambiarse de una determinada manera? Bueno, sí. Si un suficiente número de sujetos, de personas, se articulan de maneras

que permitan que esos cambios sucedan, pero ¿que pueda cambiarse el mundo de una determinada manera? Seguro.

Hasta el punto que nos creamos y construyamos de forma crítica libertades por dentro. No va a ser fácil. Ellos tienen el imaginario y ponen un marco árido de falsos afectos.

[2:34:53] LY: ¿Qué hacéis para llegar hasta ella, o para acercaros al mundo que consideráis más deseable?

PPP: ¿Y qué vas a hacer tú? ¿Tú qué vas a aportar a eso?

MdG: Claro, y dentro de unas condiciones materiales, que esto no se habla nunca, pero que estamos en un momento de absoluta negación en ese sentido también, que las condiciones materiales hacia las que va a poder cambiar el mundo van a ser determinantes, cambie el mundo en un sentido o en otro y en eso sí que hay una actitud generalizada de ceguera voluntaria. Que parece que no está ocurriendo y ¿qué estamos, a 31 de octubre?, y yo estoy con sandalias y vestida de verano, y tú también. Sabes, pero no pasa nada.

LY: Ya, esa es otra de las cosas. Si no cambiamos nosotros pues nos achicharraremos y ya está.

MdG: Bueno o cambiaremos, pero, digamos, de la manera que acabe siendo casi ineludible porque la realidad se impondrá sobre la capacidad de decidir y de prever cómo vamos a cambiar bajo esas circunstancias.

PPP: Sí, yo leí hace poco sobre el cambio climático que, en el fondo, no se hace nada porque la gente que puede hacer algo en el fondo, inconscientemente, porque ni siquiera es consciente, piensa que se va a salvar. Piensan que ellos se van a salvar, como son los que mandan de verdad y los que tienen el poder de verdad, pues... no pasa nada. En el fondo hay una idea inconsciente que, bueno, si sube el mar pues ya pondremos Marina d'Or en otro sitio, bueno, pues nos adaptaremos a un mundo distinto.

Bloque 8. Otras voces

[2:37:03] LY: ¿Hacéis referencia a otras subjetividades en la obra? ¿Por qué? ¿Han participado otras personas en la obra? ¿A qué niveles? Este criterio no requiere de unos mínimos, aunque sí enriquecedor: lo pienso desde el nivel más básico que es el que se hable de otras personas, pero sin que participen de la creación de la obra ni del discurso que se está

poniendo en su boca, y un nivel máximo que sería haber hecho directamente la obra con otras personas.

MdG: Bueno, en este caso yo creo que mucho menos que en otros trabajos que hemos hecho. En este caso hay pocas subjetividades otras, o sea están referenciadas en ese nivel mínimo al que hacías alusión, pero tenemos trabajos que son la recopilación directa de voces otras, que directamente están contruidos a partir de las voces de otros. Tenemos trabajos donde hay participación como parte del proceso de elaboración del trabajo en sí y en este yo creo que no. Quizá más en los dibujos, porque ahí hay algunas alusiones a otras voces.

PPP: Yo creo que hablamos como en una especie de plural. Es un trabajo como muy clásico, en el sentido de que nosotros hemos sido artistas individualistas porque necesitábamos hacer este trabajo, punto. En ese sentido es un punto de partida egoísta. Ahora, la mirada hemos intentado que fuera una mirada inclusiva, por eso el tema del plural. Por eso la canción... podría ser un poco como, salvando todas las distancias, y de hecho una de las entrevistas que nos hicieron sobre este trabajo iba por ahí el planteamiento principal porque nos preguntaban por la canción protesta y por este tipo de ideas de una canción que representa la voz de mucha gente. Hombre, puede que hubiera algo de eso por ahí de fondo, de esa idea de hablar de lo que sentimos muchos y de lo que muchos podemos hacer para que esto esté mejor, pero es verdad que este trabajo en concreto no viene de un proceso de recopilación de voces, no. Es más, lo que ha dicho Marta, en otros trabajos sí que lo hemos hecho.

MdG: Sí, quizá nuestra manera de escribir sí que atiende en general a una pluralidad de subjetividades, pero no a todas. También elegimos a qué subjetividades damos la voz y cuáles nos parece que ya están suficientemente representadas en el discurso hegemónico.

LY: Claro, realmente el que una obra tenga un nivel más alto en este punto no significa que sea más interesante. Tú puedes incluir a gente y hacer un “proceso participativo” y estar haciendo tú tu mensaje y estar realmente utilizando de manera interesada esas voces. Creo que si hablo yo y no pongo otras voces porque considero que no tengo derecho a hablar por boca de otra gente la propuesta tampoco tiene por qué ser menos interesante. También puede ser positivo no ficcionar que estás hablando desde otras voces.

MdG: Nosotros, por ejemplo, cuando hemos dado pie a utilizar la subjetividad de alguien que ocuparía un lugar de decisión, de implantación de políticas para la reproducción social

disciplinaria, lo hemos hecho para romper, para mostrar las fisuras de ese sistema de conciencia a nivel individual en La mañana cambia los nombres, por ejemplo, pero pocas veces...

PPP: Pero al final son convenciones. No dejamos de ser nosotros hablando. No hemos estado entrevistando a alcaldes y presidentes de la diputación.

MdG: Pero es que no nos hace falta. Quiero decir... está bien con otro tipo de trabajos.

PPP: Claro, depende de lo que quieras hablar.

LY: Y de qué voces elijas también.

MdG: Claro.

PPP: Claro. Luego hay una cosa que igual no es tan importante, pero bueno, que tiene que ver con la inmediatez del trabajo. Nosotros por ejemplo en muchos de nuestros trabajos hemos tirado de escenarios y de personajes de las personas que nos rodeaban, había gente que queríamos que saliera por la razón que fuera en los vídeos, porque nos parecía apropiado o nosotros mismos, porque no queríamos tirar de actores. De hecho, las voces en off, exceptuando uno de nuestros videos, en los demás las voces en off las hemos hecho nosotros o las canciones o lo que sea. Digamos que es muy “yo me lo guiso yo me lo como”, pero que eso nos permite producir con los tiempos que tenemos y en la necesidad de hacer que tenemos de forma realista. No plantearnos mega súper producciones y condiciones ideales, ideales o no, yo que sé, pero que en el planteamiento de este trabajo en concreto esa idea también estaba porque nos gustaba representar esa escena final donde aparecen como niños y tal, y eso al final lo haces con la familia un fin de semana, “hala, venga, poneos aquí y estas caretas” o cuando grabamos contigo, pues lo mismo. Ir a tu barrio, que salga tu barrio, que salgas tú...

MdG: Sí, pero por ejemplo en este trabajo sí que teníamos claro que no podían ser... que es gente cercana, pero que los papeles estaban asignados en el sentido de que no podía ser un anciano. Quiero decir que sí que tenemos un guión.

LY: ¿Queríais plantear un discurso unívoco?

MdG: Yo creo que no, que en el momento en el que utilizas cierta poética siempre van a haber ciertas cosas en las que alguien tiene que hacer el cierre. Eso nos interesa, en general. Por eso también es estimulante recibir lecturas de los trabajos, lecturas ajenas.

Bloque 9. Proactivo

[2:44:58] LY: *¿Qué vías de transformación propone la obra?*

PPP: Pues dar una salida en positivo de cosas que podemos hacer cada uno y juntos. Quizá pueda ser ese cierre del trabajo que habla sobre la alegría y del que luego hablaremos, creo, o por ejemplo habla del trueque, de cosas que podemos hacer de verdad, que podemos hacer aquí. En ese sentido propone, no se queda simplemente ni en la diagnosis crítica, que podría pasar, ni proponer una vía revolucionaria de impugnación a la totalidad.

MdG: Sí, que no sea algo utópico.

PPP: Claro, no que sea una utopía revolucionaria sino decir, “a ver, qué cosas pequeñas podemos hacer desde ahora mismo sin necesidad de las condiciones ideales otra vez, sino con lo que está aquí ahora”.

MdG: Y luego a nivel formal aprendamos del punk y aprendamos de la cultura popular y agenciémonos del discurso.

LY: *¿En qué sentido la obra es en sí misma transformadora?*

MdG: Habría otro pequeño nivel, pero es el meramente meta-artístico. En el momento en que una obra es también un comentario al resto del arte que se está produciendo en su mismo periodo. Entonces en ese sentido también es una propuesta que trata de generar una de las posibles opciones del arte hoy. ¿No te parece que eso lo tenemos siempre en la cabeza?

PPP: Sí.

Bloque 10. Disenso

[2:47:05] LY: *¿Qué papel juegan para vosotros el disenso, la duda, el éxito, el fracaso y el error en la obra?*

MdG: El disenso es fundamental. Yo diría que el disenso y la duda son como...

PPP: Bueno hay una frase en la canción que dice “lo normal no hay quien lo aguante”, directamente. Vuelvo a la idea de normalidad definida hegemónica. Claramente el trabajo tiene un objetivo ahí.

MdG: Luego la puesta en cuestión de los conceptos de éxito y fracaso, digamos, a nivel de discurso hegemónico y, bueno, la presentación del estado de cosas como un error, como una problemática, como una mala solución a los problemas que vienen de lejos. Está relacionado

con todo, pero yo creo que en el modo inicial del trabajo el disenso y la duda, cómo trabajar, cómo seguir a partir de aquí, qué puede resultar útil, qué nos puede resultar útil, cómo procesar y dar un paso más allá están de manera estructural en el trabajo, ¿no te parece? Para mí son las dos que más...

PPP: Sí.

MdG: Y el error, bueno, a nivel formal ya lo hemos nombrado varias veces, cómo que lo que se consideraría un error es para nosotros una decisión.

PPP: O algo que asumes en el proceso.

MdG: El trabajar bajo unas condiciones sin negarlo y sin ocultarlo.

LY: Como por ejemplo un momento que hay que una parte del fotograma se tapa, no sé si es intencionado o no, pero faltan dos esquinas, está una parte en negro que tapa un poco el borde de la imagen en una de las escenas. Hay un plano que tiene el bordecito no sé si es una tela tapando el sol desde un lado y se mete en las esquinitas [risas]. Es que cuando antes habéis hablado de lo del error y de visibilizar en el carácter construido he pensado en eso.

PPP: No me había fijado yo en eso.

MdG: ¿Dónde es eso?

PPP: Luego lo buscamos. Pero por ejemplo en la parte de tus palmas, que lo hicimos como pudimos en el garaje, no sé qué, pues no está totalmente sincronizado con el video, pero mola, hay un punto como cutre que yo creo que está bien. O sea que no lo digo como un drama, no creo que sea un drama para nada.

LY: Sí, lo de las esquinas creo que es delante del edificio este que no me acuerdo cómo se llama.

PPP: Ah, sí, delante de la torre.

MdG: Sí.

LY: Sí, creo que es en ese momento o en el Ministerio de Justicia.

PPP: Que se ve un poco el tapado de la mano, ¿no? [risas].

LY: Que dije yo, mira.

PPP: Seguro [risas].

Bloque 10-B. Específico: Un par de detalles

[2:51:45] **LY:** Vale, pues os pregunto un par de cosas, los detallitos.

MdG: Estas me encantan. No son detalles, ¿eh?

LY: Estas me parece que son un poco puñeteras.

MdG: No, no, están muy bien.

LY: Por un lado, me inquieta la frase “Si tuviéramos trabajo cantaríamos de amor y besos, pero como no tenemos marchamos sobre el congreso”, porque invita a pensar que la lucha social se mueve únicamente por una cuestión personal y utilitaria, de necesidad inmediata. ¿Por qué la habéis usado? ¿Es irónica?

MdG: No es irónica y creo que además lo hemos dicho antes. En este país ha habido un proceso de despolitización muy importante, además esto sí que no hemos hecho referencia a ello, pero que el PSOE ha tenido muchísimo que ver. O sea que hubo un momento en la Transición donde había una máxima politización de todos los estratos sociales y de la mayor parte de los ciudadanos y luego hubo un proceso de despolitización que además fue orquestado institucionalmente por el propio Partido Socialista, que ahora está pagando las consecuencias de manera radical, y entonces sí que en nuestra generación, en alguna anterior y desde luego en las posteriores, una necesidad de repolitizarse que ha sido consecuencia de unas condiciones de vida en la mayor parte de los casos. ¿Que ha habido casos en que no ha sido así? Sí. ¿Que ha habido colectivos...? Sí, pero no es lo mayoritario, aquí no está usado irónicamente, está usado porque hay una crítica también, autocrítica si quieres, generacional y creemos que eso también es importante señalarlo porque las cosas no llegan hasta aquí solamente por una acción institucional sino por una dejación social.

PPP: De hecho, el propio título es ambiguo, porque el propio título de “Baila la contrarreforma” habla por un lado de “baila mientras está pasando todo esto y no te das cuenta”, pero al mismo tiempo está hablando de adaptarnos y de, durante toda esta contrarreforma que nos están generando, ser capaz de adaptarte, ser feliz, pero resistir.

MdG: No es nada naif en ese sentido.

PPP: También decimos aquí, lo tienes por escrito pero bueno, que no es que tengamos nada en contra de lo de amor y besos, que está muy bien, nosotros mismos lo hacemos y no pasa

nada, pero que, volviendo al día de antes, mucha gente se ha politizado, se ha politizado... ha empezado a meter en su agenda el pensar ciertas cosas...

MdG: Políticamente. Y actuar políticamente.

PPP: ... Cuando le ha tocado el bolsillo o cuando ha visto que les tocaba a sus hijos o que les tocaba a sus padres...

MdG: Y a veces ni aún así.

PPP: Y a veces ni aún así, sí.

LY: Entonces en ese sentido sí que lo veo, pero quizás lo que me chirría más es que hay un punto temporal que me confunde. O sea, por un lado, sí, como todo iba bien cantábamos de otras cosas, pero como que me suena a “si en el futuro todo va bien dejaremos de...” Entonces esa es la parte que..., no tanto el que no hubiera un momento anterior en el que la gente estaba de celebración, sino que lo pienso de cara al futuro. Pero lo pienso de cara al futuro y cuando escucho la frase me pregunto si eso significa que, en caso de que todo empezara a ir bien, cosa que no va a ocurrir así que no hay problema, pero bueno, ¿si todo empezara a ir bien dejaríamos de luchar?

MdG: Bueno yo creo que si todo empezara a ir bien deberíamos aprender de la lección de lo que ha sido la despolitización y de los mecanismos de despolitización que se pusieron en práctica a partir de los 70-80 en el mundo occidental. Tendríamos que aprender de eso para no caer en... es verdad que no hay problema en hacer canciones de amor y besos, pero no sólo. Claro, el problema es olvidar que hasta el amor y los besos son política.

PPP: Sí, y que no iba tan bien. En realidad, ahí hay un problema de percepción de la realidad, de que nos la estaban colando en los 90 y, si ahora nos convences de que la cosa va bien, pues es como cuando Aznar decía “España va bien”, es lo mismo, era una ficción. España iba de puta madre para los cuatro que se forraron. Y ahora España va de puta madre, también para los mismos cuatro que se están forrando.

MdG: Y es una ficción que permitió, además, generar el fraude, o sea la estafa...

PPP: La especulación.

MdG: ... Y ahora esa sustrayendo los derechos. O sea que es una ficción que se construyó con todo un propósito. Entonces esto es una alerta, a futuro es una alerta.

PPP: Y cuyo punto de apoyo fundamental es el individualismo.

MdG: Claro.

PPP: Tú puedes convencer a la gente de que renuncie a la Sanidad, de que renuncie a los derechos sociales, de que renuncie a las pensiones, si les acabas convenciendo de que, “bueno, yo me lo voy a poder pagar”. Entonces lo privatizas, la gente empieza a pagar sus seguros sociales, su fondo para tener dinero para llevar a los hijos a la universidad, o sea que nos cuelan la misma mandanga que les han colado a los yanquis, pero claro, ¿quién?, ¿qué poquita gente?

MdG/PPP: La canción es crítica con nosotros. Puede que sea injusto, que no hubiéramos podido hacer nada... pero esto que ha pasado se veía venir, la contrarreforma empieza con la reforma laboral, el 11S, los neomachismos *mainstream*... la cultura ha sido colaboracionista con todo esto. A veces no está mal hablar de amor y besos, nosotros lo hacemos. No deja de ser sorprendente que a una mani una semana antiprivatización del agua antes del 15M acudieran solamente personas de edad avanzada, esa sensación de que mucha gente se ha politizado únicamente cuando le ha tocado personalmente. Es como si no nos lo viniésemos venir, nos hemos enterado como sociedad cuando nos ha tocado el bolsillo. Y aún hay gente que no se entera o simplemente prefiere no hacerlo.

LY: *Voy a la siguiente pregunta.*

MdG: Ah, esta me encanta.

LY: *¿La de colonizar? Os la leo: “Por otra parte, Colonizar la alegría, colonizar los afectos, son frases interesantes y generadoras, pero que parecen pasar por alto el carácter negativo del acto de colonizar. Entiendo el deseo de reformular la cuestión y de expresar la necesidad de tomar, quizás por la fuerza, el terreno de los afectos, pero creo que recuperar u ocupar podrían ser expresiones más apropiadas para ello. Colonizar nunca ha sido recuperar, sino devastar y violentar. Nunca ha tenido nada que ver con la afectividad en sentido positivo ni con el cuidado, sino con la expropiación y la destrucción. ¿Por qué usar un término como colonizar? ¿Por lo que he dicho yo ahora mismo?, ¿tomar por la fuerza?”*

MdG: Claro, porque reocupar yo creo que no sería correcto, por eso, porque no tenemos una visión romántica sobre el pasado. Entonces reocupar no nos serviría. Ocupar también está muy connotado actualmente. Ocupar también tiene muchas connotaciones que yo creo que

para nosotros no serían deseables en este caso concreto y la violencia o la lucha que lleva implícita la palabra colonizar, tomar un espacio como nuestro en este caso no es naif, es que realmente no va a ser algo fácil, pacífico, en el sentido de facilidad, pacífico en ese sentido de algo asequible, sin un esfuerzo, sin una contrapartida, sin una exposición, sin una serie de fracasos, sin una serie de contrapartidas. Entonces yo entiendo la crítica desde un punto de vista postcolonialista.

LY: Claro, ahora lo estás diciendo y hay que tener en cuenta que este es el primer análisis que hice y estas preguntas específicas son las anotaciones que yo hice al análisis en abril de 2016. Entonces ahora igual no diría ocupar o recuperar, pero sí decolonizar, por ejemplo. Porque en realidad en toda esta parte afectiva hay un trabajo de decolonización de los cuerpos, entonces me lo planteaba más como revisar esa colonización de los cuerpos y re-ocuparlos por nosotros. Igual en ese sentido es más específico decolonizar.

MdG: Y resistir. Pues igual puedes tener razón.

LY: Que es lo mismo, pero es una cuestión de propiedad. ¿Qué cuerpo estás...? O sea, ¿puedes colonizar tu cuerpo o ya está colonizado por otros y necesitas decolonizarlo? ¿O quieres ser colono de ti mismo?, que también puede ser.

MdG: Veo totalmente la pertinencia del apunte en ese decolonizar, pero ¿hasta qué punto utilizar ese término también hace más incomprensible...? No lo sé.

PPP: Además que para la rima es muy chungo lo de decolonizar [risas].

MdG: No sólo para la rima, sino porque si tú metes un término como decolonizar estás excluyendo a mucha gente al utilizar... Para nosotros tenía el otro sentido, el de “no pensemos que va a ser fácil, no pensemos que es un gesto, sino que implica asumir vivir de una manera... luchar... micro-luchas de una manera... buscar cómplices... una serie de cosas”, no lo puedes hacer solo.

PPP: En el texto de hecho hay cosas que están popularizadas conscientemente. Hay palabrotas, hay cosas que están puestas así porque te salen y porque se entienden mejor.

LY: Me preocupaba un poco la connotación positiva de colonizar, que también los términos se reapropian, pero siento que ahora mismo el término colonizar ya es muy positivo. Es muy positivo porque mucha gente no se ha parado a pensar qué implica la colonización, entonces el uso positivo del término me chirriaba por eso, porque es un término que yo intento negativizar.

MdG: Sí, sí, sí.

PPP: Sí, tienes razón en que técnicamente es más propio lo que tú propones.

MdG: Luego hay otro tema, que es el contexto, que dentro de esa resignificación el conjunto también marca, yo creo.

MdG/PPP: Sinceramente, no es un término usado con mucha conciencia. Quizá lo usamos por devolver con potencia equivalente la violenta colonización de la subjetividad que produce este sistema. Y porque no va a haber forma de recuperar ciertos ámbitos vitales sin asumir que será una lucha.

LY: *Sí, claro. A mí me chirriaba porque yo me he puesto a...*

MdG: A diseccionarlo.

LY: *También por eso, porque yo tengo tendencia a que las imágenes las absorbo, pero no las analizo tan al detalle y de hecho me esfuerzo en intentar analizarlas más. Aunque este análisis ya veréis que es un análisis poco al uso, en el sentido de que es poco análisis desde la práctica artística, porque hago poco análisis de la forma, la analizo, pero menos, analizo más la parte discursiva y contextual.*

PPP: En nuestro caso yo creo que nosotros somos más semánticos que formales, tendemos a pensar en las imágenes mucho como contenidos e igual no tanto en las formas, en la forma audiovisual, me refiero, pensamos más como en los contenidos.

MdG: También porque en el fondo, pues eso, somos artistas visuales, entonces la forma digamos que para nosotros exige menos esfuerzo de traducción, lo tenemos más interiorizado, llegamos a soluciones de una manera más fácil. Creo, ¿eh?

Bloque 11. General

[3:06:56] LY: *¿Hay algo que no os haya preguntado y que consideráis que puede ser importante?*

MdG: Formular un deseo que nos gustaría. Nos gustaría, por ejemplo, que en el panorama cultural español hubiera más tradición, o se generase una nueva tradición de diálogo a partir de las propuestas artísticas, o sea que hubiera más intercambio de impresiones de los trabajos realizados o diálogos, ni siquiera “te mando un texto, un monólogo, sobre lo que yo opino”, sino que hubiese más interlocución. Para nosotros esto es un regalo en ese sentido, un poco

cuando recibimos una reflexión crítica de nuestros trabajos nos permite leerlos desde lugares ajenos a nuestra propia mirada y eso nos resulta siempre interesante, independientemente de si estamos de acuerdo o no. Quiero decir que no necesariamente tienes que estar de acuerdo en todo, simplemente aparecen unas lecturas distintas que a nosotros nos resultan enriquecedoras. Pero que esa tradición en este país no existe y que nos parece también sintomático.

Bloque 12. Recomendación de otra obra

[3:08:40] LY: *¿Me podéis recomendar una obra que consideráis que es interesante en este sentido? O sea que forma parte de esas obras que dan a pensar lo real o que, por lo que sea, consideráis que es pertinente ahora mismo.*

PPP: A mí no se me venían muchas cosas a la cabeza la verdad. Había metido lo de la obra de teatro de Hazte banquero, porque creo que hace una cosa muy difícil y es, eso, traducir para el público general y quizá para el público más o menos sensibilizado y tal. O sea, traducir los papeles de Bankia a una forma artística de manera que, además utilizando el humor, utilizando la literalidad, porque son literalmente los textos de los emails de Blesa y de toda su cúpula directiva de Bankia en el momento en que nos estaban timando y lo sabían, y hacerlo de una manera que realmente tú saques un mensaje, además positivo, porque es fruto de una investigación popular de gente que no era especialista que de pronto le llegan unos papeles por una filtración y dicen, “¿qué hacemos con esto?”, y a nosotros nos dejó esa sensación de ser capaz de generar pensamiento político desde una forma cultural. No sé, a mí ese trabajo es el que más me viene a la cabeza.

MdG: Y luego tiene otras cosas que a lo mejor entra al hilo de cuestiones que estamos hablando, ¿no?, y es un trabajo que tiene mucho trabajo detrás, pero que podría hacer cualquiera, o sea que no necesita de unas condiciones de producción administradas por los poderes establecidos, para poder desarrollarse. Es un trabajo complejo.

PPP: A ver, necesita..., es una obra de teatro, entonces necesita un teatro.

MdG: Sí, necesita un teatro, pero bueno...

PPP: Y actores y... una mínima producción.

MdG: ... Sí, pero no necesitas, digamos, los macro... O sea, estoy segura de que este trabajo se ha hecho con un presupuesto y con muchísimo más contenido que la mayor parte de las obras de teatro que están en cartel. Eso sí, es un trabajazo lo que han hecho. Es un trabajo

que se muestra a sí mismo como trabajo, no es una idea feliz, hay toda una elaboración detrás que es absolutamente parte de la potencia del trabajo en sí.

PPP: Sí, hay una parte de la obra por ejemplo que ves hasta qué punto está pensada la forma, porque hay muchas cosas que son muy difíciles de contar porque son muy áridas. Por ejemplo, hay un número en concreto en el cual dicen, “a ver, ¿cómo evidenciamos el tráfico de influencias que genera Rodrigo Rato alrededor de toda la gente que va colocando en las empresas del IBEX y en los supuestos organismos de control de las mismas (CNMV, CNMT, etc.)” Entonces eso lo hacen como una especie de número televisivo musical, en plan cachondeo, donde nos utilizan al público de coro además y entonces no animan a repetir en plan sugerente una serie de palabras como “España”. La última palabra que pronuncian en cada párrafo, y es genial porque realmente es abordar desde el humor e implicando a la gente, de pronto se te queda como dentro todo eso que muestran, que podrían haber leído un listado y hubiera sido un peñazo impresionante. ¿A ti se te ocurre algún trabajo más?

MdG: Luego hay un trabajo que estoy aquí intentando buscar cómo se llama, que no lo he visto, pero he leído una definición o una serie de textos sobre él. Es de una de las artistas por las que sentimos admiración y respeto y cariño... y que es de otra generación, o sea que eso de que solamente gente de una determinada generación puede hablar de lo que sucede hoy. A nosotros nos interesan trabajos de artistas de muy distintas edades, pero en este caso el trabajo que ha hecho Laurie Anderson a lo largo de los años ha habido multitud de ellos que nos han ido interesando y, aunque su trabajo no es meramente audiovisual, hace poco ha hecho una instalación donde hay una prohibición a un tamaño muy grande, como bastante ampliada respecto del tamaño natural, de una persona que estuvo en Guantánamo recluida contando aspectos referidos a su reclusión en Guantánamo.

PPP: A mí ese se me parecía, fíjate, yo creo que es intencional, se parece un poco a la escultura esta de Lincoln.

MdG: Se parece a la escultura de Lincoln, pero claro, a mí a lo primero que me llevó, antes que a Lincoln, es a la tradición de las esculturas sedentes: Al Zeus...

PPP: A la Atenea Parthenos y tal.

MdG: Sobre todo al Zeus que es más...

PPP: Sí, pero la Atenea estaba de pie.

MdG: Claro, no es sedente. Entonces me parecía que es un trabajo que dentro del panorama del arte reconocido tiene un interés y es radical. 'Habeas Corpus' de Laurie Anderson

<https://www.youtube.com/watch?v=kUKLA-W0nDM>

Caso 3. L*s artistas también comen

3.1 Entrevista a Verónica Francés

(lunes 17 de octubre de 2016, 10:00)

Bloque 1. Micro-relato

Laura Yustas: El primer punto es el micro-relato. En mi análisis considero que tu obra es un micro-relato porque aborda la problemática desde una contra-narrativa y la plantea desde un formato y un uso del lenguaje particular y que no se corresponde con los macro-relatos más frecuentes. ¿Qué opinas?

Verónica Francés: [risas] Pues...

LY: Si tienes dudas sobre la pregunta... [risas]

VF: Bueno, también te dije que tenía dudas en cuanto a lo de micro-relato, pero sí que es verdad que a la hora de hacer este proyecto pensaba en encontrar una idea, pero no con un enunciado muy controlado y muy directo y muy impositivo, sino ir diciendo eso que quería decir, pero con pequeñas historias. A lo mejor sí que cuadra con eso: las comidas poniendo pequeños relatos de vivencias que hablan directamente de lo que yo quería hablar. O sea, no a lo mejor de una obra que... que sí, a lo mejor hubiera dicho más fácil lo que yo quería decir como más directo e impositivo, pero prefería que ese mensaje estuviera implícito dentro de la obra, pero a lo mejor dentro de las comidas no... O sea, la comida también es una excusa para hablar de más cosas. Y relacionarlo con otras cosas, puede ser.

LY: ¿Y cómo ha afectado eso al formato de tu obra? O sea, al intentar que no fuera tan impositiva o tan directa, ¿qué decisiones has tomado respecto del formato?

VF: Pues en realidad... a mí también me gusta trabajar con unas indicaciones, seguir una estructura y a partir de ahí que se abra. Entonces, cuando intentaba hacer las comidas lo que hacía era, bueno, a lo mejor decía “soy vegetariana...” y hacía unas cuantas pautas básicas y el porqué yo estaba haciendo esa acción pero, realmente todo lo que se desarrollaba era totalmente abierto, o sea, no había unas instrucciones precisas de qué se tenía que hacer en

la mesa. O sea que todo lo que sucedía era aceptable, pasara lo que pasara ahí dentro. Luego sí que había una estructura más clara a la hora de organizar toda esa documentación, pero lo que sucede dentro de la acción, que actúa la gente que participa, es más abierto.

[03:56] LY: ¿Me puedes hablar un poco del uso que haces del arte de acción, de la documentación y de la instalación? Porque la parte de trabajo directamente con la gente y de las comidas yo la entiendo como arte de acción en un sentido muy amplio. Pero quiero decir, que si no lo entiendes como arte de acción me lo puedes decir también.

VF: Yo lo entiendo como arte de acción porque para mí es una acción vivencial. Entonces a mí lo que me interesaba era accionar esa acción, accionar como diciendo “voy a hacer esta comida” y entonces a partir de ahí suceden cosas que tiene un carácter más vivencial. No tienen un carácter más representativo, de una acción más representativa, pero sí una acción de “voy a hacer esto, voy a realizar esta comida en este lugar” que sí que lo considero arte de acción.

Luego, la documentación. Hay diferentes niveles de documentación dentro de la obra: una es el documento directo y otra es el documento derivado o complemento. La documentación directa es el mantel, que es donde come la gente y es un documento vivido, que a mí me gusta que en mi obra siempre haya un documento más directo, y luego hay un documento complementario que pueden ser las fotografías, el video, los menús, todos los datos de cuándo se hizo la comida, quién comió... y todo eso ayuda a comprender, pero para mí no es el documento real. Para mí el documento importante es directamente un objeto que ha vivido en esa acción.

Luego, sobre la instalación, claro, la obra... Cuando yo hice la instalación en el Museo del Carmen, me di cuenta de que se iba a cobrar entrada. Yo no estaba de acuerdo en que las personas que me habían invitado a comer... yo presentara allí sus fotografías, sus imágenes y sus caras, ya habían hecho un intercambio conmigo con los dibujos. No estaba de acuerdo en que tuvieran que pagar luego para verse a sí mismos. Entonces lo que yo decidí era que lo que iba a aparecer dentro del museo era una documentación de la vivencia, en la que yo quería enviar un mensaje directamente a la gente que accedía al museo, pero que las imágenes de la gente y los dibujos, que ya formaban parte de un intercambio... Los dibujos y las imágenes se iban a ver sólo por Internet, que tiene un acceso libre. Entonces había unos QR que la gente podía acceder y verlo o desde fuera del museo podías acceder, pero no quería

que, sobre todo el dibujo que ya era un intercambio entre personas tuviera que estar ahí y tuvieran que volver a pagar por verlo. Eso es lo que me planteo a la hora de la instalación.

[07:20] LY: Y el uso que haces del relato en la web en de la descripción de las comidas... ¿cómo te lo planteas o por qué hacer ese tipo de relato?

VF: La verdad es que yo a veces pensaba, todo lo que estoy diciendo, todas estas historias, igual están fuera de lo que realmente yo quería decir, pero no porque claro. Vale, yo soy artista, pero soy persona y tengo una vida. Yo quería enmarcar todo eso dentro de una experiencia. Yo iba a hacer ese intercambio para comer, para trabajar de lo mío y comer, pero a la vez estaba dentro de un marco, estaba dentro de esas relaciones y también veía importantes esas relaciones dentro de lo que era el proyecto, y que esas personas con las que yo hacía el intercambio no eran “alguien me compra una obra, me paga y se va”, sino que había una relación humana en todo ese proceso. Y eso me interesaba.

Bloque 2. Relato/palabra

[08:42] LY: El segundo punto es el “relato/palabra” y para este punto me gustaría que me hablaras un poco sobre qué uso haces del relato y la palabra en esta obra, que igual podríamos plantearlo en sentido amplio, en tanto al relato que supone el hacer una instalación, poner documentación...

VF: Podía pensar a lo mejor en la frase que compone la instalación final, cómo se formaba...

LY: Sí, por ejemplo.

VF: También la idea de hacer la frase de “L*s artistas también comen” en la pared del museo y que se fuera formando... Primero hay una parte de L*s artistas también comen que tiene manteles y otra que no. Entonces, lo de los manteles y la frase a mí me parecía interesante porque en cada comida había una letra, que es como que está implícito el mensaje de la obra, de la obra en conjunto, pero no es algo impuesto, no predomina en la acción del comer, sino que está implícito y que todos ellos al final construyen la frase. Todos esos micro-relatos a lo mejor construyen el relato más grande y construyen la frase.

[10:16] LY: ¿Cómo empezó el proyecto? ¿Cuál fue el hilo conductor?

VF: [risas] El proyecto comenzó realmente porque... Cuento la anécdota directa: fue un día que estaba comiendo con Sabela, cuando vivía con Sabela, y no sé quién había más, y entonces estábamos comiendo y dije “me cago en...” Claro, me había quedado sin trabajo,

estaba ya ofuscada, “me voy a quedar sin dinero, sin nada...” y dije, “es que claro... ¿No podría ser que yo pueda trabajar y pueda comer de lo que hago o qué pasa?” y me Sabela me dice, “ay, pues hazlo”, y entonces hice “¡plín!”. Dije, “pues... sí”, y empecé a pensar que podía hacer algo y comer a cambio de eso y, a partir de ahí comencé a pensar en eso en que podía... Como en ese momento estaba dibujando más y además el dibujo es algo muy directo y muy abarcable, que a lo mejor una instalación u otro tipo de obras a lo mejor son un poco más densas para cierto público, pero todo el mundo un dibujo en su casa se lo va a poner. El tener un dibujo o una pintura es como lo típico de “eres artista, tú pintas”. Entonces bueno, pensé que sería interesante hacerlo así y comencé a partir de ahí.

Bloque 3. De rabiosa actualidad

[12:06] LY: Mi tercer punto es “de rabiosa actualidad” [risas]. Este punto lo he pensado partiendo de la base de que tu obra es interesante en el momento social, político, histórico... que estamos viviendo y en mi análisis reflexiono sobre la relación entre la actualidad y lo reciente, y en cómo se trata el tema propuesto, que este caso yo he interpretado un tema, ahora me dirás cuál es el tema central de la obra para ti, y he reflexionado un poco sobre cuáles son las diferencias que se dan en el tratamiento de este tema en los macro-relatos y en los micro-relatos. Entendiendo la actualidad como el foco de atención de los medios, digamos, de los medios de comunicación, y lo reciente como lo cronológicamente reciente, lo que es de hace poco. Pero bueno, puedes empezar hablándome de cuál es para ti el tema central en este trabajo. Hay algunas preguntas que parece que es que no me he mirado tu trabajo, [risas] pero es que es para que me contestes tú, no porque no me lo haya mirado.

VF: Ya, ya, ya. [risas] Pues el tema central... a ver es que yo tampoco sé tan... Tú lo has analizado. A mí me parecen todos los análisis buenos, yo ya, parto de ahí [risas]. Para mí el tema central de mi trabajo es la precariedad de los artistas, pero también del trabajo en general. De los artistas porque me toca a mí, soy artista pues claro tengo que hablar yo de eso. Y también porque mi trabajo intento siempre que sea algo desde la experiencia. Entonces, por una parte, como siempre estaba en comunicación con AVVAC (Artistes Visuals de València, Alacant i Castelló) y la defensa de los derechos de los artistas... y no sé, siempre he estado muy metida ahí, a la hora de hacer el trabajo ha sido hacer una aplicación real, o sea dentro de mi situación, a esa problemática que directamente me afectaba a mí. Aparte de hacer una acción conjunta para cambiar una situación política, de dónde estamos y lo que

somos y... defender nuestros derechos, pues aparte, hacer una acción directa con ese contexto. No sé, creo que no te he contestado a lo que me has preguntado.

[14:36] LY: Sí, me has dicho que es la precariedad de los artistas y del trabajo en general. [risas] Y ¿crees que este es un tema que tiene presencia en los medios de comunicación?

VF: ¿La precariedad en el trabajo? No, que va. Lo único que interesa en los medios de comunicación parece que sean los números: cuántos parados hay, cuántos empleos se han creado. Da igual de qué, si a lo mejor son empleos que se han cubierto como algo temporal, como un contrato de un mes de camarero, pues no pasa nada. Y luego ya... los derechos de los artistas ya, puf, eso no existe porque el arte en los medios es ARCO y una estatua hecha con chicles [risas] y FEMEN, bueno, no sé si FEMEN está dentro de “arte”... pero no creo que salga.

Bloque 4. Claridad - complejidad

[15:37] LY: En el siguiente punto, que es claridad-complejidad, que es uno de los centros fundamentales de la tesis, en realidad, está escondido aquí en el punto 4, pero es de los importantes. [risas] Bueno, yo he escogido obras que considero que tienen un buen equilibrio entre claridad y complejidad, en el sentido de que son accesibles para públicos amplios o, digamos, que no eligen un público, a lo mejor tienen un público en concreto, pero no es un público elitista, digamos, no es a la élite a la que se dirigen, y al mismo tiempo emplean un lenguaje que es accesible, pero que no deja de ser complejo. Me interesaba mucho analizar las obras desde ese punto de vista. ¿Cómo piensas que se relacionan la claridad y la complejidad en tu obra?

VF: Pues a mí ese punto me gusta mucho porque es una de las cosas que más pienso a la hora de hacer la obra. Y es que para mí una obra tiene que tener diferentes capas de lectura, como diferentes niveles de lectura. Es una cosa más compleja que desde cualquier nivel... Es como un edificio, que tú según subes ves más ciudad o menos ciudad, pero tú puedes subir al nivel que quieras. Entonces, en esta obra, lo que te he dicho antes de los dibujos: Elegí el dibujo porque se supone que era... Para mí es como una cosa más comprensible y que cualquier persona a lo mejor le puede hacer gracia. Entonces, hay un nivel más de claridad y que cualquier persona puede acceder, cualquier persona puede invitarme, sea artista, no sea artista... Y, aparte, después hay algo más complejo que es todo el conjunto de la documentación, de cómo se organiza... Para mí siempre hay también diferentes niveles. No

es sólo la comida, no es sólo el dibujo, es un conjunto de cosas que hablan de cosas más profundas. Pero sí que me gusta que sea claro, o sea, que siempre tenga una visión más clara y a lo mejor después se vaya complicando cuando tú vas analizando más la obra. También por esos niveles es por lo que me gusta que haya un espectador directo que experimente la obra, que ahí no necesitas entender mucho, simplemente tienes que vivirlo, y luego haya otro espectador que ve la documentación y que analiza esa obra. Que haya esos diferentes niveles sí que me interesa.

LY: *Creo que me has contestado a todos los públicos. [risas] Sí, porque estaba “niveles de lectura”, “diferentes públicos”, “legible para cualquiera”...*

VF: [risas] Sí, sí, sí.

LY: *Vale, háblame un poco de cuál sería para ti el visionado ideal de la obra. Bueno, lo has hablado un poquito ahora, al referirte a los diferentes públicos, pero, ¿cuál es para ti el visionado ideal de esta obra?*

VF: También como hay diferentes niveles de espectador, había diferentes niveles de visionado o de documentación de la obra. Entonces, hay un nivel básico de visionado que es de espectador directo que es quien vive la obra, que es quien va a comer, quien cocina, quien recibe el dibujo... Entonces, el nivel ideal es vivirlo. Si estás fuera no puedes acceder a eso, si no me invitas a comer no accedes y, aunque me invites a comer, tú accedes sólo a tu acción, no puedes acceder a las vivencias de los demás. Entonces hay un nivel de visionado que es vivencial, directo, que a ese no puede acceder nadie, y eso me interesa también porque el mercado complejo del arte no puede acceder a esa vivencia, puede acceder a un documento, pero no a esa vivencia. Para mí eso es importante, que la persona que lo vive tenga una experiencia directa que no implique tener un nivel, un estatus, eso me interesa.

Luego, hay un segundo nivel que es el de ver la documentación directa, que son los manteles, el dibujo... El dibujo además sólo lo tiene la gente que ha hecho el intercambio, pero bueno, se puede visionar por ejemplo en la web. Pero el visionado de los manteles me interesa como documentación directa y, claro, es que la obra es un poco más compleja porque como se iba visionando por partes, porque iban incorporándose los manteles, también el hecho de colocar el mantel también es una acción, entonces el visionado también tenía que ser en ese momento de colocación de los manteles, porque después las imágenes de la colocación de los manteles ya es un tercer nivel, de ver la documentación de la acción que se supone que era la documentación de otra acción. A mí me gusta siempre que haya esos niveles.

Luego está la parte web que recoge toda esa documentación y todo lo que se ha realizado, y se puede ver todo, pero claro, cuál es el visionado ideal, pues depende del nivel en que te encuentres y de lo que quieras ver. Hay cosas que ya no se pueden ver, que no las puedes ver. Pero también me interesa que haya cosas que no se vean, como por ejemplo, en la instalación, yo decidí que no se vieran las caras de la gente, ni las imágenes ni los dibujos, y hay gente que me criticó por eso, porque dijo, “¿por qué haces una instalación sobre unos intercambios donde aparece gente y no aparecen ellos, ni aparecen las fotos, ni aparecen los dibujos...?”, que podría llenar más la sala y hacerlo como más... pomposo. Pero realmente era una decisión más política.

LY: Yo por ejemplo no sabía por qué era. Me parecía bien [risas], pero... O sea, me parecía una decisión: a esta parte se accede desde Internet, a esta parte se accede desde tal... pero no sabía que era por eso.

VF: Sí. Aparte yo llamé a la instalación “espacio de documentación”, porque era como un anexo al proyecto, pero no era todo el proyecto centrado en el espacio del museo.

LY: ¿Me puedes hablar un poco de cuál es la intención de la obra, aunque lo hayas ido diciendo en algunos puntos?

VF: A ver, la intención de la obra en un primer momento era... no egoísta, pero... Yo quería comer de lo que iba a trabajar. Que a lo mejor dices... Claro, la gente me decía, “te estás hinchando a comer”, y yo decía, “bueno, tú también comes todos los días, trabajas y vas a comer, pues es lo mismo”. Lo que pasa es que claro, la gente me daba de comer como si fuera Navidad y engordé mucho, engordé como 5 kilos. Pero la intención era... Sobre todo, la intención de la pancarta final del museo era decir, “bueno, necesito decir esto y lo voy a decir, en este espacio, voy a implicarme también yo”, porque claro, también mi madre me decía, “es que claro, van a pensar que te estás muriendo de hambre y tu familia no te da de comer”. [risas] Entonces, eso también tenía una implicación personal, ¿no?, que claro, me estoy exponiendo. Había gente que me decía, “pobrecita, ¿necesitas algo?”. A ver, yo, por suerte, vivo en un lugar donde hay gente que... Vamos, que no me voy a morir de hambre, no es que me esté muriendo de hambre. Entonces, la intención era más hacer visible el hecho de que las artistas, los y las artistas, también comemos y hacerlo visible de una forma más fácil. Porque claro, aparece una noticia en el periódico de un manifiesto y no sé qué y todos se quedan como... “bueno, sí, lo comparto... y luego me voy a mi casa”. Pero si realmente, si alguien va a tu casa, hay una experiencia...; parece que se mueve más, que es más visible.

Bloque 5. Radicalidad

[25:00] LY: Uno de los ejes de mi tesis es la radicalidad, partiendo de la idea de que son artistas u obras concretas en las que los/las artistas trabajan las problemáticas desde la raíz. O a mí me parece que la están abordando desde toda la radicalidad de la que son capaces en ese momento. Igual 10 años después o 5 cambiarán de opinión y lo verán de otra manera, como yo misma con mi obra. ¿Qué opinas al respecto?, ¿consideras que está siendo radical el planteamiento del tema en tu obra?, o ¿era tu intención?

VF: Yo creo que sí. Más radical y más de la raíz de que yo soy artista y estoy comiendo... [risas] Quiero decir que además fue en un momento en el que yo necesitaba hacer esa acción realmente porque mi obra no me permitía comer, pero, literal, o sea que el proyecto terminó en el momento en que yo encontré trabajo y dejé de necesitar hacer esa acción. Encontré un trabajo que no era de artista, pero me daba de comer. Esto también hay que decirlo porque dices, “no, es que hizo el proyecto y a partir de ahí su vida fue maravillosa” [risas].

LY: “Encontró un trabajo fijo de funcionaria del arte”.

VF: Claro, y también yo creo que el hecho de que fuera una aplicación como... a lo mejor suena un poco fuerte decirlo, pero mi integridad física... Yo directamente hay gente que me invitaba a su casa y me iba a una casa en la que a lo mejor no conocía a nadie, no sabía quién me iba a abrir... También confiando en que alguien me podía... Porque... Cuando empecé en el proyecto me dijeron, “¿tú no te has planteado que alguien te puede envenenar? O te puede... O sea, alguien que directamente vaya a la exposición y lo vea y te invite, y vaya a su casa y te drogue o algo así. Claro, es una visión un poco retorcida, pero me podría haber pasado. Yo fui a casa de gente que no conocía de nada y que no tenía ninguna referencia. Podría un psicópata haberme elegido.

LY: Bueno, si yo fuese una psicópata no escogería tu trabajo en concreto. Porque en la pizarra está puesto con quién vas a comer, qué días... Si apareces muerta... [risas] Es como muy... [risas] O sea, que en ese sentido creo que la instalación funciona un poco como seguro de vida. [risas] Está ahí apuntado.

VF: Claro, y había gente que me decía, “o que pueda aprovecharse o intentar alguna cosa”, como que vas a ligar... Yo creo que esa gente me hizo esos comentarios porque a ellos se les pasa por la cabeza, porque nadie más me dijo esas cosas. Y claro, en un primer momento dije, “hostia, es verdad, qué miedo”, pero no. En general no. No ha pasado nada, todo ha sido positivo.

LY: [risas] Me alegro de que no haya pasado nada.

VF: [risas] Me he desviado. ¿Quieres que te diga algo más sobre esa pregunta?

LY: No, no te has desviado mucho en realidad. A ver... ¿Crees que la producción artística/cultural debe ser radical?

VF: Para mí sí. Porque si no al final acaban siendo jarroncitos que no aportan nada. Y para mí tiene que aportar y tiene que proponer cambios, o bien para mejorar nuestra calidad de vida y nuestras relaciones o bien para proponer o para construir... Pero tiene que aportar algo porque, si no, no tiene ningún sentido para mí.

Bloque 6. Justificación personal/cuerpo

[29:40] LY: En mi investigación me interesaba especialmente acercarme a personas que de un modo u otro se alejasen del tipo de narraciones autoritarias y supuestamente neutras que, aún sin decirlo expresamente, se sitúan desde el prisma del hombre adulto blanco occidental y cisheterosexual. Es decir, he buscado obras en las que lxs autorxs no se sitúen como “ser humano universal” sino que tomen partido de manera transversal y crítica. ¿Puedes hablarme de cómo te sitúas, tanto personalmente como en este trabajo?

VF: Cómo me sitúo, pues... No sé si te contesto a lo que me has preguntado, pero yo en el proyecto y en mis proyectos en general y en mi forma de trabajar, intento situarme en una posición de facilitadora, o sea, no en una posición más impositiva, sino creando unas estructuras en las que se puedan ir tejiendo historias, como tú decías, relatos, que puedan ir construyendo una idea general, o que vayan hacia una idea que a mí me interesa, pero que haya distintas ramificaciones que a lo mejor se escapen de mí, que no tengan que ver conmigo sino que dentro del proyecto yo estoy hablando de un tema en concreto, pero dentro de una conversación de una mesa puede surgir un tema que puede o no tener que ver con la acción o con la idea inicial, pero que se incrusta. Entonces, a mí me gusta el trabajar, no desde una posición más hegemónica o más de poder, sino creando las estructuras para que se puedan ir tejiendo. Entonces no sé si por ahí...

LY: Bueno, yo he hecho una guía también, un poco de algunos aspectos porque la pregunta de “cómo te sitúas” es muy amplia. La respuesta general me viene bien, pero te voy a preguntar ahora algunas cosas más concretas. Por ejemplo, más concretas [risas]: ¿Quién eres? y, ¿a qué te dedicas?

VF: Quién soy y a qué me dedico. Buah. ¿Quién soy? ¿Eso es muy trascendental, no?

LY: *En este aspecto de mi análisis, por si ayuda un poco para centrarte, algunas características para mí importantes son: la edad, la profesión, el lugar de nacimiento, dónde te has criado... Situarlo un poco en relación a tu historia personal. Tipo: soy un hombre rico, heterosexual, blanco y muy guapo... y no tengo problemas. [risas] En esa idea, de quién eres en un sentido más espacial, cronológico, físico.*

VF: Sí, ahora ya me sitúo perfectamente. Soy mujer y tengo, 33 años, que es una fecha en la que casi no vales para nada en el mundo del arte, porque muchas becas acaban dentro de nada. Soy mujer de 33 años, que eso implica: se me van a acabar las becas dentro de nada, estás en una edad de parir, de ser madre, y hay muchos trabajos, galerías o trabajos que tiene que ver con el arte, o no, que para ellos ya eres una cosa peligrosa, un arma de relojería, que de repente te vas a quedar preñada y vas a explotar [risas.]. Aparte de que eres mujer y tienes una edad en la que hay muchas ayudas que se niegan. Si tienes menos de 30 años tienes una serie de ayudas también, del gobierno para encontrar trabajo para las empresas. Entonces... Qué soy más. Vivo en una ciudad, pero en realidad soy de un pueblo. Eso también... Yo nunca digo que soy de Alzira y a veces me siento mal, yo nunca digo que soy de Alzira. A veces yo me siento mal por eso, digo, “¿por qué no lo hago?” “Verónica Francés, Valencia”, y debería poner Alzira, ¿no?

LY: *Depende. A mí algunas veces me han puesto... He ido a cosas de performance y me han puesto “Valencia” y yo...*

VF: Claro, ¿de dónde eres, de donde eliges vivir o de donde naces? Es complicado. Entonces, eso también me lo pregunto a veces. Claro, yo me siento de Valencia porque es donde yo he elegido vivir. Aunque yo haya vivido hasta los 25 años en Alzira. Y no sé qué más podría decir de quién soy.

LY: *Puedes contestar la parte de a qué te dedicas.*

VF: Soy artista y soy fotógrafa, que no es lo mismo, porque soy artista y a veces utilizo la fotografía y soy fotógrafa, que no tiene nada que ver con lo anterior. Porque trabajo como fotógrafa para poder comer también y, claro, a veces la gente me dice, “eres artista”, pero no es lo mismo. Soy artista y fotógrafa, que son dos cosas totalmente diferentes, pero trabajo de lo que me sale, que es una cosa que no tiene que ver muchas veces con las dos anteriores. Entonces, ¿qué soy? Precaria. [risas] ¿A qué me dedico? A sobrevivir [risas].

LY: *Una buena dedicación.*

VF: Sí.

LY: Bueno, creo que más o menos has contestado a la siguiente pregunta en otras respuestas, pero te la voy a hacer igualmente. En esta obra, ¿te sitúas? Es decir, ¿evidencias todo lo que me acabas de decir sobre quién eres y a qué te dedicas?

VF: En este trabajo evidentemente sí que me sitúo porque cuando explico a lo mejor en la web, porque en la web tenía la invitación y un cuestionario para que pudieras invitarme a comer, directamente me presento: “Yo, me llamo Verónica, tengo... creo que tenía 31, tengo tantos años, no tengo trabajo, trabajo de artista, pero no me da de comer...” Entonces sí que me sitúo como individuo dentro del proyecto. No es una idea abstracta.

LY: ¿Y qué presencia tiene para ti el cuerpo dentro de la obra?

VF: El cuerpo para mí es importante en tanto que, a la hora de reunirme para comer con gente, hay una relación de cuerpos directa, una relación física. Esos espectadores directos de la acción no están yendo a un museo y están viendo una cosa que está en una pared, sino que hay una relación de cuerpos, de individuos que se relación en un espacio, entonces por ahí me interesa bastante el cuerpo.

LY: ¿Y cómo te ha atravesado el proceso de la obra?

VF: Buf. Mucho. Ahora porque ya ha pasado un poco de tiempo, pero cuando estaba de pleno era como... Yo me encontraba muy cansada, en el proceso de hacer las comidas. Porque me era emocionalmente muy intenso. Porque claro, en la época que estuve haciendo lo del museo, como casi tenía cada día una comida, yo por la mañana me levantaba ya pensando en dónde tenía que ir a comer, porque claro, cada vez me tenía que desplazar a un lugar diferente. Yo tenía que hacerme el plan de: voy allí a comer, llegó allí a comer, hago toda la vivencia... que a veces, claro, la comida se podía alargar hasta por la tarde, y es una comida como de Navidad o algo así. Entonces, yo llego a casa, que ya llego cansada, descargo todo el material... Y también te quedas impregnada de todo lo que ha sucedido en esa comida, que muchas veces es, o gente que conoces pero que a lo mejor no tienes el momento para reunirte, o gente con la que a lo mejor te has cruzado en algún momento, pero que realmente no conocías, o gente que directamente no conocías y, entonces, todo el esfuerzo que implica el conocer a una persona, el profundizar en ese momento... Emocionalmente es agotador. Eran vivencias muy fuertes. Era placentero, pero yo estaba agotada emocionalmente, muy contenta pero cansada. Entonces el proceso también me atravesó como una idea muy positiva de la gente. Yo pensé en hacerlo como una cosa muy sencilla cuando empecé la acción,

como “bueno, no creo que mucha gente participe”, y luego me sorprendí, porque tenía gente en espera, que tenía ganas de invitarme..., que llegaba a las casas y me hacían unas comidas que yo decía, “me voy a morir aquí”, que hacían el esfuerzo de hacer una comida vegetariana..., no sé, todo el cariño que dedicaba la gente a preparar esas comidas a mí me atravesó de una forma brutal, muy transformadora. Y también me pasó con gente, que me dijo que le había resultado muy agradable. A lo mejor gente que tampoco tiene mucho que ver con el arte y le explicas que eso es una acción artística y te dicen, “buaah, pues ahora sí que me interesa esto”. Pero sí, a nivel personal me ayudó. Primero, me ayudó porque estaba en una situación más vulnerable también emocionalmente, que yo decía, “es que claro, no puede ser que no pueda vivir de lo mío”, y que necesitaba comer, además, y me encontré con eso solucionado y aparte, todo el cariño de la gente, los cuidados de la gente... A mí me gustó mucho.

LY: Ya, tiene que haber sido muy intenso estar ahí comiendo con gente todos los días.

VF: Claro, como cincuenta y pico al final.

LY: Incluso sin comidas intensas como la que tuvimos en Madrid. [risas]

VF: Eso fue intenso, ¿eh? Eso fue intenso, sí, sí.

LY: Y... ¿por qué hablas?, en el sentido de, ¿por qué haces obras?

VF: Por necesidad. Por necesidad creo yo.

LY: ¿Porque sientes que necesitas hacerlas?

VF: Claro porque yo siento que necesito tirar hacia fuera cosas, o por rabia también a veces. Todo son sentimientos. Necesidad de que necesito contar algo o, a veces rabia de, “necesito decir esto porque es que si no... no sé, salgo con bates a la calle”. Por necesidad de comunicar, supongo.

LY: Y, ¿cómo te gustaría que atravesara al público esta obra? O que hubiera atravesado.

VF: Yo tengo preferencia por el espectador del nivel que experimenta. A mí me interesaba que, en ese intercambio que normalmente en el mercado del arte es una compraventa completamente fría y que mueve simplemente dinero y que muchas veces... No sé, a mí me resulta muy ajeno. A mí me interesaba que atravesara a las personas de forma que pudieran entender el arte no como eso que a mí no me interesa, sino como una vivencia y como algo que puede enriquecerles. El simple hecho de reunirse, ya no sólo conmigo, sino que a veces se reunía la familia entera, o con amigos; entonces, es hecho de reunirse, de relacionarse, de

entender que eso podía formar parte del complejo del arte, me interesaba. Esa experiencia en la gente.

Bloque 7. Justificación social/útil

[43:30] LY: *Esta obra en concreto, ¿ha sido útil para ti personalmente?*

VF: Yo creo que te he contestado a eso.

LY: *Sí, me has contestado un poco. Pero así centro la utilidad en: útil para ti y útil socialmente; y lo pongo en el mismo bloque.*

VF: Me lo pregunto porque digo, “es útil parcialmente”. Porque claro, sí que cumplía una función en el momento, pero después, claro, siempre me da la sensación de que la utilidad a largo plazo no sé si está tan clara. O sea, si es efectivo. ¿Es efectivo: una vez se han realizado las acciones, está la documentación y tú puedes acceder a la web y lo lees? Como que pierde efectividad, se queda como un documento más y para mí pierde un poco de efectividad. Por eso intento que la acción sea algo vivencial y que se aproveche en el momento, porque pienso que después en toda la documentación como que desaparece y se disipa esa efectividad que, evidentemente, hay un discurso ahí que se puede releer, pero efectivo, a nivel real... Es efectivo, yo creo que, tanto en mí como en las personas que han participado queda una huella, y es un aprendizaje que sí que es efectivo. Pero, ¿a nivel político? No lo sé, puede que no tanto.

LY: *Digamos que es efectivo a nivel vivencial especialmente, para ti, ¿no? No tanto después el trabajo que queda de documentación o el trabajo que pueda ser, digamos, reabsorbido por el circuito del arte.*

VF: Yo pienso que no tiene tanto... Me gustaría que fuera así, pero se queda como en una anécdota o en algo gracioso, y eso, claro.

LY: *Ya. El circuito del arte es peculiar en general. Bueno, me has hablado un poco de que había gente diferente, gente que conocías, gente que no conocías, dentro de la obra, pero ¿tú cuando hacías la obra tenías un público, una idea de público concreta?*

VF: No. No. O sea... no. [Risas] Para nada, porque pensaba que podría participar cualquier persona, de cualquier condición, que podía invitarme cualquier persona. Pues había gente que podía... No sé, había gente más humilde que me podía invitar a una cosa más humilde o que a lo mejor no tiene nada que ver con el arte, o sí y por eso está en esa situación. Pero pensaba en una cosa mucho más abierta, no tenía una idea de público concreto.

LY: ¿Cuál sería para ti la sociedad ideal o la sociedad que te imaginas?

VF: Yo creo que la sociedad para mí es... Esto igual parece un poco ñoño, pero yo creo que lo ideal sería pensar que ayudar al de al lado es ayudarte a ti mismo. Y eso creo que resume muchas cosas.

LY: En tu día a día, ¿qué cosas haces para llegar hasta esa sociedad que te imaginas o para acercarte a ese mundo más deseable?

VF: Yo intento, en la medida en que puedo, en las acciones del día a día, intento pues... Tanto en la alimentación, como en las relaciones con la gente intento que eso sea eficaz. Intento ser coherente en la medida en que puedo. En mi vida intento ser más responsable y coherente con la forma en la que vivo. Tanto ser coherente en mi vida y en cómo la llevo a cabo, y cómo me proveo de las cosas que necesito para vivir... Tanto las relaciones como la comida o los objetos que necesito para el día a día, tanto como las acciones o las obras que hago, intento que sean coherentes también con esa idea.

LY: ¿Hasta qué punto consideras que la sociedad puede cambiarse?

VF: Si todos estamos intentando ser coherentes e intentar no pensar de una forma egoísta... Porque al final yo creo que todo se resume en pensar de una forma egoísta y pensar sólo en ti mismo, o pensar como en una comunidad. Yo pienso que, si todos trabajamos siempre pensando en mejorar nuestra situación y mejorar la de al lado, podría cambiarse, pero claro, muchas veces no sucede así. O sea, todas las acciones que realizamos no sirven... a veces no sirven para nada. [risas] Es verdad, muchas de las acciones que realizamos no sirven para nada, entonces, ¿hasta qué punto es viable? Pues, yo creo que hay que seguir haciendo las cosas, aunque no sean viables, porque de ser pesado al final se consiguen cosas, [risas], o no, pero al menos estás tranquilo contigo mismo. Por lo menos que por ti que no sea.

Bloque 8. Otras voces

[52:57] LY: ¿Consideras que haces referencia a otras subjetividades en la obra?

VF: Evidentemente, yo creo que sí. Porque la estructura de la obra misma facilita que diferentes subjetividades se expresen, que no haya una elección del tipo de público, ni para comer, para la acción de comer, ni en el museo. Entonces yo creo que... Sí que habría un espacio directo, o sea que en hay una elección de... Y de hecho es lo que me interesaba a mí, que hubiera gente diferente. A veces lo que pasa es que, dentro del arte y de las relaciones que creamos entre nosotros casi todos somos artistas, y casi todos somos blancos, y casi todos somos... o blancas, y casi todos somos de un nivel social más o menos igual... Entonces haces un esfuerzo, pero sí que es verdad que yo durante el proyecto me planteé sí debía intentar yo entrar a otras personas con las que yo no tenía relación, en situaciones a lo mejor mucho más alejadas de la mía. Entrar a otras culturas mucho más diferentes en las que me invitaran a comer, en ver realidades mucho más diferentes a la mía... Pero, como era una cosa tan personal, yo prefería que fuera algo que sucediera, que fuera de mi entorno o de gente que llegaba a mí, más que forzarme a ir a otros lados que, de otra forma, no hubiera ido. Que también hubiera sido interesante hacerlo. Pero si hubiera llegado a mí, si por el acontecer del proyecto hubiera llegado a esos puntos, a esas casas, me hubiera parecido bien, pero buscarlos expresamente me parecía también una forma de selección. Entonces como no quería que hubiera selección, ni para una parte ni para la otra, no lo hice así.

LY: ¿Querías plantear un discurso unívoco? ¿En qué sentido?

VF: No, para nada. Sí que quería que hubiera una idea principal y un mensaje como el que puse en las paredes en grande de, “esto es así. Los artistas comemos, ¿vale?” Es un mensaje muy directo, pero tampoco es un discurso que hablé sólo de una cosa, sino que tiene diferentes ramificaciones y diferentes lecturas y cada uno podía leerlo de una forma. Sí que es verdad que la frase, la idea principal, es ésa y no se puede cambiar, no puedes tener una opinión en contra. No puedes opinar, “pues a lo mejor no comen” [risas]. No. Es eso y punto. Lo que pasa es que, dentro de esa idea, que es inamovible, hay otras cosas que se relacionan que a lo mejor tienen más o menos que ver.

Bloque 9. Proactivo

[58:06] LY: ¿Qué vías de transformación personal y social consideras que propone la obra?

VF: Transformación a lo mejor en el sentido de relacionarse. A mí me interesaba también el compartir mesa y el poder intercambiar historias, el poder conocer a alguien en esa situación de: llego a una casa que no conozco... Ese tipo de relaciones me parecen transformadoras. También me parece transformadora la idea de generar otros sistemas de intercambio, en los que no interviene dinero, sino que intervienen capacidades las personas. Eso me parece también transformador. Pero básicamente eso, la experiencia y también la idea de decir, “mira, esto puede ser de otra forma y lo puedes hacer”. Evidentemente yo cuando hacía la acción pensaba, “bueno, esto es una cosa temporal”, porque nadie puede vivir así siempre. Yo no me puedo dedicar a vivir así, pero son pequeños gestos que son verdad, es algo vivencial, es una verdad: esto puede suceder así. A lo mejor no podrías vivir así, pero es un pequeño gesto que si todos comenzáramos a hacer al final podría generar otros tipos de economías que no se basaran sólo en el dinero, en el intercambio monetario, sino que en un intercambio de experiencias y de capacidades.

LY: Esta parte de la entrevista en relación a tu obra me planteaba si comer contigo transforma la idea de artista, ¿tú qué piensas de esto?

VF: Yo creo que sí. A mí la mesa también me gusta porque es un espacio horizontal.

LY: Literalmente.

VF: [risas] Claro, es un espacio literalmente horizontal donde se comparte. Entonces mi situación como artista es simplemente... Yo soy artista, tú eres profesor y tú eres otra cosa. El compartir ese espacio quita la idea del artista bohemio... Bueno, a veces lo reafirmaba. Me decían como, “mírala a ella, no tiene para comer”. A veces era contraproducente. Transforma la idea del artista como algo lejano, pero también la del arte como algo inabarcable. A mí me gustaba porque había gente que accedía al proyecto diciendo, “claro, es que me da un dibujo”, y era como un cebo. Esto puede parecer un poco raro, pero era como, sí, muchas veces se ve al artista como el que te hace una pintura y yo, accedo. Es como un caballo de Troya. Llegas ahí y es como que te voy a hacer un dibujo, pero todo esto que sucede también forma parte de la obra y entonces te hace comprender cómo introducirte en el arte desde otro punto de vista que no es el de alguien que pinta.

Bloque 10. Disenso

[1:02:56] LY: ¿Qué papel juegan para ti el disenso, la duda, el éxito, el fracaso y el error en tu obra?

VF: La duda tiene un papel muy importante en tanto que cuando empiezo el proyecto no sé quién me va a invitar a comer, no sé qué va a suceder cada día. No sabía ni qué iba a suceder muchas veces ni con qué personas me iba a encontrar... Entonces esa duda a mí me parece interesante porque yo perdía como el control y esa pérdida de control me interesa. Porque sé que cuando pierdo el control se generan otras cosas que yo no tenía previstas y que enriquecen toda la experiencia y el proyecto.

El error se producía constantemente. Había gente que me dejaba colgada. Había veces que me ponían comida que no era vegetariana... Pasó una vez. A lo mejor no ya la persona que invitaba, sino en algún restaurante en que no sabían qué era, pero el hecho de decirle, “no, es que mira, soy vegetariana, entonces no como esto y esto”, y que sucediera eso, a lo mejor fui a ese lugar y ese hombre en ese momento se ha enterado realmente de qué es, y a mí esas cosas, que no tienen que ver directamente con *L*s artistas también comen*, tienen que ver a lo mejor más con una posición de, “soy vegetariana”, ¿no? Que eso no lo dije antes. Soy vegetariana, entonces ese posicionamiento... El que haya un error también me posibilita el reafirmarme en esa posición, que a lo mejor si no hubiera habido ese error no hubiera podido haberle dicho, “pues es que soy vegetariana”. Y entonces, “esto y esto no lo puedes poner”. El error apareció también cuando estaba poniendo las letras, como soy así de torpe, a veces ponía “L*s artistas también com_n” y a lo mejor me faltaba la “e”, porque había pasado de la “m” a la “n”, y el de la “e” no lo había puesto. Entonces hubo un par de veces, no sé si fue una o dos, que llegabas al museo y parecía como los paneles estos de *Pasapalabra*. Veías todo en negro y de pronto una letra ahí porque me había rayado yo al coger que no era y había hecho otro. Y en esos momentos yo pensaba, “¿qué hago?, ¿lo falseo y no pongo todavía este mantel?, ¿espero a tener el del medio y los pongo todos juntos, y así no se ve el error de que en medio hay una tela negra que me está diciendo que falta una letra que no la he hecho?”, pero me interesaba el error como algo que es humano, porque yo soy humana y me equivoco y ahí falta una letra, igual que cuando escribo, como soy súper disléxica escribo y me salto letras. Yo lo pensé, es que me salto letras hasta en los manteles. Entonces en el hecho de que me saltara letras me vi yo más reflejada. Claro, es que lo he hecho yo. Si lo hubiera hecho un ordenador o una máquina u otra persona lo habría hecho bien, pero como lo he hecho yo me he saltado una letra. Entonces sí, el error tenía mucho que ver.

LY: ¿Qué papel juegan para ti el éxito y el fracaso?

VF: Tampoco creo que nada sea un fracaso, yo creo que todo construye y no creo que nada sea un fracaso total. Por ejemplo, cuando comimos, cuando iba a comer con vosotras, que al final no comí porque, claro, una de las personas que me iba a invitar no apareció nunca, entonces al final yo pensaba, “estoy aquí comiendo y las personas que me han invitado no están aquí”, pues eso podría no haberse considerado un fracaso, pero al final construye también otra realidad que estaba dentro. A ver, dentro del contexto de las personas que me invitaban. Y no es un fracaso, simplemente es un... Pues la vida, que sigue. O sea, es otro relato dentro del proyecto, que es diferente. Por eso no lo entiendo como fracaso sino como pues... ¿Éxito o fracaso? Me parecen todo un éxito, todas las comidas. No lo veía como un fracaso.

Bloque 10-B. Específico: Sobre el título

*[1:09:21] LY: ¿Por qué “L*s artistas también comen” en lugar de “L*s artistas también comemos”?*

VF: Al título le di una de vueltas... Dije, “l*s artistas también comen” como si fuera una realidad inamovible. O sea, que no sólo lo digo yo, sino que es una cosa que es así. Claro, estoy hablando de mí, pero yo quería que fuera una cosa de “esto es así”, “el cielo es azul”, “por aquí pasan coches”, o sea, una realidad inamovible que sí, podría haber hablado en primera persona, pero yo creo que en todo el proyecto ya hablo tanto en primera persona que es evidente que es una cosa en la que me implico personalmente. Podría haber sido también así.

LY: Por eso me extrañaba, porque como que todo el proyecto está en primera persona y luego...

VF: Sí, podría ser así, pero era como...

LY: Una evidencia científica, ¿no?

VF: Claro, es evidente que es así. Es como que no debería decirlo yo.

LY: Claro, es verdad que cuando no se usa la primera persona suena más a evidencia. Los científicos procuran evitar la primera persona.

VF: Claro, yo pensaba en algo más científico. Más como “esto es que es así”. Yo quería que fuera una cosa evidente. Esto es así y no es que lo diga yo. Comemos, punto. No tienes que

enfrentarte a mí ni cuestionarme, sino que esto es así y es inamovible. No sé yo lo pensé así. También podría haber sido en primera persona el título.

LY: Si es por ese motivo tiene sentido también que sea en tercera persona.

LY: Luego, esto ya es una duda mía. Una cosa que me ha llamado la atención: ¿por qué <https://losartistastambiencomen.wordpress.com> en lugar de <https://lxsartistastambiencomen.wordpress.com>? [risas]

VF: Ya...[risas] A ver, yo después... claro. El problema es que cuando empecé lo pensé, después pensé que era una estupidez y luego lo intenté arreglar y forma parte del error y de lo desastre que soy yo. Yo en un principio pensé, “tengo que poner ‘las artistas también comen’”, pero pensé, “claro, pero si pongo...”, lo que voy a decir no estoy de acuerdo ni yo misma con lo que voy a decir. “Si pongo ‘las artistas también comen’ va a parecer que estoy hablando desde una posición únicamente de género en la que estoy hablando de la posición de la mujer artista dentro del mundo del arte”. Pero yo no quería hablar de la posición de la mujer dentro del mundo del arte, ni de la evidente desigualdad de la mujer dentro del mundo del arte, que también, sino que quiero hablar de la posición de la/el artista dentro del mundo del arte, de la posición de artista como trabajo, no posición de género. Que dices... luego lo pienso yo misma y digo, “qué gilipollez estoy diciendo más grande”, pero claro, yo en principio pensé eso. Luego pensé, “pero es que estoy utilizando un lenguaje sexista”. Entonces, cuando decidí que iba a poner el asterisco, que el asterisco me remitía a muchas más subjetividades... ya había hecho la web. [risas]

LY: Comprendo.

VF: [risas] Pensé, “lo voy a arreglar por aquí...”. Porque claro, mucha gente me ha preguntado, “¿y por qué no ‘las artistas’?” Y lo estuve pensando y me gusta más lo del asterisco, porque es como que entra más. A ver, que yo no estoy de acuerdo con que si hablas en femenino sólo hablas de mujeres, yo estoy de acuerdo en que cuando hablas en femenino hablas de muchas más cosas, pero bueno, en ese momento lo hice así. Y bueno, el asterisco me gustaba también porque ampliaba mucho más. Yo en otros textos y en otras cosas sí que hablo directamente en femenino, pero aquí como era algo que iba a leer mucha más gente, que a lo mejor no estaba dentro de circuitos en los que se puede entender más... No sé, quería que fuera como más directo y yo sé que eso es malo, [risas], pero fue así. En principio fue

un error, pero yo lo hice pensando en que no quería que se me etiquetara. A ver, yo evidentemente soy feminista, pero no quería que se me etiquetara... Y está dentro del proyecto sí, evidentemente, el posicionamiento feminista, pero no quería que se encuadrara únicamente hacia esa vertiente, sino como una cosa más amplia.

LY: Claro, a mí me extrañó, al ver el asterisco que, además, se usa mucho para ampliar, además de lo más evidente, la nota a pie de página, ahora se usa el término trans para referirse a muchas subjetividades y entonces lo veía claro, pero luego me sorprendía la web. También creo que en la URL no puedes poner un asterisco. Igual puedes poner una “x”. Por eso me planteaba por qué “Los” en vez de “Lxs”. Porque me sorprendió.*

VF: Yo lo pensé, lo pensé mucho. A veces lo pienso y digo, “¿pero por qué ‘los’?, ¿por qué yo ‘los’?, si yo soy una mujer, ¿para qué puse ‘los’?” Pero sí, fue un error que intenté arreglar [risas].

LY: Bueno, a mí eso me ha pasado también. Alguna vez lo he hecho todo en masculino y después he dicho, “ostras”.

VF: Es que claro, esto va en contra de mis ideas. Pero si yo hubiera puesto... tendría que haber empezado con el asterisco desde el principio, pero si yo hubiera puesto, por ejemplo, “las artistas también comen”, tendría que haber puesto ese símbolo, porque si hubiera puesto “las artistas también comen” todo se hubiera ido hacia un lado, como diciendo, “claro, es que las artistas también comen, no sólo los artistas”, pero es que los artistas tampoco comen. No estoy de acuerdo del todo con lo que estoy diciendo, por eso también después cambié el título. Quiero decir, lo que yo pensé en ese momento.

LY: Es una estrategia. Yo también a veces uso el femenino, a veces uso el masculino, otras veces uso la “x” y, depende de la situación, porque a mí me parece positivo que el usar el femenino tenga la especificidad de referirse a mujeres, esa especificidad también me gusta a veces. A veces me siento incómoda... En esta no porque eres sólo una persona y es más fácil elegir el género, pero cuando he hecho análisis de obras que son dos artistas, hombre y mujer, me confunde un montón porque claro, en parte sí, me gusta usar el femenino para no disolver a la mujer en el masculino genérico, pero por otro lado, ¿por qué una persona que es un hombre y tiene todos los privilegios de un hombre puede estar en el femenino genérico? En parte es quedarte sin la especificidad, que también es muy positiva en algunos aspectos, entonces veo muy útil el asterisco en realidad. Como que me había extrañado simplemente el verlo en un sitio y en otro no. Pero si es porque lo has pensado después

empatizo completamente contigo porque a mí me pasa mucho y de repente digo, “ostras... ya la he vuelto a liar”.

Bloque 11: General

[1:17:35] LY: Así en general, ¿hay algo que consideres que es importante y que no te he preguntado?

VF: No, yo creo que con las preguntas que me has hecho está bastante completo.

Bloque 12: Recomendación de otra obra

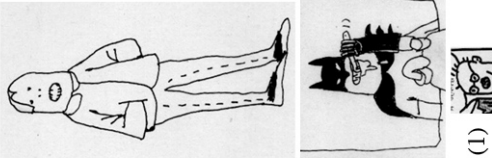
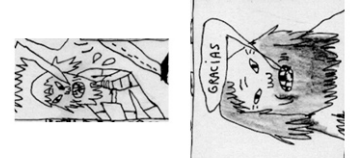




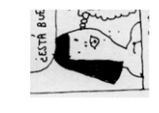
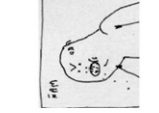

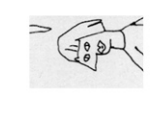
[1:18:19] LY: Por último te quería pedir que me recomendaras una obra.

VF: Sí, yo te quería recomendar a Alexander Ríos, que es un chico colombiano que tiene una obra que se llama *Nómada* y que la hace creo que entre 2012 y 2015. Estuvo viviendo en diferentes casas, en diferentes países me parece. Y lo que hacía era realizar una intervención artística en la casa a cambio de hospedaje. Entonces ha estado viviendo de nómada durante dos años. Yo creo que ahora ya no está viviendo de nómada, pero no estoy segura, y vive en Madrid. O sea, tenía su base en Madrid, pero iba moviéndose. Me invitó para un proyecto que hacía conjunto que se llamaba *Lo posible*, para el que llevó a Madrid a diferentes artistas que trabajaban en este sentido de utilizar otras economías, de relaciones... El arte visto desde una función más social. Creo que te podría ser útil.

Caso 4. Moneda

4.1 Leyenda de personajes de *Moneda*

MONEDA
PERSONAJES

A		(1)	Protagonista. Dibujante. (1), (2), (3) y (4) son los equivalentes a los personajes que acompañan, pero en la versión del cómic para la revista alemana.
B			Mendigo.
C			Lectora de tarot.
D		(3)	Amigo de A.
E		(4)	Amigo de A.
F		(2)	Amigo de A. Militar.
G			Madre de A.
H			Padre de A.
I			Terapeuta.
J			Compañera de A.

4.2 Entrevista a Ernest Graves

(martes 18 de octubre de 2016, 9:00)

Bloque 1. Micro-relato

[00:50] Laura Yustas: 1.1. En mi análisis considero que tu obra es un micro-relato, porque creo que aborda el tema desde un ángulo que es diferente a los macro-relatos o a los grandes relatos que se pueden ver normalmente, es decir, en los medios. ¿Qué opinas de esto?

Ernest Graves: Pero ¿te refieres a forma o a fondo?

LY: A las dos cosas.

EG: Pues supongo que, en cuanto a la forma, es porque no tengo más remedio en realidad. Porque de alguna forma es el medio que yo utilizaba para reflexionar alrededor de las cuestiones que aparecen, porque al final tiene que ver conmigo directamente. Si yo tuviera mucho dinero o conociera a mucha gente y me interesara, igual haría una película o algo así. Entonces podría tener que ver más con lo “normativo”, entre comillas. Y de fondo... Pues sí, posiblemente. Porque al final es lo que intento también: trabajar otras cosas. Tampoco creo que esté muy distante o muy lejos de una película que me pueda interesar de Hollywood también... Pero, bueno, sí que lo intento.

LY: Entonces, ¿el uso del formato es una cuestión económica o te interesa el formato fanzine por trabajar otras cuestiones?

EG: Pues... En realidad, el formato fanzine... si tiene que ver con la autoedición es más o menos circunstancial, porque si a mí me publicaran... Entiendo que Martín, por ejemplo, desde el Underground, o una editorial marginal, pues para mí estaría bien también. De hecho, a mí lo que más pereza me da y lo que menos me gusta del proceso es maquetar, imprimir, las pruebas, venderlo también... A mí eso la verdad es que no me gusta. Pero sí que es verdad que yo hago el cómic porque me apetece, me lo paso muy bien y me permite trabajar solo también, que eso me gusta. No sé, últimamente con lo del tatu como que el dibujo, la línea, todo tiene que ser muy claro y muy medido y a mí me permite romper un poco eso y jugar. Y en cuanto a la narración también es importante, porque en el tatuaje muchas veces tienes que reducir... Pues es como un resumen, no hay narración normalmente y aquí me permite también explayarme. A mí me gusta, lo narrativo me interesa.

LY: *¿Me puedes hablar un poco del uso que haces del dibujo?*

EG: Llevo un tiempo dibujando cómics, hará unos 5 años, una cosa así, y vas encontrando caminos que te interesa desarrollar y sigues ahí un poco... No sé, ahora estoy como en unas fórmulas que me parece que están bien. Las llevo tiempo buscando y ahora estoy como encontrando cosas. Pues creo que ya lo sabes: que dibujo con la mano izquierda, a veces sin mirar también. No suele haber boceto previo, muchas veces repito las páginas. En cuanto al dibujo poco más pudo decir. Y que me interesa... No la línea clara del cómic muchas veces, que para mí el tipo de dibujo que intento para el cómic pues tiene menos que ver con el cómic que con otras disciplinas. No sé si me explico.

LY: *Sí, yo creo que sí. ¿Y el texto?*

EG: Pues el texto para mí es como la excusa siempre para trabajar. Porque cuando escribí y dibujé Moneda, por ejemplo, estaba preocupado por el dinero, por la situación económica, por mi vida laboral... Entonces, recuerdo que tomé como dos puntos de partida: uno era la carta del mago, del tarot; y otro que era la cuestión del incesto, que también lo estaba trabajando en la terapia. Y yo suelo trabajar por capítulos. Entonces, un capítulo tenía claro que iba a ser, por ejemplo, el de la pitonisa y otro el de la terapeuta, y a partir de ahí, pues aglutino el resto del texto. Voy incorporando capítulos que entienda que le van a dar claridad a la narración, o que vayan a aportar algo. Por ejemplo, el vagabundo vino después. Es todo muy intuitivo en realidad, yo entiendo que tengo como... Pues un bagaje, como todos, y al final voy trabajando y voy incorporando lo que me parece que va a quedar mejor. Luego acudo a otros textos que me puedan enriquecer o que me puedan interesar, como *El libro de los símbolos* de Taschen (ed.), que tiene que ver también con... No sé si lo conoces.

LY: *No, no lo conozco.*

EG: Pues está guay. Es de la Escuela Junguiana, no sé si es oficial, pero es de una escuela junguiana. Entonces, es un texto que tiene que ver con mogollón de símbolos y arquetipos, que además está escrito desde la visión junguiana. Entonces pues acudo aquí para buscar sobre el vagabundo, por ejemplo. O del tarot estuve leyendo mogollón de libros también y seleccioné algunos textos que luego prácticamente transcribí en el cómic. La conversación con la terapeuta en realidad es prácticamente transcrita, igual que lo que dice luego el vagabundo. Está robado, porque en realidad no lo cito porque entiendo que en este formato tampoco tiene mucho sentido. Luego al final nombro los textos y ya está. Y tampoco me parece que tenga mucha importancia que esté robado. Sí, está robado [risas].

LY: Bien, bien. Apropiación. Llamémoslo apropiación.

EG: Sí, para ser más... Claro, si fuera un trabajo para clase o un libro... Pues citas con la página... Como que aquí tampoco le veo mucho...

Bloque 2. Relato/palabra

[08:19] LY: La segunda parte es Relato/palabra, y en ella hablo un poco sobre el uso específico que hace cada artista de la narración, cuál es el hilo conductor, qué tipo de lenguaje emplea... Entonces, si quieres hablarme un poco del tipo de lenguaje que empleas. El tipo de lenguaje que te gusta usar..., por ejemplo, si es directo, evocador...

EG: Es que en realidad Moneda es puramente narrativo. Porque claro, esto a mí me sirve, cuando yo hago esto es lo primero un ejercicio para mí, para aclararme, y para ver cosas. Entonces es a través del lenguaje como yo puedo tocarlo. Cuando yo nombro el incesto o cuando nombro el miedo a no tener dinero, de esa manera es como yo puedo... Si no tiene nombre no puedo tocarlo, no puedo verlo, no puedo trabajarlo ni nada. Entonces, hace tiempo leí algo de [Walter] Benjamin, que decía algo así como que “el lenguaje puede curar”, y yo eso lo he experimentado a través de la terapia y cuando yo trabajo este tipo de formato lo experimento así. Eso es lo único que tengo que decir en realidad del lenguaje. Si es directo o evocador lo puedes ver tú más que yo. Supongo que hay partes que son como más... No sé, por ejemplo, en la conversación con los colegas tampoco hay... O sea, pues es una conversación entre colegas, luego puedes hacer la lectura que quieras, pero cuando habla con la terapeuta o con la pitonisa esta, con la que le lee las cartas, pues... Igual es como más evocador, no sé.

LY: Sí, en realidad mis preguntas tienen la mayoría más que ver con la intención. O sea que no hace falta, si tú por ejemplo no te has parado a pensar o no te interesa si es evocador o no, no pasa nada. Te pregunto por la intención en realidad, más que por un análisis.

EG: A mí me gustaría que fuera más sugerente que directo. Me gustaría que permitiera varias lecturas o diferentes capas de significado, eso me interesa a mí.

LY: Por eso que, de alguna manera, lo que busco no es que vosotros (los artistas) hagáis un análisis como el que he hecho yo, sino que me deis vuestra intención o desde dónde lo habéis abordado... O sea que no pasa nada si en un momento dado yo hago una lectura que no habéis hecho porque... No sé, porque no te ha interesado hacer esa lectura. Entonces si

hay alguna cosa que digas, “pues eso, mira, buah, eso me da igual”, pues me lo dices tal cual y no pasa nada. No hace falta que te comas la cabeza.

EG: Sí, vale, tomo nota. Yo es que me como la cabeza mucho.

LY: No, pero te lo digo porque a veces parece que todos tenemos que hacer una lectura absoluta de nuestras obras y entender absolutamente todo lo que hay en ellas, y haberlas mirado muy fijamente. Y a lo mejor a ti no te interesa eso y a mí sí y por eso lo he mirado y ya está. Sabes, que en realidad a mí para lo que me sirve la entrevista no es para... También para ver cosas que yo no he visto, pero sobre todo es para saber cuál era tu intención o tu posicionamiento, no tanto para que me digas, “pues en la página 3 hay un lenguaje que es directo”, pues a lo mejor no me he dado cuenta, puede, ser, pero... Siéntete libre de decirme, “buah, no sé de qué hablas”. [risas]

Bloque 3. De rabiosa actualidad

[12:54] LY: Pues vamos a la tercera parte que es De rabiosa actualidad.

EG: [risas] Ay, sí. Me gustó el titular.

LY: Bueno, yo en esta parte analizo el que considero que es el tema central del trabajo, que ahora después te preguntaré porque también me interesa que me hables de cuál es para ti el tema central, aunque más o menos me lo has dicho, pero que lo sitúes también me interesa. Hago una comparación con el tratamiento que se da de ese tema en otro tipo de medios y con el carácter actual y reciente. Yo los diferencio de la siguiente manera: el carácter de actualidad es lo que “merece ser contado según los medios”, o sea, en ese sentido perverso de la actualidad como lo que merece la atención mediática; y lo reciente es lo que ha pasado hace poco. Entonces, normalmente utilizo lo actual para analizar el interés de los medios en unos temas u otros, y lo reciente para hablar de la cronología directamente, si hace poco o mucho tiempo. Pero no hace falta que tú hagas esta diferenciación. Yo te la explico para que lo veas también luego en el análisis, pero no hace falta que la hagas. En realidad, lo que me interesa es que me hables sobre cuál es el tema central para ti en el trabajo y qué opinas de la presencia mediática de ese tema o de los relatos más “al uso” sobre ese tema.

EG: A ver, esto nace directamente de un momento en que yo estaba angustiado por qué iba a ser de mí en el tema laboral. Entonces, yo lo pasaba mal, es que lo pasaba mal de verdad, o sea, sentía una ansiedad y una angustia fuertes, entonces dije, “pues voy a dibujar y voy a

ver qué tal”. Claro, lo que luego fue el tema central de *Moneda* tampoco lo tenía claro en realidad. Si el tema central tiene que ver con este rollo de la crisis, con la situación económica de nuestra generación... o algo así, el cómo se representa en los medios me parece ridículo. Porque tú por ejemplo ves las noticias y... No sé, tú me dirás también, Laura, pero... Entonces, me da rabia, me siento culpable también muchas veces, y me parece una forma de tratarlo muy superficial. A mí me interesaba también rascar un poquito y ver de qué iba todo esto. También parte del texto, con lo que le dice la pitonisa fue parte del diálogo que tuve con mi terapeuta en realidad, o sea, esto lo estuve trabajando en el cómic, en terapia y luego en mi vida también, hablando con mis amigos, con mi novia... Claro, es que yo creo que lo que muchas veces tenemos que hacer trabajando es contestar al discurso de los medios, porque parece como nuestra responsabilidad, muchas veces, no digo que todo... Pero yo muchas veces lo vivo así. ¿Qué me parece de cómo se trata el tema en los medios? Una mierda [risas]. Me has preguntado eso. Superficial y como que no... Es verdad que el cómic también tiene un tufo así catártico en el que se salva, pero también me interesa ese tipo de narración, igual que la mitológica, porque entiendo que tiene que ir por ahí. No sé muy bien por qué. Y el tema central, pues en fin. Es que claro, ni había pensado nunca en que fuera el tema central. Es que esto lo vivo como si fuera un trocito de mi carne o algo así. Entonces, si me estabas diciendo antes que te dijera si quiero pasar del tema, pues igual te lo puedo decir ahora. Si me pongo a pensar pues... Sí, va de lo que hemos estado hablando. Pero es más de dónde viene que el resultado final. O sea, que a mí me interesa más el origen y el proceso. No sé si me lo vas a preguntar, pero te lo voy a contestar ya. Si yo esto lo publico es porque, hace tiempo hablando con una colega... Como que de alguna manera me interesa devolver lo que yo estoy recibiendo, de lo que yo también me estoy nutriendo de ciertos trabajos, de mis amigos, de la terapia... Y me sirve para mí. Entonces, yo entiendo que ésta es la manera que yo tengo de corresponder, como de devolver. Pues cojo y luego doy, también. Hay una cuestión también, como siempre, de ego, publicas un cómic, tal no sé qué. Pero en realidad como la base, porque yo tampoco saco dinero de esto, es decir, por placer. El trabajo en realidad se cierra cuando yo lo termino de dibujar, pero luego pues lo publico y el que quiera leerlo pues lo lee. Entonces me preocupa más eso que de qué va, y si tiene algo que ver con el discurso o con el tema actual, “de rabiosa actualidad” que dices, es por casualidad, porque era justo el tema que me interesaba trabajar. Ahora estoy dibujando otro sobre el incesto y yo eso no sé si va a salir en las noticias, lo dudo mucho. [risas]

Bloque 4. Claridad - complejidad

[21:34] LY: 4.1. Esta es la cuarta parte, que es uno de los temas centrales de la tesis, que es la relación entre claridad y complejidad. Una de las cosas que a mí me interesaban era escoger obras que fuesen accesibles, en el sentido de que utilizasen un lenguaje que no fuese excesivamente hermético, o que pudiese ser leído por cualquiera, sin necesidad de ser especialista en el tema. En el fanzine igual se da un lenguaje más accesible, pero hay otras obras en las que no, en las que se tiende más hacia el hermetismo. Una de las cosas que me interesaba era que fuese accesible y que, al mismo tiempo, ese lenguaje sencillo, o ese lenguaje accesible o claro, porque sencillo igual no es la palabra, tuviese complejidad. ¿Qué importancia tiene para ti esa relación entre claridad y complejidad?

EG: Mira eso sí que lo hago como muy consciente, en realidad. A mí me interesa cualquier trabajo, el que sea, estoy pensando sobre todo en cine, que tenga como muchas capas de significado y también me interesa que cualquiera pueda leerlo y coger alguna cosa, si quiere. Entonces para mí la forma tiene que ser como muy sencilla, en realidad, y bastante directa. Pero que a la vez permita que el que quiera pueda entrar y rascar o buscar diferentes capas. Eso para mí es importante en realidad. También por eso tiene sentido para mí la estructura siempre, por eso la escribo como la escribo. Por eso te decía antes, hago dos capítulos a lo mejor y luego voy incorporando otros que vayan dándole claridad al relato y aumentando los significados, o eso es lo que yo pretendo, claro. Por lo menos para mí. Yo a veces leo mis cosas y digo, “esto no lo entiendo bien”, entonces añado algo o quito, repito, algunas páginas las he vuelto a dibujar también, eso para mí es importante. Mis películas favoritas, o muchas de mis películas favoritas son Hollywood, pero me parecen muy interesantes por eso, porque tú las puedes ver una tarde comiendo palomitas o las puedes ver un día que te apetezca hacerte una paja mental de las guapas. Y eso me parece importante para cualquier trabajo en realidad. Hay veces que... Tampoco me voy a poner ahora aquí a... Pero, eso, que hay veces que el arte contemporáneo es como... Pues hay como un muro ahí, y eso que nosotros hemos estudiado bellas artes, y yo no sé hasta qué punto eso es interesante. Es que no lo sé. No digo que no lo sea, y a mí hay trabajos que me interesan mucho que son de esos que hay que estudiar antes de afrontar, pero para mi obra no me interesa eso.

LY: ¿Cuál sería para ti el visionado ideal de Moneda?

EG: Pues en realidad es que es lo que hablábamos ahora. Supongo que se puede leer cagando [risas], sabes en plan... Porque se lee en 10 minutos. Lo puedes leer desde la superficie, y después está el que quiera leerlo en la intimidad y con un poco más de... Intentar saborearlo

también. Yo al dibujo le doy como mucha importancia, en realidad es como muy fresco, pero hay muchas páginas que las he repetido porque me parecía que no tenían fuerza, entonces... No sé, cuando me pasaste la entrevista lo volví a leer también y no sé, es que claro. Habrá una parte de ego, pero estoy contento. Hay cómics con los que no estoy contento y con este estoy contento, porque creo que se puede volver a leer y se puede volver a sacar alguna cosa... A mí me sirve también. Ha pasado casi un año ya y cuando lo leía veía cosas de mí también, que en el momento no estaban, o veía en el momento en que estoy ahora que tiene que ver también con esto. Para mí el lector ideal entre comillas, o lo que me gustaría de verdad, porque yo creo que cada uno conecta con un trabajo por... O sea, tú llegas a una obra, la que sea, y te interesa, pero igual que una persona o que equis situación, porque en ese momento te está dando como una herramienta para trabajar algo tuyo. Yo tengo esa Fe. Entonces para mí el lector ideal en realidad, a pesar de que se pueda leer en el váter, sería alguien que pueda tomar algo de aquí. Esto en realidad está dibujado para, igual que yo muchas veces accedo a trabajos de los que puedo tomar y que agradezco, pues para mí el lector ideal sería alguien que pudiera acceder a esto y tomar algo para sí, ver alguna cosita de uno mismo o algo así. Porque ésa es la razón por la que yo lo publico. Yo me siento ahora y decido, por ejemplo, el otro día vi una película *La reina de África*, que bueno, es Hollywood también, pero que tenía mucho que ver con el momento en que yo estaba. Entonces me sirvió bien para ver cosas.

LY: Pues está bien. La verdad es que eso se nota en las obras. Yo creo que se nota cuando una obra se comparte queriendo dar.

EG: Sí, yo creo que también.

LY: Y que la parte hermética muchas veces para mí tiene que ver con eso, con que son obras que muchas veces no están pensadas para dar, están pensadas para resolver cosas tuyas o lo que sea, pero no están pensadas para el otro. No siempre, pero me da esa impresión. Hay algunas obras en las que se ve muy claro. Es como cuando das una conferencia, hay gente que da conferencias para sí misma y hay gente que da conferencias en las que se nota que hay un objetivo, que ha pensado cómo transmitirlo...

EG: Sí, es una pelea. Es que están las dos caras. A mí me parecía... Bueno, no sé si... No tiene nada que ver con la entrevista, pero... ¿te la suelto o me la callo?

LY: Adelante.

EG: Que a mí me parecía interesante por ejemplo en la carta del mago, una cosa que leí hace tiempo, que la diferencia entre un ilusionista y Jesucristo, entre el milagro y el truco de magia es que el milagro se hace porque uno tiene la conexión con el cielo y lo puede dar, y el otro lo necesita de alguna manera, y el truco se hace para satisfacer el ego. Si Jesucristo ve a la peña que tienen sed y piensa, “hostia, estos tienen sed, tal, yo puedo darles agua y a través eso yo voy a obtener reconocimiento, seguidores o cierto placer” y lo hace desde ahí, se convierte en un truco, pero si lo hace porque él tiene la herramienta y esta gente tiene sed, entonces yo, a través de mí lo que hago es que se manifieste la vida, yo puedo dar agua y, en fin, ellos beben y el gesto es el protagonista. Luego muchas veces eso es lo que se nota. Y están las dos caras, yo muchas veces me siento como que estoy haciendo un truco, y tatuando más, porque lo haces por dinero, porque a veces no te apetece trabajar... A veces, eh, no siempre, muchas veces no. Pero luego hay veces que claro, para este tipo de trabajos en realidad intento que ese sea como el filtro. Intentar ser honrado primero conmigo y después que sea para dar de verdad. Y sí que creo que se nota, en las conferencias, en los trabajos y en la gente también, se nota.

Bloque 5. Radicalidad

[30:10] LY: El siguiente bloque es la radicalidad. Otro de los motivos por los que he escogido Moneda es porque considero que aborda de manera radical algunos aspectos que me parecía que necesitaban este tipo de aproximación. Que el tema central en los medios y en muchos ámbitos está tratado de una manera superficial, de una manera casi insultante, ¿no? Entonces quería preguntarte qué importancia tiene para ti la radicalidad, tanto radicalidad a nivel personal como radicalidad en tu trabajo..., qué aspectos consideras.

EG: Aquí sí que necesito que me des más pistas sobre “radicalidad” porque no entiendo bien qué connotaciones le estás dando a la palabra.

LY: Vale, yo cuando hablo de radicalidad normalmente me refiero a abordar las cosas con más profundidad. Por ejemplo, si estás hablando de género, para mí hablar de género sin hablar de anticapitalismo no tiene sentido, porque el capitalismo es parte del problema de género y toda la cuestión económica tiene una parte muy importante en la creación de todo el sistema patriarcal. Entonces para mí una persona estaría abordando de manera radical el género si cuando habla de género además habla de anticapitalismo. Si solamente habla

de género y no ve el problema global o, muchos feminismos que hablan nada más de derechos de mujeres y hombres, no se plantean qué es un derecho, qué es un sujeto de derechos, en qué tipo de sistema estamos... Pues en ese sentido. En intentar ir a lo mejor no a la raíz final, porque es muy relativo si realmente llegamos a la raíz final o no, pero sí a la raíz del punto más profundo al que puedes llegar en ese momento tú. Que igual 3 años después llegas más hondo, pero como una honestidad en el buscar el origen del conflicto.

EG: Sí, sí, ahora te he pillado. [risas] Pues sí, es la base para trabajar en *Moneda*. [risas] Sí, no tengo mucho más que decir. O sea que entiendo que de esa manera puede ser radical y, de hecho, muchos de los procesos que están plasmados o que han tenido que ver con el cómic, como por ejemplo enfrentar la parte del incesto en mi árbol, pues para mí ha sido de lo más duro que he hecho en mi vida. Ahora ya no, ahora está ahí y ya está, pero en su momento fue “radical” [risas]. Y me interesa también lo que te hablaba de las capas de significado, que supongo que habrá alguien que pueda leer lo que dice la terapeuta en el cómic o lo que le dice la gitana, la mujer que le tira las cartas, de una manera... Que también tiene esa intención. Como si fuera una parrafada que no tiene mucho sentido, y que el personaje protagonista no recibe, pero también se puede leer como que tiene que ver que tiene mucho que ver con el personaje y tiene que ver mucho que ver con la historia y conmigo, con el autor. Entonces en realidad como que me interesa mucho ir al fondo o intentar llegar hasta dónde pueda como tú decías, pero me interesa también plantearlo de una manera en la que supongo que cualquiera lo puede recibir. No sé si me explico. De hecho, hay una intención en el capítulo de la terapeuta hay como un rollo, así como de... Ella le suelta el discurso y al personaje lo presento como confundido, como una especie de brumita visual, como para quitarle peso, pero para mí el peso es clave en realidad, como autor. Igual no lo sería tanto como espectador. Y también por lo que te decía antes, lo que hablábamos de que sí que me interesa, de alguna manera, no caer en el tipo de representaciones oficiales o en el discurso oficial, eso me interesa. A veces es que lo vivo mal y todo, cuando veo trabajos muy superficiales o que te tratan de imbécil, que los hay a miles, pues yo me pongo negro, porque es que no me interesa que me traten así, tío, yo no quiero tratar a la gente que lea mis movidas o que... es que no me interesa. Ya está, que me estoy poniendo chungo. [risas]

Bloque 6. Justificación personal/cuerpo

[35:25] LY: Pues pasamos a la parte 6, que es la que te decía que es de situarse y justificación personal. En esta pregunta me interesa que te sitúes en relación al trabajo y en relación

a ti. He puesto aquí algunas preguntas que son la estructura de la pregunta que te he pasado, la de “¿puedes hablarme de cómo te sitúas, tanto personalmente como en relación a tu trabajo?”, porque es una pregunta muy amplia y entonces he puesto algunas mini-preguntas tipo: ¿Quién eres?, ¿a qué te dedicas? Quién eres en el sentido de... Por ejemplo, te puedes situar en relación a tu edad, a tu procedencia, tus creencias, tu alimentación, en relación a lo que quieras, como artista de tantos años o como hombre o como lo que quieras.

EG: Pues me sale decirte la formación lo primero. Yo he estudiado algo de cine y audiovisuales, hice el módulo y estudié aquí en la Escuela de Cine aquí en Valencia, luego hice Bellas Artes y últimamente, desde va a hacer 3 años, estoy tatuando. Ahora me ocupa la mayoría del tiempo y de la energía, estoy también ahora viviendo de eso, toco madera. Tengo 27, para 28 el mes que viene, vengo de una familia de clase trabajadora, yo soy *working class*, me crié en un suburbio de Valencia y poco más. Estoy estudiando el tarot también desde hace un tiempo, que para mí ahora también es muy importante. Y... vivo con Carol, con mi novia, que también estas cosas dicen mucho, supongo, y poco más. Ya no se me ocurre.

LY: Ahora... Esto me lo has comentado un poco antes, cómo te situabas respecto de este trabajo, si te apetece hacer alguna anotación más sobre si te sitúas dentro del trabajo, cómo lo haces, por qué lo haces, qué es lo que te interesaba de eso y la presencia de tu cuerpo, por ejemplo, dentro del trabajo. Si te apetece añadir algo más sobre lo que has dicho antes.

EG: Yo sí que creo que más o menos lo he dicho todo. Para mí es casi como un ejercicio de exhibicionismo, en realidad, siempre que dibujo cómic intento que sea como... De hecho, por ejemplo... Creo que vamos a hablar de eso luego, no tengo nada más que decir.

LY: ¿Qué responsabilidad crees que tienen los/as productores/as dentro de la construcción de relatos?

EG: Pues yo creo que mucha. Yo creo que yo tengo mucha. Porque también creo que se puede trabajar como un poco más... Yo lo intento calcular bastante, supongo que también se puede calcular menos o ser mucho más fresco y trabajar muy bien y ser muy responsable. Pero para mí hay que hacer como un ejercicio ahí... crítico. Antes, mientras y después. Yo creo que hay que ser responsable. Me acuerdo una vez que me dijo una colega, pues este rollo de Spiderman, que le dijo el tío Ben antes de morir, y además es que lo cito porque me parece que desde las narraciones o desde los mitos normativos también se puede hacer bien

y se puede ser responsable y crítico. Luego... con ojo, pero se puede. Que su tío Ben antes de que lo mataran le dice a Spiderman, “un gran poder conlleva una gran responsabilidad”, que me lo dijo también una colega hace tiempo. Yo ni me acordaba, yo veía Spiderman de pequeño, los dibujos. Y me parece que nosotros deberíamos ser conscientes del rol que jugamos, y más yo por la conciencia de clase, que supongo que un tipo de que viva en Colón y que..., en fin, no sé si me explico. Porque yo no me identifico con el discurso normativo y no me siento cómodo en lo oficial. Entonces entiendo que mi trabajo tiene que, si no contestar, complementar. Y que tengo que ser crítico. De hecho, estoy como con bastante conciencia de culpa, porque el tipo de tatuaje que estoy trabajando ahora es bastante conservador y tengo ahí como un poco de conflicto, pero entiendo que llegaré a un punto en el que esté cómodo. Pero sí, creo que hay que ser responsables.

Bloque 7. Justificación social/útil

[41:15] LY: Bueno, vamos a seguir un poco en relación a la parte más social, ¿vale? El siguiente punto es la justificación social y la utilidad. Si quieres que te explique qué tipo de utilidad planteo yo te la explico, si quieres intuirlo...

EG: Sí, claro, dime, dime.

LY: Bueno, hay dos preguntas: por un lado, la utilidad personal, para ti, que es todo el proceso, cómo te ha afectado, de qué te ha servido...; y luego la utilidad social, que tiene que ver también con eso, con que a otra persona le pueda servir, que pueda recoger de ahí. Pero no es una utilidad en el sentido funcional. Porque claro, a veces dices “utilidad” y parece que te remites a que sea eficiente, pero normalmente yo cuando hablo de utilidad me refiero a una mezcla entre esta responsabilidad social, conseguir que la utilidad social se refleje en algún tipo de herramientas que puedas compartir y esa capacidad de recoger herramientas de cualquier sitio. O sea, algo es útil si es capaz de... Por ejemplo, un discurso hegemónico, una peli que sea Hollywood... Es útil si consigue que un grupo de personas o que una persona se plantee, un personaje en concreto o una situación en concreto le ayuda a aplicar algo a su vida y la moviliza de alguna manera. Entonces, en este sentido planteaba, por un lado, si es útil para ti, porque creo que es la primera utilidad que tiene que darse, o no darse, igual hay gente que no... Y luego si te parece socialmente útil y en qué sentido. En un sentido amplio.

EG: Sí, en esos términos sí. Para mí es útil y yo espero que sea útil. Otra cosa es que lo sea. Para mí es clave, de hecho. Yo ya te digo que, por ejemplo, el episodio este que recuerdo como de angustia y de ansiedad cuando yo empecé a trabajar esto, y no sólo el cómic, porque también tuve con la terapia y con movimientos que hice en mi vida, pues me sirvió para ver mejor, para tocar, para integrar... y me alivió en su día. O sea que para mí es directamente útil. Y es lo que te decía antes también, que yo espero que de puertas a fuera también lo sea. Lo que pasa es que eso no sé si lo conseguiré o no, pero me gustaría, sí, y me parece importante también.

LY: ¿Piensas que el arte y la producción cultural tienen que ser útiles socialmente?

EG: Pues mira, eso... Es que esa pregunta es delicada. Yo creo que no. De hecho, muchas veces me interesa más, o me han interesado, trabajos que tienen más que ver con la irresponsabilidad y con lo apolítico que trabajos que tienen como una intención... Lo que pasa es que claro, habría que hablar un poco más sobre esto y diferenciar entre propaganda, ¿no? Porque muchas veces se hace. Y cuando también el discurso va por lo social o lo útil... Muchas veces están directamente los trabajos o el tipo de formas conectadas con la propaganda y eso, tío..., yo que sé, a mí no me interesa en realidad. A mí por ejemplo me parece muy interesante la figura del asesino en serie, que también he estado trabajando un tiempo. O me parecen muy significativos los disturbios que había hace unos años en París, que tienen mucho que ver con la irresponsabilidad política o social, pero que desde mi posición los puedo interpretar como completamente políticos o completamente sociales. Qué quiero decir con esto. Que no creo que debiera ser responsable políticamente un trabajo, equis, y que tiene más que ver con la perspectiva del que recibe el gesto, el trabajo o lo que sea. ¿Debería de ser...? No. No tiene por qué, yo creo. Para mí es importante. Yo sí que intento trabajar por ahí, pero lo intento. Por ejemplo, con el tatuaje, ya te decía que estoy ahora desarrollando un rollo que muchas veces me parece muy conservador, pero me parece que es lo que tengo que hacer y lo estoy haciendo.

LY: Claro, a veces también no son términos absolutos. Por ejemplo, yo pienso que tenemos una responsabilidad como productors y una responsabilidad pedagógica a veces, en algunos aspectos, pero no considero que yo en todas mis obras tenga que ser pedagógica. Considero que tengo una responsabilidad global, pero una obra puede ser más pedagógica y puedo hacer directamente el trabajo de explicarla a muchos niveles, para dar esa opción, otra obra la puedo plantear de otra manera... Entonces creo que el/la artista tiene una responsabilidad, pero no tiene que cumplirla en todas las obras. Igual que no estás todo el día

cumpliendo tu responsabilidad de limpiar la casa, sólo lo haces a veces, pues igual. Pero bueno, no dejas de ser responsable igualmente porque no estés todo el rato dedicándote a la misma responsabilidad.

EG: Sí, claro. Estaba pensando en lo de la labor pedagógica. Sí pues, yo diría que no estoy de acuerdo. Porque a mí me interesa que haya una especie de... que es difícil y en mi vida también me pasa y cuesta, pero me interesa que hubiera una especie de relación horizontal. Muchas veces lo que me pasa con el arte propaganda que hablábamos o con la propaganda es que se están situando por encima de mí y están intentando aleccionarme, eso es lo que me genera rechazo muchas veces. Aunque haya veces en que yo estoy conectando incluso con el tipo de discurso, porque me pasa con el rollo okupa o estas movidas, muchas veces me pasa. Entonces, yo creo que, en ese aspecto, en ese sentido de funcionalidad, o sea este rollo pedagógico, creo que no debería haber, sinceramente. Y, además, me parece que muchas veces conecto, como que puedo empatizar más con trabajos irresponsables, precisamente por eso, porque ellos no esperan nada de mí, no intentan cambiar o hacerme ver o... Entonces me permiten entrar y conectar. No sé si me explico.

LY: *Sí, sí.*

EG: Y es también lo que intento con *Moneda*, por ejemplo, que sea algo honrado y como muy bajo, como una cosa así que... Es lo que intento. No sé si...

LY: *Yo de todos modos, ahora... Es que claro, es lo que pasa cuando te pones a hablar, que luego tienes que aclarar cosas.*

EG: Sí, sí, di, claro, por favor.

LY: *Pero claro, es complicado porque tengo la costumbre de estar en posición de entrevistadora y...*

EG: Yo quiero esto.

LY: *... entonces no sé hasta qué punto tiene sentido que opine.*

EG: Yo he venido a esto también, puedes parar la grabación si quieres.

LY: *Es que claro, depende del concepto que tengas de pedagogía. Yo por ejemplo pienso en pedagogía y no pienso en el típico maestro que lo sabe todo y piensa que el alumno no sabe absolutamente nada, sino que pienso más en un intercambio. Entonces a veces digo “pedagógico”, pero me estoy refiriendo a que, en vez de hacer una obra que simplemente la muestras, pues para mí, que aparte de esa obra hagas un evento y en ese evento lo compartas*

directamente con la gente, me parece pedagógico. Y no significa que sea menos horizontal, sino que es buscar ciertos momentos en los que te encuentras con la gente y hay un intercambio real. Me refería más a eso. Tipo lo que hacen a veces con la didáctica de museos, que en realidad no me gusta mucho como lo hacen, pero... Pero lo que intentan hacer, hacer más accesible la obra en el sentido de que haya un diálogo. No tanto que esa persona no sea capaz de acceder a esa obra, sino que el diálogo es una herramienta que entendemos todos mejor y que nos sentimos más a gusto con ella, entonces, como acercar la obra para generar un diálogo.

EG: En realidad así es justo lo contrario porque estás rompiendo la verticalidad. Porque no es la obra que llega a la persona y la persona que no puede... Sí, sí, entonces está bien.

LY: Lo que pasa es que claro, yo pienso como “pedagógico” pues que en alguna obra he hecho eso, que me he planteado cómo hacer que esa obra, aparte de funcionar como obra, tenga una parte que llame más la atención para que la gente empiece a dialogar... O sea, cómo montarte tu propia didáctica de museos sobre tu obra. “Y entonces aquí puedes hablar con la artista” y “aquí no sé qué”. Pero no desde una pedagogía adoctrinadora, sino generadora y crítica.

EG: Sí, sí, claro. Ha sido un problema de términos.

LY: Yo es que a veces también... Como que hablo de pedagogía cuando hablo, no sé, de Rancière y, claro.

EG: Pues entonces estoy de acuerdo, tía. Claro, es que tiene la connotación negativa también la palabra y existe la otra cara de la moneda: pedagogía como verticalidad. Existe y pasa mucho. Y en el arte que se pretende responsable o social pasa mucho. Pero sí que... Claro, sí que estoy de acuerdo y entonces en ese aspecto, desde luego. También puede haber trabajos que no sean nada responsables o nada pedagógicos y que también permitan entrar.

LY: ¿Cuál sería la sociedad ideal para ti?

EG: [risas] Buff.

LY: O la que te imaginas ahora. Dentro de unos años puedes cambiar de idea, no pasa nada.

EG: Mira. Yo me imagino como quiero estar yo en unos años. O qué cosas quiero trabajar para poder cambiar de aquí a unos años. Pero, de fuera... [risas] Paso palabra, pero que flipas.

Buah. Es que también es este rollo, como que a veces..., que a mí me pasa mucho, que echas la culpa... *Moneda* también intenta un poco eso, como que echas la culpa a lo de fuera, a los otros... Entonces es como que hay algo de fuera que no está bien, qué cambiaría yo de fuera para que estuviera mejor, o que tendríamos que cambiar o qué tendríamos que cambiar. Pero yo ahora mismo estoy en un momento en que pienso que soy yo el que tiene que mover ficha y que, quizá, espero que a partir de ahí lo de fuera esté mejor también. Hay un cuentecito que cuenta de vez en cuando Jodorowsky, que me parece muy bonito, que dice que hay una montaña gigante y le tapa siempre el sol a un pueblecito que hay sobre la montaña, y los niños crecen con problemas y la peña se muere, ese rollo. Entonces nadie hace nada y de repente un viejo coge una cuchara y se va directo a la montaña y empieza a cavar en la montaña para trasladarla. Y toda la peña riéndose de él, en plan... “¿qué estás haciendo?”, y “no vas a poder mover la montaña”; y el viejo dice algo así como que “no voy a mover la montaña, pero voy a empezar a moverla”. Me parece que esa responsabilidad del trabajo individual es lo que me interesa y lo que de verdad puede hacer los cambios. *Moneda* también creo que iba un poco de eso, porque muchas veces yo, mis amigos, los medios de comunicación... Tenemos lo de... “va, es que es muy difícil trabajar, porque hay crisis y es que no hay dinero y es que qué va a ser de mí”, y a mí me interesa también buscar qué parte, no de culpa pero sí de responsabilidad, tenía sobre los hombros, por eso también el ligarlo con el incesto y con todo eso. Porque, aunque haya crisis hay gente que trabaja, si yo no trabajo o no tengo dinero, ¿qué está pasando también? o ¿qué puede estar pasando? Pero ya te digo que es muy difícil. A mí ahora mismo me gustaría comprar siempre en el *vistria (?)* [55:55], pero sigo yendo al mercadona. Entonces, me gustaría, de aquí a unos años no querer ir a mercadona, y a nivel personal muchos otros también. Pero la sociedad ideal... Pues no sé.

LY: Al fin y al cabo, para mí imaginarme una sociedad ideal o imaginarme ciertos aspectos que para mí serían más interesantes, me sirve para aplicar, tiene utilidad básicamente para avanzar. Te imaginas una sociedad o algunos aspectos ideales para pensar qué cambios tienes que hacer tú para poder acercarte a eso. También por eso la siguiente pregunta es, “¿qué haces para llegar hasta ella o para acercarte?”, entonces va un poco en ese sentido. No es cuestión de pensar de manera desligada, cuál sería mi sociedad ideal si alguien la arreglara, sino de buscar formas útiles.

EG: Ah, pues en ese aspecto sí. Pues, que no hubiera mercadona, que eso quiere decir que yo no vaya a mercadona, más que... Y no se me ocurren más cosas ahora mismo, pero me gustaría que fuéramos todos un poco más responsables también, yo el primero, más críticos,

más amorosos, porque hay también mucho odio. Yo tengo mucho odio dentro también [risas]. No sé, ese tipo de cosas.

LY: Y ¿hasta qué punto consideras que el mundo puede cambiarse? Bueno, yo creo que me has respondido un poco con el cuento.

EG: Sí, se puede cambiar, pero porque yo he experimentado cambios en mí. Entonces, entiendo que si yo puedo cambiar y cosas que parece que están ahí y que son de piedra se pueden cambiar pues... Por qué no. Me parecía también, me ha venido ahora, un cantante de un grupo *punk* de estos de los ochenta que no recuerdo ahora qué grupo era exactamente, que decía algo así como que el *punk* no había cambiado el mundo, pero que había cambiado *su* mundo. Entonces... Esto es de puta madre, está bien.

Bloque 8. Otras voces

[58:15] LY: ¿Haces referencia a otras subjetividades dentro de tu obra? ¿En qué sentido?

EG: Pues sí. Claro, aparece lo que te decía antes, las citas de los textos que escogí, conversaciones con la terapeuta, conversaciones con mis amigos, con mi novia, con mis padres también. O sea que en realidad como que aglutina un poco lo que era mi entorno y mi contexto en ese momento, y para mí eso es importante, porque estaba muy significado a la posición del personaje protagonista y a mi posición en ese momento, y ahora en la vida, o sea, uno sólo no tiene sentido. Igual que habrá influencia de los dibujos de David Lynch, a nivel de forma, de otro tipo de relatos de los que a lo mejor no soy ni consciente. También me interesa el trabajo... Como que ahora, lo típico, que está “todo hecho” y hablado. Entonces me interesa el pastiche también. Como que... “mío, mío”, poco habrá. Yo soy una especie de recolector y a lo mejor lo cocino de otra manera y lo presento.

LY: Digamos que han participado también a partir de conversaciones que has ido incluyendo.

EG: Sí. Sobre todo.

LY: ¿Querías plantear un discurso unívoco?

EG: No. Intento que no [risas].

LY: ¿Y por qué no?

EG: Por lo que estábamos hablando, Laura, por intentar romper la verticalidad, que será como que estemos aquí tú y yo, y no que yo te esté metiendo esto porque “son mis cojones”. Y porque el tipo de representaciones o el tipo de discursos oficiales tiene más que ver con eso, y a mí no me interesa.

Bloque 9. Proactivo

[1:00:35] LY: *¿Qué vías de transformación consideras que propone la obra? En caso de que las proponga. Y, ¿en qué sentido te parece transformadora? En caso de que te lo parezca.*

EG: Para mí fue transformadora y yo espero que para el otro pueda serlo. Eso es lo que me gustaría. Yo creo que sería a través de la palabra, como hablábamos también, a través del discurso y a través de lo narrativo. Claro porque hay veces que las cosas te cogen desde diferentes... Hay veces que tú, a nivel intelectual, tomas algo, por ejemplo, hace unos meses vi la de *El abrazo de la serpiente*, ¿la conoces?, que me pareció interesante, pero es muy mental, tú conectas con la película más a nivel mental que desde las tripas. A mí me gustaría que mi trabajo, porque los trabajos que más me gustan tienen que ver por ahí, que te cogiera del cuerpo, que tuviera como unas cavidades como... Que a pesar de ser a través de la palabra me gustaría que hubiera como una conexión emocional. Porque creo que es desde ahí desde donde más puede movilizar, más que desde lo racional o desde lo mental.

Bloque 10. Disenso

[1:04:50] LY: *¿Puedes hablarme un poco de qué papel juegan para ti en esta obra el disenso, el éxito, el fracaso, la duda y el error?*

EG: El disenso... Me viene que muchas veces desde allí es desde donde movilizas cosas. Por ejemplo, en la conversación de los amigos no están de acuerdo y me parece interesante porque muchas veces ese tipo de choque es lo que te va a permitir llegar a algo. Me viene eso simplemente. La duda... No sé. Son como motores. Si yo hubiera estado seguro de qué iba a salir pues no lo hubiera hecho. También me interesa eso, que sea algo que esté abierto, que cada uno pueda proyectar o coger lo que quiera. La duda también permite: “¿Me está queriendo decir esto?” El éxito en cuanto a fondo, ¿en el texto?

LY: Este criterio me lo planteo en relación a que muchas veces ves obras en las que se trabaja lo colectivo, por ejemplo, y veo dos caminos principales, un blanco y un negro que a mí no me parecen útiles: o se representa lo colectivo desde el fracaso, o sea desde la imposibilidad de lo colectivo en sí mismo o desde la imposibilidad de la transformación social; o se representa desde una idea de éxito constante, como si cualquier cuestión colectiva fuera un éxito por el mero hecho de existir. Por eso me lo planteaba, porque hay trabajos que intentan ser muy transformadores y al final quieren demostrar todo el tiempo el aspecto transformador de lo colectivo, las partes positivas, y no dejan espacio a las dificultades. Por eso una de las cosas que me han interesado de Moneda es el trabajo con la vulnerabilidad, que creo que está muy presente en todo el trabajo y que, en general, yo creo que está presente en todas las obras que he escogido porque es esa parte de no separar lo racional de lo emocional y de empezar a entenderlos como una unidad. Entonces va un poco en esa línea, al espacio que les das, digamos, a las oscuridades dentro del relato.

EG: Claro, es que cuando conectas con algo a nivel emocional es desde lo vulnerable. Cuando se te presenta algo rígido, esté intentando adoctrinarte o no, con una intención clara o fuerte, es mucho más difícil que pueda ser un discurso abierto y que tú puedas entrar. Y la intención también dice mucho, cuando la intención tiene que ver con el ego, como hablábamos antes del milagro y del truco, cuando la intención es el truco de magia, ahí no está la vida, pero si la intención es otra, si es un diálogo, un filtro, pues hay opción. ¿Qué espacio le doy? Intento que todo, si lo consigo más o menos..., ya es otra cosa.

Bloque 11: General.

[1:10:30] LY: *¿Hay algo que no te haya preguntado y que consideres que es importante?*

EG: Yo me he quedado antes con ganas de decirte una cosa. Y es que, por ejemplo, en *Calor y canicas* (fanzine anterior del artista), los personajes los presentaba más andróginos, algunos de ellos no, y en este sí que... porque me interesa trabajar sobre todo el género en el cómic, y al principio tenía la idea de presentar un personaje andrógino, pero sentí que era más honesto presentarlo como masculino. No sé por qué te lo quería decir antes, antes tenía más sentido en su contexto, pero me quedado con ganas de decírtelo, pensando que íbamos a hablar de esto, y te lo digo ahora. Por ejemplo, también cuando hablábamos de la responsabilidad, me parece a veces un poco irresponsable plantear según qué características de los personajes, en *Moneda*, pero es cómo tenía que hacerlo y lo hice así.

LY: Sí, igual cuando hemos hablado del cuerpo, de cómo se refleja tu cuerpo en Moneda, pero bueno está bien que me lo digas.

EG: Yo cuando veo esto no digo, “está de puta madre”, digo, “estoy contento, pero ojalá tal o esto... no sé qué”, pero es lo normal también.

LY: Sí, al final la cuestión es que son decisiones, yo a veces tengo preguntas específicas que tienen que ver con dudas mías, con decisiones que veo en las obras y cuyos motivos quiero entender. A veces yo me pregunto por qué se ha tomado una decisión y creo que tener respuesta a esta pregunta es interesante, incluso si la respuesta es que es el resultado de una casualidad o de una contracción que no se ha descubierto hasta después de hacer la obra. Entonces está bien que lo digas porque lo he visto en el análisis y entonces te dicen, “lo intenté o lo pensé, sabía que tal, pero me parecía que era más coherente así”, y al final si son decisiones pues son decisiones.

EG: Sí, sí, hay que tomarlas, claro.

Bloque 12: Recomendación de otra obra

[1:12:40] LY: Ya por último, te iba a preguntar si me podrías recomendar una obra. Si quieres te puedo dar más datos de qué tipo de obra.

*EG: Si quieres tú sí, porque es que también hemos estado hablando de eso, es que uno de pronto conecta con algo y con otras cosas no, y con la que te he dicho antes, *La reina de África*, yo conecté porque estaba en ese momento, lo mismo la hubiera visto en otro momento y no... Y me parece delicado recomendarte. No encontré la respuesta y ahora mismo tampoco. Si me quieres decir alguna cosa igual me ayuda a pensar en algo.*

LY: Una cosa que para mí es muy importante es que sea gente a la que pueda entrevistar. También en principio partía de la base de que fueran obras hechas en España o que trataran sobre España, y todas las obras que he elegido son de los últimos diez años. Entonces, no tiene que tener todos los ingredientes, pero son sugerencias. Luego en realidad lo que me interesaba no era conseguir otras obras que me encajasen perfectamente en la tesis, sino obras que me dijese algo sobre vosotr@s como espectador@s. Entiendo que puedo encontrarme sorpresas y a lo mejor de pronto me recomendáis una obra que me encaja mejor que las que yo he elegido, puede pasar. Pero en principio no tengo esa expectativa. No pasa nada si no me encaja tanto en la tesis, porque también me está diciendo algo de vosotr@s

como público y esa parte también me interesa. La característica fundamental para mí es en realidad que la pueda ver. Si es una obra de arte contemporáneo que no está expuesta y no la puedo ver en persona es más difícil, pero por ejemplo puede ser un documental o una película.

EG: Ahora hablando me han venido dos trabajos. Uno no es español. Pero este igual sí que te mola y te interesa, para mí ha sido también clave a la hora de entender el cómic, pero yo no suelo encontrar cómics que me interesen. Se llama *Playground* de Berliac. También me parece interesante porque habla de muchos temas que hemos estado hablando y es muy accesible también. Es argentino si no recuerdo mal, pero vive en Berlín, y es un chaval que trabaja muy bien. Este trabajo me parece que tiene que ver conmigo y que puede tener que ver, no sé muy bien por qué. Y la otra que me ha venido es *The act of killing*, pero que es un documental de un canadiense me parece, que estuvo no sé si en Tailandia, bueno, en uno de estos países asiáticos tropicales en el que hubo como una matanza. Es una peli de *Shoah* contemporáneo. Me parece muy inteligente, muy bien llevado, *Shoah* también. Trata de estos temas también. *Playground* me parece de lo mejor que he leído en general.

Caso 5. El diario súpersecreto de Elvira

5.1 Entrevista a Alicia Murillo

(jueves 20 de octubre de 2016, vía audios de Whatsapp)

Bloque 1. Micro-relato

Laura Yustas: 1.1. En mi análisis considero tu revista un micro-relato, en el sentido de que aborda el tema desde la contra-narrativa, porque plantea la temática desde un formato y un uso del lenguaje atípico y que no se corresponde con los macro-relatos más frecuentes, ¿qué opinas de esto?

Alicia Murillo: En concreto de la revista ha salido sólo el primer número, es decir, es un micro-relato porque el primer número es solamente un fragmento de la historia entera. En realidad, yo cuando la escribí pensaba sacarla en formato novela infantil, es decir, solamente el texto y en formato libro, pero al final me decanté por la fotonovela porque me parecía un formato más divertido y me gusta muchísimo también el que sea por entregas, el que haya como varios capítulos o episodios.

LY: 1.2. Háblame sobre el uso que haces del humor y de la fotonovela.

AM: El humor forma parte cada vez más de la mayoría de mis proyectos. A veces tengo miedo de no saber salir de él, en el sentido de que yo vengo de la ópera, vengo del drama más absoluto y ahora me encuentro súper cómoda en el humor y es un espacio que domino, que sé que funciona, que sé que a mi público le va a gustar, que me va a dar trabajo, ¿no? Y a veces tengo miedo un poco de encasillarme ahí porque sé que también tengo una parte de trágica que me gustaría no abandonar.

Con respecto a la parte de la fotonovela, otro ingrediente básico en mi trabajo es el hecho de que me gusta mucho todo lo que... hay dos aspectos que me apasionan en cuanto al formato. Uno es un formato pequeño, es decir, de proyectos que yo pueda autogestionarme y para eso, para garantizarme la individualidad y la independencia tienen que ser formatos pequeños. Y, por otro lado, el volver a formatos antiguos, como puede ser el formato cabaret en el caso del teatro o el formato fotonovela en algunos de mis proyectos para *Pikara (Magazine)* o *El diario de Elvira*, en los que retomo una serie de formatos *kitsch* que hasta ahora habían

sido un poco también casposos, ¿no?, una serie de cómics, de revistas, de fotonovelas, de lenguajes... Y supongo que ese interés por lo *kitsch* me viene un poco por una reacción ante lo académico, ante lo establecido como cultura con “C” mayúscula: la academia. Yo vengo de hacer estudios en conservatorio, he estudiado la carrera de canto y desde el principio me sentí muy fuera de ese ambiente, muy pequeñita, y eso fue algo que me acompañó durante toda la carrera y aunque es un ambiente al que le tengo muchas cosas que agradecer, sin duda, de información técnica, pero... también tengo muchas que reprocharle. Entonces, ese afán mío por la copla, la fotonovela y por todo lo que se ha considerado *kitsch* viene un poco por revalorizar todo lo que en el conservatorio se me dijo que no valía un duro. Porque, al fin y al cabo, todo ese tiempo que yo pasé en el conservatorio, en el que me dijeron que toda la música que a mí me gustaba escuchar en casa, que a mi madre le gustaba enseñar en casa... o todo ese tiempo que yo pasaba leyendo cómics de Purita Campos, que eran menospreciados por mis profesoras y que me decían que tenía que leerme a Juan Ramón Jiménez...; todo eso era una manera de despreciarme a mí, ¿no?, de despreciar quién soy yo, y esta vuelta a todo eso ha sido también una manera de revalorizar toda esa parte de mí que me fue negada en la educación. Es como si yo quisiera un poco decir: “bueno, yo ahora mismo soy capaz de escribir un tratado feminista, puedo cantar una ópera, porque ya sé hacerlo a nivel técnico, pero no lo hago pues porque no me sale del coño, porque no creo que todo ese valor que le dais sea real, me parece que en realidad el lenguaje académico está muy limitado y me interesan mucho más los lenguajes *underground*, el lenguaje *kitsch*, el lenguaje infantil... Me parece que son lenguajes que no es que sean mejores ni peores que el de la academia, sencillamente es un lenguaje en el que me encuentro cómoda y en el que puedo expresar las cosas que quiero expresar.

Bloque 2. Relato/palabra

LY: 2.1. Háblame un poco del uso que haces del relato y la palabra en esta obra.

AM: El relato y la palabra, a ver. Te he contestado un poco en la primera pregunta porque en realidad, como te decía, era un proyecto que empezó con la idea de escribir una novela infantil. He querido en lo que es la palabra y en la forma de escribir volver un poco a mi diario infantil, a la manera también en la que piensan, en la que razonan, en la que se expresan los peques, las peques, me inspiro muchísimo en mis hijos, en cómo ellos hablan, en cómo ellos se expresan, mi hijo y mi hija, porque me parece que a veces... Lo que decía un poco antes, no creo que a medida que vamos siendo mayores vamos a aprender a expresarnos

de una manera mejor, sino de una manera diferente. Las criaturas tienen también formas de expresarse que son magníficas y que son a veces de una poesía enorme y yo he intentado recuperarlas e inspirarme en ellas en los textos de esta fotonovela.

LY: 2.2. ¿Cómo empezó el proyecto?

AM: El proyecto es, digamos, consecuencia de la novela para adultas *Comando Je (de güenorras). Atentado al rey*. Retomo un personaje, que es el de Elvira, y hago un viaje en el tiempo hacia la infancia de Elvira y cuento cómo era la infancia de Elvira, que es una de las terroristas del Comando. Y, esa vida de Elvira es la infancia que a mí me hubiera gustado tener, es decir, son rasgos de mi vida personal y datos de mi vida personal, pero con reacciones completamente contrarias a las que yo tuve en ese momento. A mí me hubiera gustado reaccionar ante esas violencias que Elvira sufre como niña, pues de la misma forma que Elvira reaccionó. Sin embargo, yo me tragaba todo y no era capaz de rebelarme.

Bloque 3. De rabiosa actualidad

LY: 3.1. Parto de la base de que tu obra es muy pertinente en el momento social, histórico y político que estamos viviendo. ¿Qué puedes decirme del tratamiento del tema central en tu trabajo?

AM: Dices, qué puedo decirte del tratamiento del tema central de mi trabajo, pero no entiendo muy bien si del tratamiento que le doy yo o del tratamiento que le dan los medios de comunicación, el tratamiento que le da la sociedad... No comprendo bien esa parte de este bloque.

LY: 3.2. ¿Crees que el tratamiento mediático del tema ha cambiado en los últimos años? ¿Cuál es para ti su estado actual?

AM: Bueno, no sé qué entiendes tú tampoco por tema central de mi trabajo, supongo que te referirás al feminismo, lo que pasa es que esta obra en concreto tiene muchas vertientes, porque también habla de la infancia, de la educación, de la enseñanza reglada, de... Más adelante también se verá la posición de las ancianas, de qué posición ocupan las ancianas en las familias. Es decir, los temas son muchos, es verdad que en realidad la temática principal es siempre lo social, desde todas las transversalidades de discriminación que pueda haber, pero bueno, no sé, también el humor... Este bloque no lo entiendo muy bien, si me lo puedes aclarar después te contesto.

LY: En el bloque 3 me refiero al tratamiento que se da del tema tanto por parte de autoras afines, con las que a lo mejor de identificas, y por los medios de comunicación, como una reflexión sobre el estado actual del tema. Por otra parte, no te pongo que tema porque también me gustaría saber cuál es para ti el tema central. Para mí ha sido el feminismo, claro, pero sobre todo lo he leído como una crítica al adultocentrismo. La idea de este bloque es centrar un poco el estado actual del tema, es decir, cómo se trata mediáticamente y cómo lo tratan otras autoras, eso me ayuda a contextualizar los trabajos en relación al mundo mediático.

AM: El tema no es el feminismo, está contestado eso en otra de las preguntas que me hacías. He intentado que sea un trabajo muy transversal y que la infancia tenga la mayor importancia y la mayor... Pues eso, el punto de vista siempre desde la infancia, y con otras transversalidades. Como la historia está incompleta, todavía no han salido personajes que van a hablar de diversidad funcional y tal, eso ya te lo contesté en otra de las preguntas. En cuanto a otras autoras ya te lo contesté, ya te dije cuáles son mis referentes (bloque 11), en cuanto a la infancia pues, lo mismo: El feminismo, el ecofeminismo y personas que están preocupadas por este tema.

LY: En este bloque en mi análisis de lo que más hablo es las violencias ejercidas contra lxs niñxs y de su posición de vulnerabilidad. De cómo se les considera y ningunea socialmente.

Bloque 4. Claridad-complejidad

LY: 4.1. Claridad-complejidad. Una de las razones por las que he decidido trabajar con tu obra es porque considero que tiene una buena relación entre claridad y complejidad, es decir, que es accesible a públicos no especializados sin por ello reducir su complejidad. ¿Qué piensas al respecto?

AM: A ver, sí, esto sí. No sólo lo entiendo, sino que estoy muy de acuerdo y forma parte de uno de los objetivos principales de mi trabajo en general, te lo he dicho ya antes, creo, o te comentaba que para mí es súper importante el revalorizar lenguajes de la calle, lenguajes infantiles, lenguajes de todas las culturas y las subculturas que existen en nuestra sociedad. Es como que quiero quitar este baremo que hay de, “un lenguaje de difícil acceso respecto del lenguaje de la calle”, y que sea progresivo, de mayor a menor, de más importante a menos importante, de menos comprensible a más comprensible. A ver si me explico: el otro día, bueno, tengo ahora obreros en casa, ¿no?, que me están haciendo una reforma, y no nos

entendemos cuando nos hablamos. O sea, yo les explico lo que quiero hacer y ellos me dicen otra cosa que se parece, pero que no es lo que yo les he dicho, pero ni yo me entiendo con ellos ni ellos se entienden conmigo pero, en realidad no ocurre porque yo haya estudiado más que ellos y ellos no conocen mi lenguaje, no. Ocurre porque yo tampoco he vivido en su mundo y tampoco conozco su lenguaje. No es que a ellos les falte algo para comprenderme, es que a los dos nos está faltando ahí algo para encontrar algo común. Estamos haciendo grandes esfuerzos para entendernos.

Entonces, para mí una cosa súper importante que tiene que haber en la obra de arte es la capacidad del artista de llegar a todo tipo de públicos. Y no quiero decir con esto que tienes que gustarle a todo tipo de públicos, sino que todo tipo de públicos puedan entender lo que estás diciendo. Por ejemplo, si yo escribo un artículo sobre el divorcio heterosexual, yo puedo hacerlo con un lenguaje estrictamente académico, con lo cual, un montón de mujeres se van a quedar sin poder entender lo que estoy diciendo, puedo abandonar el lenguaje académico e introducir términos que van a dejar fuera, en cambio, a las académicas, porque realmente no van a saber de lo que yo estoy hablando, o puedo intentar hacer un lenguaje que llegue a tanta gente que... eso es lo complicado desde mi punto de vista porque eso es una tortilla que es muy complicado llevarla adelante con gracia, con ángeles... que enganche a todo el mundo, ¿no? Y bueno, yo, modestia aparte, creo que lo consigo, creo que en parte el éxito, mayor o menor que pueda tener mi trabajo, creo que está basado en eso, en el hecho de que hasta el *forocochero* que llega, hasta el machirulo, hasta el *bloguero* custodio, plasta, machista que está escribiendo cosas... hasta el fascista, cuando llegan a mi blog, entienden lo que estoy diciendo. Hasta la maruja que no ha conseguido terminar, por sus circunstancias personales, la EGB en su momento... todo el mundo puede acceder a mis textos y todo el mundo puede entenderlos. Cuando hablo de textos hablo de espectáculos. Ahora bien, obviamente no a todo el mundo le gusta, no todo el mundo está de acuerdo con lo que hago, pero todo el mundo lo entiende. Y esto no es una casualidad, es decir, para mí es una preocupación constante cuando estoy escribiendo, cuando estoy actuando, o cuando estoy haciendo fotografía, para mí es lo más importante. De hecho, para mí, que pueda llegar al mayor número de personas para que las cabree, para que las indigne, para que disfruten... sea cual sea la reacción que vayan a tener, pero yo quiero que llegue al mayor número de personas. Eso para mí era muy importante y también tener una buena formación a nivel técnico, para que cuando alguien venga a escucharme a un teatro nadie pueda decir “sí, pero esta no sabe cantar, lo que tiene es cuento”, no. Que nadie se pueda ir del teatro donde yo

vaya a actuar diciendo “esta tía no canta bien”, “esta tía no actúa bien”, o “a esta tía no se le entiende lo que está diciendo”. Ninguna de las tres cosas nadie las va a poder decir. Ahora, tú puedes decir que mi espectáculo no te ha gustado, que no estás de acuerdo con mi discurso, que te parece aburrido. Todo eso es verdad, o es mentira, ya depende de los gustos, pero esas dos cosas, o sea, que mi formación es buena y que mi mensaje es comprensible, son para mí las dos cosas más importantes. No vender humo al público, que cuando una persona ataque una revista mía, cuando una persona vea un video mío, podrá tener el video problemas de calidad en cuanto al dinero, porque no tenga una cámara de calidad, pero el contenido tiene que ser bueno.

LY: 4.2. Visionado ideal. Háblame un poco de cuáles serían para ti las condiciones ideales para ver este trabajo.

AM: El visionado ideal sería, obviamente, la lectura a través de los ojos de una criatura porque está muy enfocado al público infantil, aunque no sólo. O sea, yo siempre digo que se la compras a tu hija o a tu sobrina para poder leértela tú.

Sería ideal también tener un poco más de dinero para que la calidad de las fotos mejorase porque bueno la edición ha tenido que ser muy muy baratita y hubiera quedado mucho mejor, pero bueno, esto son cosas así un poquito ya... pues, ya te digo, no es para mí lo primordial.

Por otro lado, es también importante que la gente llegue a la revista... hay gente que se ha ofendido muchísimo con la revista, que dicen que utilizo lenguajes que no son apropiados para niños, como hablé también de la violencia y de la... para mí es muy importante también la cuestión de la autodefensa y hablé también de... bueno, la fotonovela empieza con la idea de una niña de poner una bomba en un colegio, y esto pues, ha molestado a mucha gente y dicen que no es un mensaje... que por tanto no es un mensaje adecuado para niños y para niñas. Creo que el visionado del trabajo tiene que ser con una mente abierta a la subversión y abierta a la desobediencia y que tengan ganas de educar a las criaturas en la desobediencia, en la subversión. Si uno va a entrar desde la corrección política, va a entender el trabajo, pero no va a estar de acuerdo y no lo va a disfrutar. Entonces, no sé si es lo ideal.

Bloque 5. Radical

LY: 5.1. Uno de los ejes fundamentales de mi tesis es la radicalidad y, por tanto, uno de los motivos por los que he escogido tu trabajo es porque considero que abordas algunas cuestiones de manera radical, es decir, yendo hasta su raíz. ¿Qué opinas al respecto?

AM: Sí, una vez más creo que te he respondido antes. Sí, efectivamente, la radicalidad es la base fundamental de mi trabajo en este... Por eso te decía que quiero que la gente se acerque a *El diario de Elvira* pensando en que queremos hacer niños y niñas radicales, y criaturas que crezcan en la radicalidad de querer un mundo mejor.

LY: 5.2. *¿Crees que la producción cultural debe ser radical?*

AM: Sí, creo que la producción cultural debe ser radical, debe ser radical todo en la vida.

LY: 5.3. *¿En qué sentido consideras que has sido radical?*

AM: Y yo creo que he sido radical desde que empecé a abandonar el mundo más tradicional, la ópera y tal, la música clásica, creo que empecé a radicalizarme y creo que fue un buen paso en mi carrera.

Bloque 6. Justificación personal/cuerpo

LY: 6.1. *En mi investigación me interesaba especialmente acercarme a personas que de un modo u otro se alejasen del tipo de narraciones autoritarias y supuestamente neutras que, aún sin decirlo expresamente, se sitúan desde el prisma del hombre adulto blanco occidental y cisheterosexual. Es decir, he buscado obras en las que lxs autorxs no se sitúen como “ser humano universal” sino que tomen partido de manera transversal y crítica. ¿Puedes hablarme de quién eres y de cómo te sitúas, tanto personalmente como en este trabajo?*

AM: Bueno, pues desde el momento en el que es un proyecto autobiográfico, pues me sitúo como una niña que creció en una familia de clase media, blanca, en un barrio por aquel entonces bastante más obrero de lo que es ahora, ahora ya Triana (Sevilla) se ha convertido en otro tipo de barriada. Me sitúo muchísimo desde mis privilegios y es ahí donde quería incidir, en la crítica a la familia blanca, de clase media, española, de los años ochenta que es muy culpable de todo lo que está pasando ahora.

LY: 6.2. *¿Qué importancia tiene para ti el cuerpo en este relato?*

AM: Pues el cuerpo... No sé muy bien qué decirte. Bueno, más adelante... Es que claro, al no estar la historia entera tampoco puedo comentarte todo, pero sí que hay luego referencias por ejemplo a la raza y a la diversidad funcional. Hay una niña que aparece con muletas y se habla de la diversidad funcional. Está el sexo, está el género y hay un montón de conceptos que están relacionados con el cuerpo, sí.

LY: 6.3. ¿Cómo te ha atravesado el proceso de hacer este trabajo?

AM: Pues ha sido un trabajo agotador. Ha sido muy agotador precisamente desde el punto de vista físico, del cuerpo, porque he trabajado en condiciones malas a nivel técnico y no ha sido fácil hacerlo, con lo que respecta a la fotografía. La escritura sí que la disfruté más.

LY: 6.4. ¿De qué necesidad parte el proyecto?

AM: [sin respuesta]

LY: 6.5. ¿Cómo te gustaría que atravesara al público?

AM: [sin respuesta]

Bloque 7. Justificación social/útil

LY: 7.1. ¿Esta revista es útil para ti? ¿En qué sentido?

AM: [sin respuesta]

LY: 7.2. ¿La consideras socialmente útil? ¿En qué sentido?

AM: Creo que tiene una fuerte utilidad social, sí. Toda mi obra la tiene.

LY: 7.3. ¿Piensas que el arte o la producción cultural deben ser útiles socialmente?

AM: [sin respuesta, contestada parcialmente al hablar sobre si la producción cultural debe ser radical.]

LY: 7.4. ¿Cuál sería la sociedad ideal para ti?

AM: Para mí la sociedad ideal es la sociedad anarquista, me declaro anarquista.

LY: 7.5. ¿Qué haces para llegar hasta ella, o para acercarte al mundo que consideras más deseable?

AM: Lo que hago es intentar ignorar el sistema e ignorar el Estado en la medida en la que el Estado me lo permite sin meterme en la cárcel.

LY: 7.6. ¿Hasta qué punto consideras que el mundo puede cambiarse?

AM: Creo que la medida en la que el mundo puede cambiarse es la medida en que las personas conseguimos autogestionarnos e ignorar el Estado.

Bloque 8. Otras voces

LY: 8.1. ¿Haces referencia a otras subjetividades en la obra? ¿Por qué?

AM: Las subjetividades... No sé muy bien a qué te refieres, el punto de vista que aparece es el mío, no he intentado en ningún momento aparecer como narradora objetiva. Tiene un carácter político muy posicionado la obra. O sea, no, no aparecen otras subjetividades.

LY: 8.2. *¿Han participado otras personas en la obra? ¿A qué niveles?*

AM: No han participado otras personas.

LY: 8.3. *¿Cómo has escrito desde el personaje de Elvira? ¿Ha habido niñxs implicadx en el proceso?*

AM: [sin respuesta]

LY: 8.4. *¿Querías plantear un discurso unívoco? ¿En qué sentido?*

AM: [sin respuesta]

Bloque 9. Proactivo

LY: 9.1. *¿Qué vías de transformación propone la obra? 9.2.* *¿En qué sentido la obra en sí misma es transformadora?*

AM: Estas preguntas creo que ya quedan contestadas antes también: la obra es innovadora y es subversiva y cambia la realidad en cuanto a formato, a manera de plantearla, etcétera, etcétera, creo que te lo he dicho ya antes.

Bloque 10. Disenso

LY: 10.1. *¿Qué papel juegan el disenso, la duda, el éxito, el fracaso y el error en tu obra?*

AM: [sin respuesta]

Bloque 10-B. Específico: Sobre el uso de imágenes tuyas

LY: 10-b.1. *¿Por qué usar tu imagen únicamente para la fotonovela? En otros trabajos como la novela o el Show Show Loco has colaborado con otras personas, ¿por qué no en este caso? ¿Esta decisión ha sido práctica o simbólica?*

AM: Bueno, utilicé el autorretrato por dos motivos. Uno, por motivos económicos, porque no podía permitirme a nadie que me posara. Y, segundo, por esta habilidad que creo que

tiene que tener también el artista de adecuarse a los medios económicos. No me parece que sea bueno para la obra de arte hacer el camino inverso, es decir, buscar subvenciones o buscar dinero para poder hacer algo, eso lo único que hace es cohibirte. Creo que debemos pensar con qué dinero contamos, muy bien, pues a partir de aquí empezamos a crear, no al revés.

Bloque 11. General

LY: 11.1. *¿Hay algo que no te he preguntado y que consideras que puede ser importante?*

AM: No creo que haya quedado nada en el tintero, no se me ocurre nada.

Bloque 12. Recomendación de otra obra

LY: 12.1. *Hasta ahora he analizado una obra mía y cinco obras que he seleccionado por su capacidad transformadora y esperanzadora. Para continuar con mi investigación he decidido pedir una obra más a cada una de las personas entrevistadas. ¿Puedes recomendarme una obra que para ti sea pertinente en este momento histórico concreto o que por algún otro motivo consideres que debería estar dentro de los casos de estudio de mi tesis?*

Necesitaría que esta obra sea accesible, es decir, que pueda verla en persona (expuesta, por ejemplo) o que pueda conseguirla.

AM: Con respecto a qué obra aconsejarte, pues la verdad es que no sé qué decirte. Me gusta mucho la obra de Bárbara Sánchez, me gusta mucho la obra de Malena Pichot, me gusta mucho la obra, en general, de compañeras, de María Llopis, Diana J. Torres para mí, la pornoterrorista, me parece que es una artista fundamental en este momento. La obra de Virginie Despentes también, de Preciado (Paul B. Preciado). Estos son mis referentes y son los que yo aconsejaría.

Caso 6. Alcaldessa

6.1 Entrevista a Pau Faus

(viernes 28 de octubre de 2016, 19:30)

Bloque 1. Micro-relato

[00:50] Laura Yustas: El primer criterio que buscaba era que las obras fueras micro-relatos. Para mí son micro-relatos en el sentido de que contestan en cierto modo a los macro-relatos, a las macro-narrativas de los media, y trabajan de otra manera. ¿Piensas que Alcaldessa es un micro-relato?

Pau Faus: No sé si lo definiría estrictamente como un micro-relato, o sea únicamente, pero sí que lo considero un micro-relato. Lo que pasa es que lo considero un micro-relato paradigmático de un relato más grande. A mí de la figura de Ada Colau lo que me interesa es que yo veo en ella, aparte de todas sus virtudes excepcionales que todos entendemos: la capacidad de comunicar, la empatía que tiene, etcétera; pero yo veo en ella una figura que yo he visto repetida en otros momentos, sobre todo en la PAH (Plataforma de Afectados por la Hipoteca, Barcelona), donde yo algunas veces he comentado que en la PAH y conocí a muchas Adas Colau. Esto de la persona que contra todos estos enemigos gigantescos decide plantar cara e incluso se tiene que relacionar muchas veces en su entorno más cotidiano defendiendo unas actitudes, o sea unas posturas, que no son las dominantes, etcétera, es un perfil en el cual yo me siento muy identificado. En la PAH conoces a mucha gente que no sólo le está plantando cara a un banco, en este caso, sino que también le está plantando cara a maneras de pensar que pueden estar en su familia, amigos... en sus círculos. Pues esta figura del pequeño héroe cotidiano que se enfrenta, evidentemente, con la fuerza del grupo, o sea no es para nada la idea de un héroe aislado, para mí tiene algo de micro de toda esta especie de gran suma que es lo que ha acabado generando el cambio que en Barcelona por lo menos hemos tenido. Entonces sí que parte de esta idea de micro-relato porque es la historia de una persona, pero micro-relato paradigmático no micro-relato exótico o folclórico.

LY: ¿Por qué has usado este formato? ¿Me puedes hablar sobre por qué usas el documental? ¿Qué usos sueles hacer de él? ¿Qué te ha llevado a hacerlo así?

PF: Yo soy arquitecto de formación, he llegado aquí por caminos varios, bueno, cada uno se construye un poco su recorrido. Sí que es verdad que, al muy poco de acabar la facultad y de ejercer como arquitecto, que ejercí y ejercí hasta hace poco, empecé a producir trabajos más en el campo de las artes visuales, del arte contemporáneo, sobre todo con temas más vinculados al espacio público, a formas de apropiarse el espacio público, a arquitectura autoconstruida, todos estos procesos autónomos que van generando arquitectura y ciudad. Y ahí le perdí un poco el miedo a cualquier formato, o sea igual que trabajaba con vídeo trabajaba con foto o trabajaba con instalaciones, performance, libros... según el caso, sonido, según el caso del proyecto. El formato nunca fue un problema y sí que es verdad que la mayoría de trabajos que hice, con alguna excepción, eran trabajos de documentación, de visibilizar realidades. En su día hice un proyecto sobre los huertos urbanos que construyen los jubilados en la periferia de la ciudad, a lado de las vías de tren. O trabajos sobre autoconstrucción en ciudades de Sudamérica, siempre un poco con esta lógica de dar visibilidad y protagonismo a realidades marginales que a mí me parecía que tenían un valor de categoría muy superior. A mí el huerto del jubilado al lado de la autopista, más que parecerme una cosa anecdótica o folclórica, me parece que nos habla mucho de un espacio público, incluso nos habla mucho a nivel social de las necesidades de unos jubilados concretos. Coger este ejemplo pequeñito y documentarlo para darle una visibilidad y defenderlo como representativo. Entonces la idea de documentar, siempre he tenido claro que tiene un valor de dar visibilidad a este tipo de procesos. En la época 15M y un poco después todos a nuestra manera tuvimos un poco una sacudida y yo me di cuenta de que quería salir de este entorno un poco más burbuja que es el arte contemporáneo, del cual yo he aprendido y aprendo mucho, y de esta lógica de *workshops* y jornadas... y pisar un poco más de realidad, y no estos simulacros de acción, sino acción más real. Y hacía tiempo que miraba de reojo a la PAH, y fui a la PAH y allí me ofrecí a ayudar en lo que hiciera falta. No quise decir que soy arquitecto, porque esto suele ser un error muy grande porque acabas reparando las goteras del local. Entonces sí que dije puedo hacer foto, vídeo, lo que queráis, y empecé a trabajar con el vídeo. Esta lógica misma de antes. En la PAH, lógicamente esta idea de que esto que está pasando tiene que tener más visibilidad es obvia. Visibilizar es lo que hace la PAH, y denunciar. Otra vez el documental, el vídeo, forman parte de este ejercicio de visibilizar. Y allí bueno, hicimos un montón de vídeos. De allí salió el Comando vídeo de la PAH, que éramos Silvia (González Laá), que era una chica que venía de publicidad y Xavi (Andreu) que viene de sonido. Hicimos este equipo e hicimos un documental sobre la PAH también, y cuando empezó todo este tema de

Guanyem y de Barcelona en Comú, pues tanto yo como Silvia, que fuimos quienes trabajamos, teníamos muy claro que ahí había una historia que se tenía que narrar, que sólo nosotros teníamos un acceso a un personaje como Ada Colau porque la conocíamos de la PAH y había una confianza fuerte que se construye en estos espacios, y el formato sale de forma natural como, “bueno, esto se tiene que vibilizar”. Aquí hay algo muy potente que es la creación de una plataforma ciudadana, que nosotros ya intuíamos que tendría o que podía tener opciones. No estábamos seguros de que ganara, pero, a diferencia de otra gente, ya intuíamos que podía tener opciones. Y aparte había un personaje que iba a vivir un conflicto en este viaje, que era Ada Colau, que iba del activismo a las instituciones, prácticamente convirtiéndose en su némesis, si nos pusiéramos así en plan dramático. Sabíamos de la capacidad de comunicación que ella tiene, sabíamos que podríamos construir espacios de confianza donde esto se podría compartir. Y de forma natural sabíamos que esto se tenía que documentar. Llega más así y asumes un poco tu rol. Bueno, en este rol me siento cómodo, en este rol de estar dentro, pero para contar, se tiene que contar la historia. Y de ahí sale un poco todo. Al menos durante el proceso de rodaje, luego viene toda la fase de edición que ya es otro mundo.

Bloque 2. Relato/palabra

[11:00] **LY:** Háblame un poco del uso que hacéis del relato y la palabra en este documental.

PF: Hay una parte de lo que sería la construcción de la plataforma ciudadana, que incluso está grabado de una forma clásica de lo que se llamó en su día el “cine directo”, esta idea de que la cámara es invisible, que está allí, etcétera. Y por otro lado la parte del video diario que es todo lo contrario, es un dispositivo donde la cámara construye la acción, es la presencia de la cámara la que activa la situación. Yo me centraría más en esta segunda parte, sobre todo en cuanto a novedoso. Cuando nosotros construimos este dispositivo a través del cual Ada Colau nos explicará a cámara cómo está viviendo todo este viaje y todo este proceso, lo que hacemos es activar un mecanismo donde sabemos que la relación de confianza con ella permitirá que se compartan ciertas cosas, conocemos a la Ada Colau que hemos conocido en la PAH y la Ada Colau que ve la gente en el documental es la que yo y mucha gente vio mil veces hablando en la PAH, y como ella mucha otra gente. O sea que es un espacio donde compartir muchas cosas es muy frecuente a nivel emocional y entonces, quizás, la palabra, si tuviera que definirla en qué rol juega es que sabíamos que podíamos llegar a un tipo de discurso o de relato donde recrear esta intimidad, donde este relato más personal,

más íntimo, más vulnerable, más transparente, honesto, si queremos usar palabras como esta, pudiera aparecer. En política la palabra o el relato está muy codificado. Cuando Ada habla de puertas a fuera tiene que medir sus palabras, todo forma parte de estrategias, el discurso es incluso consensuado, con lo cual ella acaba siendo la “portavoz de”, no tiene por qué explicar lo que ella piensa, sino lo que el equipo ha decidido que hay que comunicar. Mientras que en este espacio íntimo la palabra o el relato se acerca más a lo que la persona está viviendo. Entonces este combate o este binomio más bien, entre persona y personaje, entre el personaje público, político, y la persona que está viviendo todo aquello, pues sí que a través de la forma cómo ella lo expresa es donde construyes la diferencia, más allá del escenario, que esté en un cuarto más oscuro o en una reunión, sino que lo ves es que se expresa de forma distinta. Entonces el rol de la palabra era construir este escenario donde hubiera espacio para que la persona nos contara cómo está viviendo el proceso.

Bloque 3: De rabiosa actualidad

[14:00] LY: En esta parte me gustaría que me hablaras un poco del tratamiento mediático del tema central del documental. No te digo el tema porque me interesa que seas tú quien me diga cuál es para ti el tema central.

PF: Yo creo que cómo se trata el tema en los medios, de una forma indirecta, no se centra en esto el documental ni mucho menos, pero de una forma indirecta está en él, al final hay como tres capas de escenarios. Por un lado, tenemos a la Ada Colau pública, que es la que podemos ver en un debate de la tele o la que podemos ver en un mitin electoral, la Ada Colau que ve todo el mundo. Por otro lado, tenemos esta primera capa de espacio privado que es el detrás de una candidatura, donde se construye esta “cocina” del relato. Sería el escenario clásico de cualquier relato de puertas a dentro. Y luego tenemos una tercera capa que es como ella, en este caso, está viviendo todo esto. Dentro del documental sí que ya había una intención de que este relato público, este relato mediático, no en mucha profundidad, pero sí que estuviera ahí, que pudieras saltar entre las tres capas: lo que ella dice en la tele, cómo han planificado lo que dice en la tele y cómo ella ve lo que acaba de pasar. En el documental se incluye, era incluso uno de los dilemas de si hacía falta. Hay documentales muy interesantes estilo *backstage* que incluso cuando el personaje cruza la puerta y sale fuera, donde veremos lo que todo el mundo ha visto, el documentalista ya corta y dice, “esto ya no hace falta que te lo enseñe porque esto ya lo conoces”. En nuestro caso nos parecía interesante que estuviera. Luego, cómo esto a día de hoy, dentro del documental se iba relatando, pues

se relata... Sería una respuesta muy convencional. Todo lo que se refiere al mundo de la política está condicionado... A mí más interesarme cómo está montado el relato me interesa cómo está viviendo esa persona todo aquello. No sabría muy bien cómo responderte más allá de cómo este relato mediático se intentó incorporar en el propio documental, y si hoy tuviera que hacer un documental parecido pues seguramente haría lo mismo. Si consigo ver que detrás de esa persona que es analizada o que ella se expresa de cierta manera en el espacio público, luego puedo ver cómo ella está viviendo aquello, o está preparando aquello, o está sintiendo aquello, pues seguramente el contraste entre el delante y el detrás es lo que a mí me interesa.

Bloque 4: Claridad – complejidad

[19:10] LY: Claridad-complejidad. *Una de las razones por las que he decidido trabajar con Alcaldessa es porque considero que tiene una buena relación entre claridad y complejidad, es decir, que es accesible a públicos no especializados sin por ello reducir su complejidad. ¿Qué piensas al respecto?*

PF: Este era un elemento que teníamos muy claro desde el principio, y por eso te decía que el proceso del documental es uno hasta que se termina la grabación y es otro cuando empieza el proceso de edición. Cuando nosotros terminamos de grabar hay unas 200 horas de material, porque al final son más o menos 9-10 meses grabando con más o menos criterio, pero bastante a lo salvaje. Sí que teníamos claro que teníamos estas sesiones de Ada que nos iban pautando y que nos iban dando continuamente el *feedback* que ella tenía sobre lo que pasaba, y esto nos iba dando como una sensación de tener un control sobre cómo se construiría un poco la historia, se grabó un poco a la brava todo. Cuando empieza el proceso de edición, la productora, que no tiene nada que ver con Barcelona en Comú, que no tiene ningún vínculo emocional con nadie, que desconozco a quién votaron durante las elecciones, creo que no lo hemos hablado nunca, ellos tienen interés en producir la película, pero tienen muy clara otra cosa que yo también tengo clara, pero ellos la enfatizan más en que, por un lado, evidentemente la película no tiene que ser un panfleto y, en segundo lugar, tiene que ser una película para todos los públicos, que todo el mundo entienda. Tenemos aquí los ingredientes del cine clásico épico, de la victoria de David contra Goliat, de un personaje que tiene un conflicto, o sea, cosas muy elementales en términos casi de dramaturgia. Y lo que yo tengo muy claro también viniendo de la PAH y estando un año alrededor de Barcelona en Comú es que estos movimientos sociales suelen tener muchas veces un problema a la hora de mostrarse de

puertas a fuera y es que pueden caer en un exceso de autodocumentación y en un exceso de mostrar procesos que le interesan a muy poca gente. Es habitual hacer según que vídeos vinculados a movimientos sociales que son un auténtico tostón y que no tienen la capacidad de trascender la propia comunidad que forma parte de ese movimiento. Entonces nosotros con la PAH, con el tema de Comando vídeo lo teníamos muy claro. La PAH era ejemplar, la PAH tuvo la capacidad de comunicarse de una forma muy potente y de llegar a mucha gente muy distinta, y esto era importante: que la historia fuera una historia, más allá de que tuviera los ingredientes, que llegara al máximo de público, que fuera ambiciosa en este sentido, que además pudiera mostrar que la política también se puede contar de otra manera, etcétera. O sea, que no fuera un relato restrictivo. Pero, por otro lado, como dices tú, tampoco había que caer... No tanto por tratar al espectador como poco inteligente o no, sino la propia historia en sí tiene una complejidad elemental que forma parte del relato, entonces si simplificas excesivamente ya no se trata de si te acercas o no te acercas, es que desvirtúas la historia. Entonces, encontrar este equilibrio entre la propia complejidad que tiene la historia y que sea una historia que llegue, rodeado de un equipo que continuamente te está... porque cuando tú grabas material, tú no sólo estás emocionalmente vinculado a la causa, también puedes estar emocionalmente vinculado a aquel plano que a ti te parece maravilloso y súper bonito, porque tú estabas allí y aquel día a lo mejor era un día muy feliz o muy lo que sea, y tiene que venir uno de fuera y decirte, “este plano es una mierda, esto no se aguanta por ningún lado, tú tendrás un recuerdo muy bonito de aquel día pero esto no lo entiende nadie”. Entonces, este proceso clásico de cuando estás editando con gente que no ha grabado, que es muy importante, hacía que también a la vez yo tuviera que tener la capacidad de decir “vale, sí, pero esto sigue siendo importante”. Entonces encontrar este equilibrio entre complejidad y que sea accesible, era la base, y yo creo que el equilibrio lo encontramos, más allá de los momentos en los que se enseña material de la candidatura y las clásicas escenas de reuniones y tal, la clave estaba en cómo tratábamos a Ada. Yo creo que todo el mundo cuando ve esta película... Es evidente que la película se pone “de parte de”, no hay ninguna duda, pero yo en esto voy incluso a efectos de ficción clásicos: una película que empieza con un desahucio, tú ya desde el primer plano ya sabes con quien vas, tú ya sabes quienes son los cuyos. Aquí no teníamos ningún problema con ponernos en la posición... [cortes comunicación vía Skype volvemos por teléfono en el minuto 28:57].

[28:57] PF: Entonces aquí es donde nos parecía que lo que determinaba el equilibrio claro era conseguir, el material ya de por sí lo permitía pero hay que trabajarlo, que el formato

fuera creíble, que cuando tú vieras a aquella persona hablando te transmitiera, no sé si llamarlo verdad u honestidad, en realidad es que aquello fuera creíble, que realmente te creyeras que ahí había un espacio donde aquello estaba pasando de una forma natural y no era una construcción ni era una especie de situación simulada o recreada. Ahí estaba un poco el nivel, hasta dónde queríamos llegar, hasta dónde podíamos llegar y qué era importante mostrar y qué no mostrar. Por un lado allí nos interesaba mostrar la vulnerabilidad del personaje, porque forma parte de lo que queríamos contar, una persona que está viviendo un tránsito de un lugar a otro lleno de incertidumbre, y esto era importante que estuviera allí, pero también, y esto seguramente era el equilibrio más difícil, porque no era una evolución tan clara. A la vez que el personaje vivía aquello con una vulnerabilidad, el personaje también iba creciendo y se iba creyendo más aquel propósito que tenía. Entonces quizás el grado de complejidad de cómo construimos esta historia era conseguir equilibrar un personaje con sus dudas y sus dificultades, pero que a la vez va creciendo. Ése quizás es el elemento que tuvimos que trabajar más porque había veces que parecía que el personaje no crecía y que continuamente estaba en un espacio donde lo único que compartía eran problemas. Por otro lado, si construíamos un personaje demasiado optimista desde el principio, que el material también lo podía permitir, no había arco de crecimiento del personaje. Entonces, en construir un poco este proceso real, porque tampoco nos estamos inventando nada porque es real. El personaje al principio tenía unas dudas que al final no tiene, al final tiene unos conocimientos que al principio no tiene. Todo esto, aunque sepas que está allí y que lo tienes, cuando tienes que construirlo no es tan fácil. Sobre todo, porque te tienes que sacar de encima material que a primera vista parece muy potente, pero que cuando haces la película te das cuenta de que en su día fue potente, pero ahora en la película ya no tiene sentido volver a este estado anímico, o aún no tiene sentido anticipar esto otro, porque todavía no toca que pase, porque al final tienes que simplificar un poco el relato. Entonces quizás esta sea la parte más compleja en términos de montaje. Bueno, no compleja, más difícil, pero el objetivo siempre era este: construir un personaje que tiene una complejidad y que tiene un conflicto. Para construir un conflicto siempre tienes que construir un choque de realidades que inevitablemente. No es tan fácil.

LY: Visionado ideal. Háblame un poco de cuáles serían para ti las condiciones ideales para ver este documental. Si está pensado más para ver en salas o para ver con gente, para ver en tu casa...

PF: Tiene un punto de íntimo. Está claro que cuando ves un documental así, pensado para salas de cine, etcétera, valoras mucho que la gente lo mire en una sala grande, con el buen sonido. Lo típico que te dirá cualquier persona que haga una película y si te la miras en el móvil pues te dirá, “joder, míratela con unos buenos altavoces y una buena pantalla”, esto está claro. Pero más allá de esto, que es elemental, yo creo que es un documental más pensado quizás para ver en un espacio más íntimo. Es bonito verlo en espacios grandes, sobre todo los primeros pases, que es en los que había quizás más afines, cuando haces la presentación y cuando se estrenó en salas yo hice algunas presentaciones de la película en salas comerciales y la primera semana o las primeras dos semanas, de las seis que estuvo en cines, pues allí notas que hay un público muy afín que se ríe, que aplaude, que llora, etcétera, y esto siempre es bonito porque es como esta cosa colectiva que tiene el cine, que tiene cualquier situación en grupo, pero a diferencia por ejemplo del documental que hicimos de la PAH, que casi estaba pensado para ser visto, pues, cuantos más seamos justos mejor y luego debatimos entre todos, yo creo que este documental si yo me tengo que imaginar una situación ideal me imagino a alguien en su casa, hoy viernes, a las 11 de la noche poniéndose el docu, que yo creo que sobre todo es un documental íntimo, y mirándose en casita solo, sola o con su pareja, de noche y mirándolo ahí en el sofá tapadito con una manta. Me parece que hay una experiencia que está más relacionada con lo que el documental te transmite. Yo creo que es un documental que tiene una cierta dosis de que se hacen confianzas, y esto quizás sí que funciona mejor en casa. No sería un documental para ver en un avión, para entendernos. Es que hace poco hice un viaje y puedes mirar un montón de pelis, y lo pensaba y no, es mejor que se lo mire la gente en su casa. Si puede elegir, claro. Quizás sería de consumo más doméstico.

Bloque 5: Radical

[34: 42] LY: Uno de los ejes fundamentales de mi tesis es la radicalidad y, por tanto, uno de los motivos por los que he escogido tu trabajo es porque considero que abordas algunas cuestiones de manera radical, es decir, yendo hasta su raíz. ¿Qué opinas al respecto?

PF: Tampoco sabría muy bien cómo definir radicalidad. Lo que sí está bastante claro para mí, es que sí tiene que ver con este discurso más feminista. Digamos que contra el discurso más hegemónico o casi más patriarcal si queremos, basado más en la palabra o en la idea, aquí hay más de esta herencia que yo veo muy muy vinculada a la PAH, que es este discurso

que parte del cuerpo, de la vida, de la experiencia directa, de la lucha con la presencia, etcétera. Esto creo que en ningún momento se tuvo que forzar porque estaba allí, pero otra vez pienso que el formato del video-diario, con una puesta en escena que pretendía ser lo más austera posible, que es una forma de darle el protagonismo a la palabra, si pones un fondo negro con un plano central, etcétera, lo que te está diciendo es que lo que ahí es importante es lo que te están contando y cómo me lo están contando. No importa ni dónde estamos ni qué hora del día es, lo que cuenta es lo que esta persona está compartiendo con su palabra y con sus expresiones. Construir el espacio para que esto fuera lo más claro posible, con la puesta en escena que tiene, con el nivel de sinceridad o de emotividad que también tiene, como esto dialoga en algunos momentos por montaje, de una forma contrastada con estos otros escenarios, un delante y un detrás, puedo ver a Ada Colau en un debate hablando de una manera y al corte la tengo hablando a cámara de otra. En este delante y en este detrás y en este darle fuerza, o sea darle protagonismo, a todo lo que está vinculado a los sentimientos, a la fuerza que nace de la vivencia y de lo que has compartido con otra gente, yo creo que ahí quizás está la apuesta más... bueno, no es que sea una apuesta, es la toma de conciencia de que ahí hay un elemento muy potente y que vamos a intentar tratarlo de la forma más radical, si queremos, posible, para que no se pierda la fuerza que tiene. Entonces quizás sería esto, el apostar muy fuerte por este formato de video-diario y el... iba a decir el aprovechar el material, pero claro, esto cuando lo hablamos ella lo tenía también muy claro, una de las pocas veces que hablé con Ada Colau durante el proceso de montaje ella la única cosa que me dijo fue “conmigo, lo que quieras”, “o sea con el material que tenéis grabado de mí, llorando, lo que sea, lo que quieras. Cuidado cómo tratamos a terceras personas, en situación de reuniones y tal”, que es normal porque es un proyecto que relata un proceso colectivo a través de una persona, entonces puedes perder un poco de vista que también hay otras personas, no es sólo ella, también hay otras personas que están en la historia. Entonces, cuando tú sabes que tienes a una persona que en esto es muy tranquila, no le importa, no sólo lo tienes porque lo has grabado y la conoces, sino que además cuando tienes que elegir qué poner y qué no poner sabes que no tienes que autocensurarte nada. Siempre teniendo en cuenta que quieres contar la historia que quieres contar. Entonces ahí yo creo que hubo un nivel de poca autocensura, tanto de ella cuando hablaba con nosotros, como nosotros luego tratando el material que se acerca un poco a esta radicalidad o a este poco artificio que queríamos que se transmitiera a través de los video-diarios. Quizás ahí es dónde está la apuesta más extrema, pero siempre partiendo de que allí hay un personaje que tiene incorporado este discurso. Este discurso que parte, insisto, de la experiencia, del cuerpo, de la vida..., y todo

esto parece que tiene que ver con la herencia o con la manera de pensar más feminista que está claro que forma parte de su escuela o de su manera de entender el mundo.

LY: Sí, totalmente. De hecho, ese fue uno de los motivos que cuando vi el documental, que lo vi en casa con una manta.

PF: Muy bien.

LY: Una de las cosas que me interesó más fue esa, porque digamos que el centro de mi tesis partía de las teorías feministas y estaba centrada en eso, en que fuesen trabajos que de alguna manera pusiesen el cuerpo sobre la mesa y que se situasen.

PF: Sí, sí, desde luego.

LY: Entonces cuando lo vi dije, “ostras, qué directamente lo dicen”. Me gustó que en el resto de los trabajos que he escogido está presente, pero en este en particular me parecía que era un poco la aplicación práctica de lo que, a mí, si no estuviese haciendo una tesis sino un documental, me gustaría conseguir. La verdad es que me parecía muy radical en ese aspecto.

PF: Sí, al final también es tener muy claro que... llevar al personaje al lugar en el que también puede expresarse de una manera lo más genuina posible. Estamos hablando de cine, estamos hablando de artificio, entonces entendemos que el código es el que es, pero si de algo sirvió que nosotros la conociéramos a ella durante dos años antes de grabar todo eso es que no sólo sabíamos que era un personaje que despertaba un interés mediático, esto es obvio, pero también sabíamos y quizás eso otra gente no sabía tanto, que con nosotros y creando el espacio y la atmósfera que lo permitiera, podía salir esta faceta que ella expresa de una manera muy clara y muy rotunda, y muy radical si queremos utilizar la palabra. Entonces era como, “bueno, saquémosle el máximo provecho a la potencialidad que tiene el personaje”, porque además sabemos que lo tiene, no hay ni que descubrirlo, simplemente hay que construir el espacio para que esté y luego construir la película para que esto tenga la relevancia que nosotros queríamos que tuviera.

Bloque 6: Justificación personal/cuerpo

[42:22] LY: En este caso es un poco diferente de los demás porque el resto de las obras que he analizado son artistas que se posicionan a sí mismos. Digamos que se posicionan ellos, no posicionan a otra persona. En este sentido Alcaldessa es un poco diferente. Igualmente

te voy a pedir que me hables de quién eres y a qué te dedicas, que es un poco lo que has hecho al principio de la entrevista, y de cómo te situas respecto del trabajo, pero es verdad que en Alcaldessa, situáis más a Ada Colau y a Barcelona en Comú que a vosotros.

PF: Sí, la verdad es que haciendo este documental yo en algunos momentos tenía un poco un sentimiento de... te sientes un poco culpable porque al final es como que tiras la piedra, pero escondes la mano y quien da la cara es otra persona. Bueno, esto le podía haber pasado a cualquier persona que haga un documental sobre cualquier cosa, donde quien da la cara es otra persona. Pero sí que sientes el peso de la responsabilidad, porque se te confía un material y el resultado final de ese material... bueno, tú puedes ser juzgado como director y toda la historia, pero es evidente que quien será más juzgada con diferencia después de ver esta película será la protagonista, en este caso. Sientes el peso de la responsabilidad básica que siente cualquier persona que tiene que construir una narración a partir de otro. Y la otra persona está dando la cara a partir de lo que tú eliges qué es relevante. Siendo también evidentemente la otra persona consciente de que aquello es lo que le da credibilidad el relato, porque si lo hubiera editado Ada Colau evidentemente la lectura sería otra, aunque el resultado fuera el mismo. Entonces, por un lado esto, es una posición que a veces puede ser un poco incómoda y tienes que conseguir tu equilibrio, de continuamente entender por qué eso tiene un sentido o no y priorizar siempre la película por encima de... en ningún momento se toman decisiones pensando en si molestarán o no molestarán porque entonces no harías nada. La frase de “tenemos que hacer y poner lo que le vaya mejor a la película”, era la frase repetida cuando constantemente había dilemas sobre si esto tiene que salir o no tiene que salir. A nivel interno, te digo. Esto por un lado como posicionamiento. Luego como posicionamiento personal, bueno, lo que te decía un poco al principio: yo de una forma casi natural me he ido sintiendo cómodo en este rol de documentar y, por otro lado, es bonito porque al final acaba quedando muchas veces el testigo que queda. Lo que acaba quedando de muchas historias es lo que alguien ha escrito o lo que alguien ha grabado o las fotos que alguien ha hecho, y ser consciente de este valor, no asumirlo como “mira, este es el papel que tengo que hacer”, casi como si fuera una cosa de ejército. No, yo creo en esto. Y cuando es al revés lo valoro mucho, cuando alguien me cuenta una historia valoro el hecho de que no sólo están los protagonistas de aquella historia, también ha habido uno que ha estado ahí y la ha contado. Le doy también un rol a aquella persona porque ha hecho el esfuerzo, que no es fácil, de contarla. Yo en este rol me siento cómodo, para mí tiene un sentido. De una forma natural me he ubicado allí. Sí que es verdad que a veces sientes un poco esta contradicción. En el

caso de este documental no tanto, porque yo ya desde el primer momento me ubiqué como el que hace el documental, pero sí cuando estaba en la PAH documentando lo que hacían, sí que en algunos momentos tenía esta sensación de “¿y yo qué estoy haciendo?” Te sientes como que tú no eres el que pone el cuerpo, tú no eres el que está negociando con el del banco, por poner un ejemplo, o tú no eres el que está intentando resolver aquel problema. Tú siempre estás como un pasito... como con un pie dentro y un pie fuera, que es lo que te permite hacer lo que tienes que hacer, pero sí que a veces te sientes como que formas parte de aquello, pero nunca al 100%. En cierta manera también te dice un poco de cómo eres, a veces es un nivel de implicación como híbrido, te implicas, pero no dando la cara. En mí hay a veces una contradicción o una cosa que a veces no es fácil de gestionar. Pero bueno, en resumen, si acabo asumiendo este rol es porque es en el que me siento más cómodo y en el que me siento más a gusto y supongo que durante un tiempo lo seguiré haciendo. Pero bueno, cuando documentas algo de lo que en cierta manera formas parte o de lo que emocionalmente también te toca, o de lo que ideológicamente también crees en ello, a veces te sientes como muy que formas parte de aquello y a veces te sientes como que estás, pero no estás. Al final una cosa que has grabado durante una mañana, hablo de videos de la PAH, te puedes pasar 3 días editándolo y en la soledad de la sala de edición sí que piensas “joder, estoy yo aquí encerrado mientras allí están haciendo mil cosas”. Te vas apartando continuamente porque necesitas tu espacio para luego poder elaborar aquello, porque el vídeo es cómo es, no es fotografía, y no es un streaming que es en vivo y en directo y ya corto y se acabó. Entonces, siempre tienes un poco esta distancia con lo que estás documentando y lo acabas construyendo a partir del montaje de una forma que seguramente simplifica lo que pasó y tú eres consciente de que aquello no es exactamente lo que pasó, pero bueno, lo tienes que contar así para que sea más digerible. Te ubicas un poco dentro-fuera, que a veces es bonito, porque consigues explicar aquello y que a la gente le llegue, los que no estuvieron allí lo conocerán gracias a que se ha hecho el vídeo, pero a veces también te sientes un poco alienado, es la sensación que yo he tenido. Supongo que, si algún día hago un documental, o una película o lo que sea, sobre algo que no me toca tanto personalmente, porque quizás es un encargo, porque quizás quiero experimentar en términos más estéticos y hago una película sobre cualquier cosa a la que no tengo una vinculación emocional tan fuerte, a lo mejor allí este conflicto desaparece y tengo muy claro que yo he venido a hacer esta película. Cuando formas parte del proceso a veces te puedes sentir un poco como que estás y no estás.

LY: ¿Quieres plantearme algo más sobre cómo te ha atravesado el proceso?

PF: Bueno, una cosa que era bonita, pero esto es más como personal. Me pasaba a mí y también le pasaba a Silvia (González Laá) que era la chica con la que rodamos, ella no participó de la edición, pero sí de todo el proceso del documental de grabación, era que claro, estar haciendo este documental te permitía estar en situaciones y en lugares que en condiciones normales yo no hubiera estado nunca. Todo este año apasionante que fue muy potente a muchos niveles, pues poder vivirlo en primera fila, tener a una persona como Ada Colau compartiéndote a cámara cosas que seguramente le explicaba a 3 ó 4 personas más, y que ella te vaya anticipando escenarios que ella, por su posición como más avanzada en este proceso, al final ella es como la que va delante de todos, pues un poco ella te va como anticipando lo que va a ocurrir. Ella al final nos dibujaba y nos hablaba de situaciones que nosotros nunca habiéramos intuido por nuestra cuenta. El hecho de estar allí en esta posición privilegiada con ella, con estos espacios del video-diario, luego estando en reuniones o en situaciones como los debates electorales, etcétera, allí dentro, sin participar evidentemente de los debates que había porque al final no era mi rol, sí que sientes como este privilegio de “estoy aquí, viviéndolo desde una distancia que, gracias a la cámara, la cámara es la que legitima que tú estés allí y que puedas preguntar cosas que, si yo me fuera a tomar un café con Ada Colau evidentemente no le preguntaría porque ella me diría, ‘¿pero qué me estás contando?’”, pero si hay una cámara en medio sí que se lo puedo preguntar, o si no hay una cámara en medio yo no podría estar en ciertas reuniones o en ciertos momentos, pero como la hay puedo estar allí. Como que te metes en estos lugares y es bonito y es apasionante y participas de la situación a un nivel que pocas personas tienen, y esto lo valoras mucho como experiencia.

LY: ¿Y cómo te gustaría que atravesara al público el documental?

PF: Uy, no lo sé. Porque al final todo lo que me puede salir sonará como muy partidista. Yo creo que lo que yo más valoro del documental, y que en su día valoré también de la PAH es esta construcción política a partir de lo que hablábamos antes, a partir de lo personal, de la experiencia, esta ingenuidad. Al final el documental es el resultado de una ingenuidad absoluta. Si yo hoy le dijera a Ada Colau “te voy a grabar cada dos semanas y me cuentas qué tal es ser alcaldesa”, seguramente me diría “pero... ¿qué?, ¿cómo?”. Seguramente ni yo me atrevería a planteárselo, pero en el momento en que se lo planteamos ella digo, “bah, vale, si queréis que hagamos esto lo hacemos”. Entonces toda esta especie de inocencia, en el sentido más bonito de la palabra, o de ingenuidad, porque grandes cambios o grandes transforma-

ciones nacen de creerte que puedes conseguir algo que otra gente te dirá “tú qué estás diciendo”, y tú como te lo crees, al final lo haces. Yo creo que esto podría ser algo bonito que, si a la gente le llega esto, no sé si le llega o esto forma parte de una experiencia muy personal mía o de la gente que participó de esto. Yo estoy seguro de que Ada Colau cuando ve este documental hoy, si lo ve, ella misma dice “joder, qué cosas decíamos”. A mí esto me parece bonito, porque al final parece que tendría que ser un elemento negativo o que no tendría por qué ayudar, si lo piensas en frío, y en realidad es el motor de todo lo que ocurrió. Es creértelo, esto por encima de todo, y sentirte que estás preparado, o sea que no estamos hablando de gente irresponsable, pero a la vez tener una especie de inocencia y, no sé, de esta cosa como más romántica, de atreverte. Yo no sé si el documental transmite esto, pero a mí seguramente cuando lo vea de aquí a diez años, cuando haga un tiempo que no lo veo porque ahora lo veo cada dos por tres cuando hay pases y tal, seguramente yo cuando lo vea de aquí a bastante tiempo veré esto. Será como ver un video de cuando se ve un grupo de música que se ha hecho famoso... cuando ensayaba en un garaje. Esta especie de cosa, como “el principio de”. No sé si a la gente le llegará así, pero a mí me parece que sería bonito si un poco está.

Bloque 7. Justificación social/útil

[55:32] LY: *¿Este documental es útil para ti? ¿En qué sentido?*

PF: Si es útil para mí no sabría muy bien cómo responderlo, sinceramente. Sí, es que me sale como muy básico. Me ha permitido hacer un proyecto que quería hacer, me ha permitido aprender un montón de cosas del mundo del cine que yo desconocía. Yo, que vengo de la arquitectura y del arte contemporáneo como más... con esta especie de discurso como más neutro, donde... al menos a mí cómo me enseñaron la arquitectura, era toda esta herencia más racionalista, donde lo emocional no forma parte del relato, es casi una cosa más fría, este grado cero. Y este es un poco el entorno donde he crecido y, cuando he trabajado en el mundo del arte, también he trabajado en esta lógica más minimalista y más “material, esencia”, lo que quieres contar. Y en el mundo del cine he descubierto una cosa muy obvia pero que yo desconocía que es todo lo que rodea a la idea de la dramaturgia, de construir el arco dramático de un personaje, de construir un poco todo... de poner encima de la mesa lo emocional, no como dosis estratégicas para que se rían o lloren, sino como parte del relato, a mí me ha servido mucho para ampliar un poco la manera cómo yo contaría cosas que antes contaba. Si ahora tuviera que hacer proyectos que hacía hace diez años seguramente los haría

de una forma muy distinta porque incluiría esta variante. En este sentido a mí me ha sido útil.

LY: ¿Lo consideras socialmente útil? ¿En qué sentido?

PF: En cuanto a la utilidad social, que cuando haces un proyecto público lo que quieres es que la gente lo vea. Tú lo que quieres es compartir aquello con más gente. Yo defiendo mucho este valor útil del arte, esta idea del arte útil, más que nada. Yo creo que cualquier arte que, de una forma no excesivamente codificada, dialogue con lo contemporáneo ya plantea una utilidad. Esta frase podría ser interpretada de muchas maneras. Pero yo todo lo que sea participar de debates que están en el entorno, en la calle, que nos preocupan, etcétera, ya te conviertes en un personaje más, en un interlocutor más, de lo que está pasando. Y preguntas y respuestas depende de cómo plantees el proyecto. Yo creo que este proyecto en este sentido es muy claro, sí que dialoga con lo presente, sí que nos da una información sobre un acontecimiento que no todo el mundo tiene, con lo cual completa el relato y lo puede complejizar, o lo puede humanizar, cada uno aquí que lo interprete como quiera y yo creo que esto es útil. Todo lo que sea humanizar este tipo de personajes de una forma más o menos creíble y no prefabricada, y todo lo que sea añadir más capas a lo que entendemos hoy en día por una figura política o por un movimiento político, etcétera, yo creo que esto es útil y, desde mi punto de vista, necesario. Sería un poco... por aquí iría la respuesta.

LY: ¿Cuál sería la sociedad ideal para ti o una sociedad deseable?

PF: No lo sé. Mira, yo hace ya bastantes años que cada verano me voy de camping, y cuando estoy en el camping y veo a la gente allí, todo el mundo en calzoncillos y todo como de puertas a fuera... esto viene mucho de mi herencia de amante de las arquitecturas autoconstruidas y autogestionadas, pero cuando veo esta forma de convivencia donde a nivel físico la gente no tiene ningún pudor, o sea, tu vecino en el camping no se atrevería a ir como va allí por la calle. Y la forma cómo oyes todo y te oyen a ti, y ves a aquellos cocinando y los niños peleándose o jugando, y toda esta especie de amalgama como de patio interior de manzana convertido en sociedad efímera, que es lo que pasa en un camping durante el verano, no sé, siempre me he sentido muy a gusto. Es como un espectáculo de ver y ser visto y de compartir que me gusta. No sé qué tiene que ver esto con el documental, pero las veces que he pensado en una sociedad ideal, en términos utópicos evidentemente, a veces lo he pensado “algún día tengo que hacer una especie de libro o de documental que sea, la ciudad-camping, y que hable de cómo vivimos en esta especie de paréntesis donde, incluso a nivel de aspecto, todo el mundo es bastante similar, todo el mundo vive en una tienda, alguno la

tiene mejor y otro la tiene peor, pero el camionero va vestido igual que el empresario, si es que hay alguno, o sea, toda esta cosa más de estar por casa me gusta allí. Así a voz de pronto, esta sería mi primera respuesta para una sociedad ideal, que viviéramos todos como en un camping.

LY: Hago esta pregunta porque muchos de los trabajos me dan la impresión de que son formas de intentar acercarse a ciertos cambios sociales que los y las autoras consideran necesarios y que plasman de alguna manera a través de sus obras.

PF: Sí, pero si te tuviera que responder, casi más que en términos de sociedad, casi te diría más en términos personales, y esto es para el documental y puede estar más en lo que te decía del camping, muchos de mis proyectos, incluso los que hacía antes e incluso los que seguramente seguiré haciendo, tienen que ver un poco con enseñar este delante y este detrás, cómo somos de puertas a fuera y cómo somos de puertas a dentro, incluso cómo nos vestimos de puertas a fuera y cómo nos vestimos de puertas a dentro, cómo nos comportamos, etcétera, qué somos o qué hacemos, o qué somos capaces de hacer de puertas a fuera y qué soñamos o deseamos ser, o ser capaces de hacer de puertas a dentro. Todo este contraste, este choque entre estos dos lados. Yo es algo que identifico en mí, a nivel más íntimo y más personal de “me gustaría ser más así, me gustaría ser menos introvertido en según qué cosas o ser menos miedoso en según qué otras”, este tipo de cosas. En el documental para mí es muy importante mostrar esto, mostrar el combate entre lo que antes decía persona/personaje, entre el delante y el detrás de una personalidad. Y, si me interesa, inconsciente y no tan inconscientemente, es porque es también un combate que tengo yo y cuando te ponía antes el ejemplo del camping, en sitios como un camping yo siento esta liberación de la apariencia, es cómo que hay un descanso en esto. Desaparecen los dos lados, se construye una especie de entremedio que no es ni lo que somos de puertas a dentro ni lo que somos de puertas a fuera. Se crea como un equilibrio donde ya no hay conflicto. Sí que este delante/detrás está muy claro en el documental, sobre todo en cómo se representa a Ada, es algo que siempre me ha interesado y que supongo que son como fronteras o límites que yo a mi manera intento romper o intento decir “ojalá fuéramos capaces de compartir más, o de mostrar más”, que es algo que también en la PAH yo aprendí y valoré muchísimo: la capacidad que tiene la gente de abrirse, de compartir, de socializar, de consolarse mutuamente, o sea esta parte más humana que está muchas veces como castrada, pues sí que sería algo que está allí como un deseo un poco.

LY: ¿Hasta qué punto consideras que el mundo puede cambiarse en esa dirección?

PF: Yo creo que sí que se puede cambiar en esa dirección. Yo creo que tiene que ver mucho con los modelos hegemónicos. Y como hombre, o sea igual que hablábamos de feminidad y de feminismo, yo creo que también hay que ver el punto de vista de la mujer, pero desde mi punto de vista todos estos roles establecidos, estos cánones de comportamiento que se asocian a ser un hombre o a ser una mujer, etcétera, yo creo que tienen mucho que ver con modelos hegemónicos que marcan la pauta. Entonces todo lo que sean modelos, como puede encarnar Ada Colau o gente como Ada Colau que, a su manera, intentan romper un poco esto y que nos acaban, de una forma muy sencilla enseñando que un líder también puede tener debilidades, o puede tener dudas... todas estas cosas como muy elementales, yo creo que sirven para aspirar a cambiar, sobre todo a cambiar estos modelos hegemónicos que acaban marcando tendencia en mucha gente. Entonces yo creo que sí que se puede aspirar a cambiar la sociedad reivindicando otras maneras de ser y de hacer, y dándoles valor y dándoles representatividad y aspirando a convertirlos en modelos, y convirtiéndolos también en algo complejo porque si no caes en una cosa casi dogmática.

Bloque 8. Otras voces

[1:06:59] LY: Pasamos al octavo punto. Este punto es “Otras voces” y tiene que ver con la presencia (dentro del documental) de subjetividades diferentes, en este caso, de la tuya. Por ejemplo, cuando es un trabajo hecho por un hombre blanco, que haya otras subjetividades, que haya mujeres, que haya personas de otras razas, que haya personas de otro nivel socio-económico, que haya diversidad, digamos, dentro del relato. Este punto tiene un nivel básico que es que simplemente aparezcan mencionadas, es decir, que no participen de la obra, pero menciones a otras subjetividades que son diferentes de la tuya o un nivel máximo que sería un proyecto realizado en colectivo, que no sé si es el caso de este documental, si es un trabajo consensuado de muchas personas. ¿Cómo han participado otras personas en el documental? ¿A qué niveles se ha debatido el documental, se ha generado colectivamente...?

PF: Han participado... sí, la productora. Al final mi interlocutor, aparte de yo construirme un equipo de complicidades más ideológicas, o sea yo que sé, tuve una chica (Florencia Aliberti) que era la que en los créditos aparece como ayudante de dirección y la última fase de edición también la hizo una chica (Núria Campabadal) que elegí yo, que viene más de movimientos sociales, etcétera, y esto a mí me permitió como tener un pequeño bloque para cuando había debates, saber qué poner, qué no poner, qué es importante, qué no es impor-

tante que aparezca en la historia. Yo necesitaba no estar solo allí. Pero a nivel de subjetividades que han participado en este relato, en la fase de producción ha sido sobre todo la productora y, ya te digo, con una visión... insistiendo mucho en lo cinematográfico, para lo bueno y para lo malo, yo creo que mucho más lo bueno, pero con criterios más de construcción dramática, de ritmo... más todos estos argumentos de cine más clásico, digamos. No sé si esto se considera una subjetividad o no, pero si tuviera que pensar quién ha participado serían ellos. Ahí había un combate casi de ideología, por un lado, que representaba yo y otras personas más afines, *versus* que la película tenga un ritmo, etcétera. Allí sí que había un poco esta lucha, y durante el proceso de gestación, mientras grabábamos, yo estaba con Silvia (González Laá), que es una chica que ahora está trabajando en el ayuntamiento en comunicación, que viene conmigo de la PAH, y con ella tenemos muchos puntos en común en cuanto a darle mucho valor al *storytelling*, a la fuerza del relato cotidiano, a aspirar a explicar cosas grandes desde lo pequeño, etcétera, y en esto nos entendíamos mucho. Quizás yo sí que soy de una tendencia más de buscar un relato más complejo, de buscar el conflicto: “vamos a preguntarle a Ada cómo se siente con esto que ha pasado, que es algo complicado y tal”; y ella era más partidaria de un relato quizás más amable, y allí teníamos como nuestros conflictos, pero no es una obra resultado de un debate colectivo ni de unas premisas previas que se han consensuado, ni de grandes correcciones posteriores de “¿qué es lo que queremos decir?”, ha sido una obra más de sobre la marcha íbamos gestionando cómo resolver cada fase. Cuando grabábamos, grabábamos y cuando editábamos, editábamos, no parte de un proceso con una intención previa, no había este sustrato debajo, estaba siendo casi “Pau y Silvia quieren hacer una peli, pues que hagan una peli”, parte un poco de esto.

[1:11:33] LY: *Y, en esta línea que estás comentando de mostrar el conflicto, ¿queríais plantear un discurso unívoco?*

PF: Defíneme un poco mejor unívoco. O sea, ¿que no tuviera fisuras?, ¿que fuera más lineal?, ¿en qué sentido lo planteas?

LY: *Sí, digamos, un tipo de discurso que no dejase espacio a no estar de acuerdo. Un discurso cerrado en ese sentido.*

PF: Yo creo que el resultado final del documental es relativamente cerrado, pero no por ninguna intención, sino... digamos que yo al hacer este documental, y esto es ya una opinión muy personal, yo nunca había hecho un trabajo de esta magnitud, o sea lo que había hecho eran cosas como más pequeñitas o que no tendrían la visibilidad que esto ya intuíamos que iba a tener, con lo cual en otros proyectos había trabajado como con más libertad, lo cual

había hecho que el resultado fuera un poco más autoral. No sé muy bien cómo definirlo, pero como un poquito más personal. Este proyecto para mí era un reto, yo desde el principio sí que tuve muy claro y en esto rebajé un poco las expectativas y yo creo que hice bien, en decir “mira, si soy capaz de conseguir contar esta historia con todo este material que tenemos, construir este viaje, darle fuerza a los momentos fuertes que tiene la historia, o sea equilibrar bien el material, y representar bien a la gente que ha confiado en mí y sobre todo a Ada Colau, o sea lo que decía antes, no manipular ni hacer un uso perverso de un material o de unas situaciones que te han sido confiadas. Si soy capaz de hacer de todo esto una película mínimamente digerible y que transmita todo el potencial que tiene ya me daré por más que satisfecho”. Entonces, yo creo que la película tiene una cierta linealidad que te acompaña, hay algún giro pero no es una cosa que te descoloque en muchos momentos, y en este sentido quizás es poco abierta o poco compleja, pero por otro lado sí que teníamos confianza en que el nivel de sinceridad que creíamos que podía comunicar el personaje lo que generaría en el espectador es, no te digo una perplejidad porque sería demasiado, pero sí que lo descolocaría un poco. Sí que la parte un poquito más abierta, donde vas jugando tus cartas y vas diciendo “vale, esto todavía no, ahora lo diré”, y piensas más en que la cosa sea una cosa un poquito más... como un viaje con curvas, sí que está buscado, pero yo creo que es una historia muy lineal y muy simple, no creo que sea una historia compleja y no sé si esto lo convierte en unívoco o no, pero que yo creo que al final de la película no se te queda una obra que dices “tiene múltiples interpretaciones”, que sería casi la antítesis de lo unívoco, algo que tiene múltiples interpretaciones. Yo creo que cuando uno acaba de ver la película más o menos acaba interpretando algo parecido y tampoco quisimos que fuera distinto. No aspirábamos a dejar algo como abierto o a libre interpretación por parte del espectador, no había estas intenciones.

Bloque 9. Proactivo

[1:15:50] LY: Pasamos al punto 9 que es “proactivo”, que tiene que ver con la capacidad transformadora a nivel social, del trabajo. ¿Qué vías de transformación consideras que propone el documental?

PF: Bueno, lo que te decía antes, yo creo que el documental lo que propone es retratar un modelo de líder, si queremos llamarlo así, para simplificarlo en la figura, que es extrapolable a retratar otra manera de entender cómo se pueden hacer ciertas cosas, en este caso, pues convertirse en una persona que acabará siendo la alcaldesa de Barcelona. Entonces, sí, yo lo

veo muy relacionado con la segunda parte de la pregunta, cuando te hablaba del camping, de esta sociedad ideal. Yo creo que tiene que ver, vendría a ser lo mismo, cuestionar roles hegemónicos que puedan ayudar a mejorar la forma cómo nos relacionamos, la forma cómo nos comunicamos o cómo entendemos... o abrir el abanico de cuáles tienen que ser las soluciones a las problemáticas que tenemos, algo así.

LY: *¿En qué sentido consideras que el documental es en sí mismo transformador?*

PF: También puede ser transformador en la parte... me he concentrado mucho en hablar de la parte más del viaje de ella, pero yo creo que también puede ser transformador en la parte que el documental también quiere mostrar, que es el trabajo voluntario de un grupo de personas que confía en un proyecto, que saca horas de debajo de las piedras para poder participar de este proyecto. O sea, para no dejar de mencionarlo, aquí sí quizás insistir un poco en la construcción colectiva, esta idea de la inteligencia colectiva, de distintas personas pensando juntas, la forma cómo se construyen estrategias... sustratos de la frase “sí se puede”, un ejemplo más de demostrar que juntos y, sobre todo, bien organizados, que es la clave de todo, y con ciertas ideas claras y teniendo la intuición y la inteligencia para entender cuál es el momento y cómo hay que hacerlo y cómo hay que decirlo, cómo hay que construir toda la organización, toda la construcción desde el principio de esta masa que luego ya es más grande. O sea, toda la metodología, que no es para nada la protagonista del documental, porque este no es un documental que se pueda leer como un manual de uso para presentar una candidatura municipalista, pero que, en cierta manera, sí que apunta a esta épica de lo colectivo desde abajo. Entonces esto también creo que en el momento en el que estamos ya se ha visto, en ejemplos como la PAH o el 15M, que la matriz de todo esto, bueno, este es el camino. Entonces, si sirve para consolidar un poco o como ejemplo de “mira, pues funcionó”, al menos para Ada funcionó, yo creo que esto también tiene potencialidad transformadora.

Bloque 10. Disenso

[1:19:50] LY: *¿Qué papel juegan para ti dentro del documental el disenso, la duda, el éxito, el fracaso y el error?*

PF: La duda forma parte total del documental, pero en términos de proceso de aprendizaje. Sin dudar no aprendes, entonces, ahí yo creo que el documental es un proceso de aprendizaje individual y colectivo y, a través de lo individual, es extrapolable a lo colectivo, o sea, igual

que Ada Colau estaba aprendiendo estaba aprendiendo todo el mundo, yo incluido detrás de la cámara. La duda está ahí y es el motor de todo, o sea no de la decisión, pero sí de la osadía. El éxito, bueno, lo que busca... desde el primer momento la candidatura ha decidido llamarse Guanyem, que significa “ganemos”, luego cambian el nombre y toda la historia, pero sí que hay una... para mí lo más novedoso cuando yo escuché los primeros encuentros en los que se hablaba de esta candidatura, lo que me pareció más interesante con diferencia fue el “esto lo que hay que hacer desde el primer momento es creérselo”, que nadie se piense, porque ése es un poco el discurso de extrema izquierda, que allí vamos para trasladar el discurso que estamos haciendo en las calles a la institución a través de la oposición. En la oposición ya estamos en las calles, aquí vamos a ganar. Este objetivo desde el principio, que era una forma premeditada y estratégicamente muy inteligente, ya se puso incluso en el nombre. O sea, esto sólo tiene sentido si nos creemos que vamos a ganar, y está en distintos momentos de la película, ¿no?, con el debate de si poner la cara de Ada en la papeleta. La estrategia es, ¿para qué estamos aquí? Estamos aquí para ganar, cuáles son... o sea, la línea de “el fin justifica los medios” es muy discutible, pero en según qué estrategias como el caso este en concreto yo creo que no lo era tanto. Entonces este priorizar el tengamos claro que estamos aquí para ganar, no estamos aquí para perder el tiempo ni para experimentar, ni para conocer a gente, ni para intentar algo raro, estamos aquí para ganar, si no nos lo creemos no hace falta ni que empecemos. Yo creo que esto está muy presente y me parece una forma muy positiva, porque a veces parece que la palabra éxito sea casi como que evoca competitividad y yo creo que hay que creérselo. Y esto es muy importante, sobre todo cuando mucha gente que viene allí viene de movimientos sociales y de entornos en que están acostumbrados a perder cada día, por eso era importante la idea de ganar, para romper esto. Llevamos décadas perdiendo, lo dice Ada al principio de la película, y la gente está harta de perder, ahora toca ganar. Yo esto lo vinculo a un éxito entendido desde un punto de vista muy... como un motor.

El disenso. Defíneme disenso.

LY: Disenso como oposición al consenso, pero en el sentido de que caben diversas opiniones, que cabe la negociación, digamos.

PF: ¿Dónde encontraría el disenso en esta historia, digamos?

LY: Bueno, yo si quieres te ubico un poco respecto de cómo me planteo este punto. Yo me planteaba este punto porque creo que a veces, con esa idea de que estamos acostumbrados

a perder en lo social constantemente, me da la impresión de que muchas veces en los discursos que se hacen de revisión de los procesos sociales se tiende a buscar un éxito en un sentido, digamos, como muy autocomplaciente. Se generan discursos que parece que son siempre exitosos y a veces lo que se ha conseguido no es tanto y es importante también saber valorar eso e integrarlo dentro del relato. Por eso me planteaba esa parte del disenso, en ese sentido de ser capaces de incorporarlo al relato y de representar todo ese proceso en su complejidad, no partir de decir “bueno, pues ya lo hemos conseguido y ya está”, sino que haya siempre como un “hemos llegado hasta aquí, pero tenemos que seguir adelante, tenemos que seguir avanzando”.

PF: Yo en esto sí que creo que la construcción en el relato de lo que sería la plataforma ciudadana, los debates internos que hay, etcétera, yo creo que los momentos donde hay disenso, donde hay falta de acuerdo o realidades opuestas y tal, están ubicados más con cuentagotas. El proceso a nivel interno fue evidentemente más complejo de lo que muestra el documental y material había para mostrarlo, pero yo sí que entendí de una forma muy clara que un nivel de complejidad más político, más de mostrar las distintas opiniones que había sobre distintos procesos o distintos momentos o distintas situaciones que hubo requería de darle un protagonismo que yo no sentía que tenía material suficiente para hacerlo. Yo recuerdo grabar muchas asambleas con debates sobre partidos políticos, etcétera, etcétera, que para mí estaba muy claro que podía introducir un nivel de complejidad que no sé si luego hubiera sido capaz de cerrar. Había momentos sobre todo en los primeros veinte minutos de la película, donde se habla de las negociaciones con partidos políticos, donde yo elegí, y esto da un poco la pauta de lo que es la película, pero me di cuenta en la sala de montaje, que toda la parte de conflicto, de duda, de dificultades, la tenía que encarnar ella como personaje. Que de puertas a fuera también estaban, hay discusiones, que si la papeleta, que si tal, que si la estrategia, que si no tenemos ni idea, que si esta no es la confluencia que yo esperaba... hay momentos de roces o de discrepancias o de no estar totalmente de acuerdo con ciertas ideas. Pero lo más que hubo de esto, y de una forma premeditada yo decidí sacarlo porque lo abría a un nivel un poco demasiado complejo para mí y sí que creo que hay poco disenso en la forma en cómo está representada la construcción de la plataforma ciudadana, para priorizar este ritmo de la película o esta intención de la película, que no es otra que concentrar todo el conflicto o toda la duda o casi esta cosa esquizofrénica en el personaje. Entonces el proceso colectivo sí que no tiene mucho de esto. El proceso individual de cómo el personaje vive todo esto, allí sí que está. Entonces yo creo que la parte de disenso

que hay en la película es más el combate interior entre persona y personaje que hay en la película. De puertas a fuera la cosa va avanzando, la cosa va creciendo, la cosa va teniendo repercusión, salen encuestas, se va haciendo grande, podemos ganar, hay esos roces, etcétera, etcétera, pero esto desde fuera crece de una forma más lineal, como que va como un tiro casi, pero de puertas a dentro sí que hay un personaje que lo está viviendo de otra manera. Entonces yo creo que en estas dos capas que tiene la película o en estos dos escenarios, sí que concentramos la parte como más de conflicto en el personaje y no tanto en el proceso colectivo.

LY: De todos modos, yo creo que las partes que habéis mantenido de proceso colectivo dan a entender eso, que están ahí aunque no tengan un protagonismo tan grande.

PF: Pero sí que es verdad que en el proceso colectivo cada pequeño obstáculo o cada piedra en el camino se supera con una cierta agilidad, seguramente porque el proceso empuja por encima casi de la capacidad de reflexionarlo, o sea es como “venga, seguimos, ¿no?”, porque realmente fue frenético. Entonces de una forma casi lógica, y ocurría en las asambleas, había distintos puntos de vista, pero el tiempo urgía continuamente. Había material incluso para mostrar cómo esto avanzaba, pero de una forma un poquito menos fluida, pero fue una decisión de decir “vale, esto está, lo vamos a mostrar, pero concentremos esta parte”. Casi que a mí me parecía más interesante, porque también ocurría, que la cosa crecía y avanzaba a una velocidad y con una entereza que no siempre se correspondía con cómo el personaje estaba realmente. Entonces esto me parecía más interesante a nivel de película, incluso había veces que decía “oye, las encuestas dicen que estamos muy bien organizados” y alguna gente de las asambleas decía “bueno, si superan cómo estamos”, pero de puertas para fuera estamos dando una imagen de consistencia y de puertas adentro no es tan clara, pero no sólo porque hubiera diversidad de opiniones sino, porque la gente estaba aprendiendo sobre la marcha. Entonces a mí, dentro de las mil cosas que pasaban, me interesó más mostrar este aprendizaje sobre la marcha, frenético, con sus roces casi fruto del nerviosismo de la presión, que no entrar en matices de “yo pienso...”, “tú dices...”, “pero no es exactamente así”, etcétera. Esto lo concentramos más en cómo lo vivía ella.

LY: Yo veía esta parte también en la imagen final del grupo trabajando dentro del ayuntamiento y el cartel de “no olvidemos quienes somos y por qué estamos aquí”, esa continuidad.

PF: Aquella idea de final para mí tiene como un doble sentido. Es un final feliz, por un lado, pero también es una advertencia. Allí sí que queda como muy... está jugado con esta intención muy clara, es como “el sentido de lo que hemos hecho es este, pero esta es nuestra responsabilidad también”. “No olvidemos quienes somos y por qué estamos aquí”, este ha sido el motor de todo lo que hemos hecho, creer en quien somos y en por qué estamos aquí y en que esto tiene sentido, pero a la vez es el recordatorio que vamos a tener que hacernos cada dos por tres, y cuando no nos lo hagamos nosotros ya se encargarán otros de hacérselo: “tú dijiste...”, “tú decías...”, “tú pensabas...”, “ahora no es tan fácil...”, etcétera. Entonces ahí se plantea como una especie de... se cierra, pero se abre todo. No sé si esto llega a ser una cosa que genera un... no le veo que tenga tanta fuerza como para dejarlo abierto, pero sí que yo creo que le ayudará este final a envejecer muy bien a la peli, porque también lo ubica en lo que fue. Después de que aquella imagen, pase lo que pase, será “ah, no lo olvidaron” o “sí que lo olvidaron”, puestos a simplificar. Yo creo que como que cierra un poco, hasta aquí esta parte de la historia.

LY: *¿Y sobre el fracaso y el error?*

PF: Estaría un poco en lo que hemos dicho, en esta idea de aprendizaje continuo. Sí, yo lo pondría... no es exactamente fracaso o error, pero sí que tiene que ver con el aprender sobre la marcha que se explica en la película. Seguramente no llega a fracaso o error, pero sí que llegan estos obstáculos que te vas encontrando y cómo lo vas solventando sobre la marcha.

Bloque 11. General

[1:33:23] LY: *¿Hay algo que no te haya preguntado y que consideres que es importante añadir o que consideras que debería estar en la entrevista?*

PF: No. Ahora mismo no. Yo creo que nunca he hablado tanto rato sobre la película como hoy.

Bloque 12. Recomendación de otra obra

[1:33:43] LY: *También te quería preguntar si me podías recomendar otra obra u otro trabajo que consideras que podría ser interesante en este sentido, u otro tipo de obra que te parece relevante ahora mismo en el momento histórico que estamos viviendo.*

PF: Quizá un poco de tópico, de tópico mío, porque quizás si lo pensara encontraría algo más presente. No sé si conoces a esta artista, Núria Güell. Seguramente la conoces, ¿no?

LY: *Sí.*

PF: Vale, pues ella tiene proyectos que siempre me han parecido... aparte de que la conozco e hicimos algunas cosas conjuntas hace tiempo, alguno de sus proyectos podría ser como un ejemplo, más vinculado en este caso al arte. Pero sería un poco tópico para mí, no es algo muy elaborado como respuesta.

LY: *Es una pregunta complicada también para pensar así.*

PF: Sí, porque siempre catalogarlo en una pieza o en una obra es raro. No sé, o mira. No es muy contemporáneo, pero es que hace poco lo volví a leer y me gustó mucho. Hay un libro de Cortázar y de su pareja que se llamaba Carol Dunlop, no sé si lo conoces, que se llama *Los astronautas de la cosmopista*.

LY: *No, no lo conozco.*

PF: Bueno, es una especie de experimento que hicieron que es un viaje que hicieron, se titula *Los astronautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella*. Y lo que hacen ellos es que durante un mes y medio viajan de París a Marsella en una caravana, en una Volkswagen, y lo hacen parando cada día en dos estaciones de servicio. Están por la mañana en una y al cabo de un rato van a otra y están en otra. Total, que un viaje de diez horas tardan un mes y medio en hacerlo, y lo que ellos hacen es vivir en este espacio de tránsito y de fuga que es la autopista, en este no-lugar, que diríamos ahora, lo convierten en un lugar en el que viven y se fijan en los detalles y funciona como contraste de esta fugacidad brutal e inhumana que es la autopista. Y a mí me parece bonito y en cierta manera tiene relación también con el documental, ahora estoy pensando, porque está mostrando... mira, algo que no he dicho del documental, una parte que para mí era súper importante del documental, que es obvio, tú que lo has visto, era mostrar el proceso en el momento presente, o sea lo que pasó en Barcelona en Comú con Ada Colau se podría explicar hoy perfectamente con un documental estilo retroactivo, donde haces entrevistas y la gente te dice “ah, me acuerdo aquel día que pasó aquello”, pero para nosotros era muy importante mostrarlo desde el presente, desde cómo estamos viviendo esto mientras pasa. Sobre todo cómo está viviendo ella esto mientras pasa, y que lo explicara desde la emotividad del momento y no rescatándolo, mirándolo desde el futuro. Este relato explicado en primera persona y en tiempo real es el que también, en cierta manera, funciona en este libro que te digo. Ellos se plantean un reto que es “bueno,

intuimos que aquí hay una vivencia bonita, que es desafiar este espacio de movilidad y convertirlo en un espacio vivencial, y vamos a ir narrando desde la marcha qué está pasando, cómo todo se va transformando y cómo al final del viaje nosotros somos unas personas distintas porque hemos aprendido y hemos entendido todo esto”. Esa especie de diario de abordo que es lo que es el libro, está explicado “día 1”, “día 2”, “día 3”... me gusta y tiene como esta parte de experimento, todo lo que sean vivencias creadas a partir de una decisión que uno toma “vamos a hacer esto”, y no seguir caminos establecidos, siempre me ha parecido muy interesante, es como que desafía muchos cánones, y es la historia de un viaje y, mira, en cierta manera tiene relación con el documental. Es un viaje incierto, que tiene un objetivo y que vamos a ver qué pasa durante. Mira, podría ser esta.

[1:40:38] Pau Faus: Oye, yo sí que quiero hacerte una pregunta que siempre le hago a cualquier persona que ve el documental. No te preguntaré qué te parece porque sería un poco largo, pero siempre tengo mucha curiosidad cuando alguien ve el documental de que me diga qué partes son las que le han sorprendido más. Sorprendido es un poco genérico, pero cuando tienes que compartir tanto material de puertas para dentro te acostumbras mucho y no lo valoras. Yo he hecho pases de este documental cuando editábamos y había gente que decía “guau, pero esta escena...”, y a mí me había parecido lo más normal del mundo, no sabía que era como tan... O sea esta sensación de sentirte como un privilegiado de “estoy viendo esto”, la cámara está aquí dentro. ¿En qué momentos ha habido situaciones o escenas que digas “hostia, cómo mola que me estén enseñando esto?”. No sé si ha habido algunos momentos en que te ha hecho como un... que te ha puesto como más en una situación de decir “me ha gustado mucho ver esto” o ser testigo de esta situación en concreto. No sé si alguna por encima de las otras.

Laura Yustas: Pues hay varios momentos, por un lado, toda la parte de debate sobre el tema de poner la foto me pareció muy interesante porque creo que es como un debate que veíamos todos desde fuera, qué pasa cuando de pronto un proceso colectivo se tiene que convertir en un personaje y se tiene que convertir en una única imagen, qué conflictos se generan ahí. Y el ver que realmente había un conflicto fue algo que me gustó poder presenciar. Luego también, una parte que a mí me parece que es muy interesante, no sé si igual es más casual, es la sesión del video-diario en que ella aparece con su hijo. Me pareció muy interesante porque creo que ese momento en que la vida está por encima y se pone por delante de todo el proceso que está ocurriendo y si un día tienes que aparecer con niño pues apareces con niño. Me

pareció muy interesante, un momento muy íntimo, pero que para mí tenía muchas connotaciones. Digamos que todo el trabajo... es un trabajo para que la vida esté por delante de lo demás y eso me interesó. En general toda la forma de narrar me pareció interesante, pero esos dos momentos fueron los que más me llamaron la atención del documental.