

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11

12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23

EN LOS
CANTOS
NOS
DILUIMOS

31 — 23

EN LOS CANTOS NOS DILUIMOS MARÍA MONTERO SIERRA

En los cantos nos diluimos comisariada por María Montero, es el proyecto ganador de la VIII edición de *Se busca comisario*, iniciativa de la Comunidad de Madrid que apuesta por los proyectos más innovadores en el campo de las artes visuales, dando visibilidad a sus propuestas en un espacio de referencia en la creación artística como es la Sala de Arte Joven.



**Biblioteca
virtual**

Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la Comunidad de Madrid y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



www.madrid.org/publicamadrid



ESPACIOS PARA EL ARTE
**ARTE
CONTEMPORÁNEO**

COMISARIA
María Montero Sierra

VIII EDICIÓN
SE BUSCA COMISARIO

**EN LOS CANTOS
NOS DILUIMOS**

Sala de Arte Joven
Comunidad de Madrid
31 MAYO - 23 JULIO 2017

VIII EDICIÓN SE BUSCA COMISARIO EN LOS CANTOS NOS DILUIMOS

Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid
Avda. de América, 13. 28002 Madrid

31 de mayo - 23 de julio / 2017

Este catálogo es un proyecto de la Dirección General de Promoción Cultural de la Oficina de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid

COMUNIDAD DE MADRID

PRESIDENTA

Cristina Cifuentes Cuencas

DIRECTOR GENERAL DE PROMOCIÓN CULTURAL

Jaime M. de los Santos González

DIRECTORA GENERAL DE PROMOCIÓN CULTURAL

María Pardo Álvarez

SUBDIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES

Antonio J. Sánchez Luengo

ASESOR DE ARTE

Javier Martín-Jiménez

EXPOSICIÓN

RESPONSABLE DE EXPOSICIONES TEMPORALES

Almudena Hernández de la Torre
Chicote

COORDINACIÓN GENERAL

Nieves Paniagua Ramos

ARTISTAS

Rosana Antoli, Cris Blanco, María Mallo, Anna Moreno y Leonor Serrano Rivas

PONENTES

Oriol Fontdevila, Pablo Martínez, Judit Vidella, Georg Zolchow (hablarenarte) y Programa Sin Créditos

COMISARIA

María Montero Sierra

DISEÑO Y DIRECCIÓN DE MONTAJE

David Cárdenas Lorenzo
Andrea González (Empresa Falsa)

COMUNIDAD DE MADRID

CATÁLOGO

TEXTOS

Sonia Fernández Pan
Oriol Fontdevila
María Montero Sierra
Julio Pérez Manzanares

DISEÑO GRÁFICO

Andrea González (Empresa Falsa)

FOTOGRAFÍAS

Galerna, Arantxa Bollero

EDICIÓN Y CORRECCIÓN DE TEXTOS

María Montero Sierra

TRADUCCIÓN DEL TEXTO DE ORIOL FONTDEVILA

Gemma Gallardo

IMPRESIÓN

Deca Quattro

AGRADECIMIENTOS

Nuestro agradecimiento a todas las personas e instituciones que han hecho posible este proyecto.

Fiacha O' Donell, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Randall Ali, Clara Heras, Natalia Chiner (RBTA), Ramón del Solo, Nacho A. Monteserín, Feliciano Montero García, María Jesús Muñoz Pardo, Rubén Ramos, Teatron, Valentín Sanz Sanz, Laura Vallés, Técnicas y Procedimientos

A los artistas participantes en el taller de María Mallo; Morena Alano, Luis Álvarez Ayuso, Clara Álvarez García, Nieves Andrea Calvo López, Yaiza Camacho Sebastián, Mathilde Claudel, Raquel Congosto Martínez, Luis Carlos de la Rosa Beuzeville, Alejandro García Muñoz, Gonzalo Macías Carcedo, Guillermo Mansilla Nuñez, Marta Pinilla, Wladimir Pulupa Sanguña, Ana Rodenas Gómez, Eva Seijas, Pablo Caludio Wegmann y Miguel Ángel Ygoa

JURADO VIII EDICIÓN SE BUSCA COMISARIO

Soledad Gutiérrez, Antonio J. Sánchez Luengo, Daniel Castillejo, Javier Martín-Jiménez, Juan Zapater y Manuel Segade.

ISBN: 978-84-451-3631-7

DEPÓSITO LEGAL: M-16278-2017

© De esta edición: Comunidad de Madrid, 2017

© De los textos: sus autores

© De las imágenes: sus autores



ESPACIOS PARA EL ARTE

ARTE
CONTEMPORÁNEO

EN LOS CANTOS NOS DILUIMOS

31

—

23

MAYO

JULIO

Presentación *Comunidad de Madrid*

Tras la convocatoria de *Circuitos de Artes Plásticas*, que cuenta en su historia con veintisiete ediciones, es el certamen de *Se busca comisario* la cita más esperada dentro de la programación estable de la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid.

Un programa que tiene como objetivo facilitar el acceso al mundo profesional a jóvenes artistas y comisarios menores de 35 años, desarrollar las propuestas más innovadoras en las artes visuales y dar visibilidad a la creación emergente en un espacio de referencia como es la Sala de Arte Joven.

Tras la propuesta del comisario gallego Alfredo Aracil, se presenta ahora el proyecto *En los cantos nos diluimos*, de la comisaria madrileña María Montero, que convierte la sala de exposiciones en un espacio donde conviven obras de arte, talleres, acciones y mesas redondas para conformar una única aunque cambiante propuesta expositiva.

Las cinco artistas participantes —Rosana Antolí, Cristina Blanco, María Mallo, Anna Moreno y Leonor Serrano Rivas— han contado, cada una, con una sala exclusiva para la presentación de una obra existente o de nueva producción, siempre trabajando sobre su construcción y representación en el espacio y el tiempo, convirtiendo la muestra en un ente vivo y versátil. Se trata de una muestra cuyo eje es el «evento» como motor constructivo de la exposición, que debe ser activada en una primera fase a través de diferentes formatos de performance, happenning, talleres y otras acciones. Los trabajos multidisciplinares de estas creadoras, abiertos a los procesos, se ven potenciados gracias a la concepción de experimentación de la Sala de Arte Joven, superando la idea tradicional del llamado «cubo blanco».

La comisaria juega, por tanto, con el planteamiento clásico de exposición y su relación con el público, cuya mediación es fundamental para el entendimiento de lo que ha sucedido, de lo que sucede y lo que sucederá en la sala a lo largo de seis semanas donde el espectador es una pieza clave, pues es el referente de las acciones cuando no el protagonista.

En los cantos nos diluimos subraya y enfatiza el carácter incluyente y modelable de la práctica artística contemporánea, constituyendo un ejemplo de cómo la división de medios, géneros y técnicas se diluyen en el proceso creativo incorporando nuevas herramientas y disciplinas que hacen que la creación artística se vea enriquecida.

Nuestro agradecimiento a la comisaria por su arriesgada propuesta; a las artistas por su implicación y adaptación a los espacios de la sala; a los colaboradores por su participación en la concepción y desarrollo del programa de actividades; y a los miembros del jurado por su vinculación con el programa.

Comunidad de Madrid

An Ornamental Way of Moving

MIÉRCOLES

31

MAYO

**LEONOR
SERRANO
RIVAS**

Encarte

The Drowned Giant | Happening

MIÉRCOLES

7

JUNIO

Junto al
metro
Pavones,
Moratalaz

**ANNA
MORENO**

Página
17

JUEVES

1

JUNIO

**PABLO MARTÍNEZ
GEORG ZOLCHOW (hablarenarte)**

MESA REDONDA
*El artista nómada,
¿instigación económica?,
¿supervivencia artística?*

Página
83

Una Arquitectura para
Sistemas Emocionales Diversos | Inauguración

MIÉRCOLES

14

JUNIO

**MARÍA
MALLO**

Página
33

SÁBADO MARTES
3 — 13
JUNIO JUNIO

TALLER
MARÍA MALLO
Taller para la construcción de
*Una Arquitectura para
Sistemas Emocionales Diversos*

Página
33

JUEVES

15

JUNIO

**ORIOI FONTDEVILA
JUDIT VIDIELLA**

TALLER

*El canto punzante.
En los extremos de la
mediación*

Página
91

Índice-*Calendario*

Ciencia_ficción / Performance

MIÉRCOLES

5

JULIO

**CRIS
BLANCO**

Encarte

Virtual Choreography

MIÉRCOLES

28

JUNIO

**ROSANA
ANTOLÍ**

*Grabación del nuevo mapa de Virtual
Choreography: The First Gestures
Virtual World Map*

Página
49

CALENDARIO
FOTOGRAFICO

Página
65

JUEVES

22

JUNIO

**PROGRAMA SIN
CRÉDITOS**

MESA REDONDA

*Artistas agitadores e
instituciones recolectoras*

Página
99

MIÉRCOLES

31 — 23

MAYO

JULIO

**EN LOS CANTOS
NOS DILUIMOS**

MARÍA

MONTERO SIERRA

Página
113

¿Puede una exposición configurarse a partir de eventos? *En los cantos nos diluimos* se plantea esta cuestión de la mano de las artistas Leonor Serrano Rivas, Anna Moreno, María Mallo, Rosana Antolí y Cris Blanco quienes experimentan con los formatos de la performance, el taller, el *happening*, la coreografía y la conferencia performativa para definir sus obras en sala.

María Montero Sierra
Comisaria

Cada miércoles durante seis semanas sus acciones se alternan con las mesas redondas y los talleres a cargo de Oriol Fontdevila, Pablo Martínez, Judit Vidiella, Georg Zolchow (hablarenarte) y Programa Sin Créditos.

Se ha querido marcar así el carácter evenemencial asociado a los formatos de acción y pedagogía del que beben estas obras. Se ha asumido el evento como motor constructivo de esta exposición, lo que permite a su vez examinar la práctica curatorial. Por eso, obras, talleres, acciones y mesas redondas comparten espacio físico y conceptual; componen las partes de un único y cambiante proyecto. Al término de los eventos –a partir del 6 de julio– y por dos semanas, tiene lugar la segunda fase de la exposición, cuando *En los cantos...* se detiene. Una vez activados todos los programas, llega el tiempo de introspección. La desaparición de la acción y de la expectativa de cambio resitúan la experiencia del visitante en la Sala de Arte Joven.

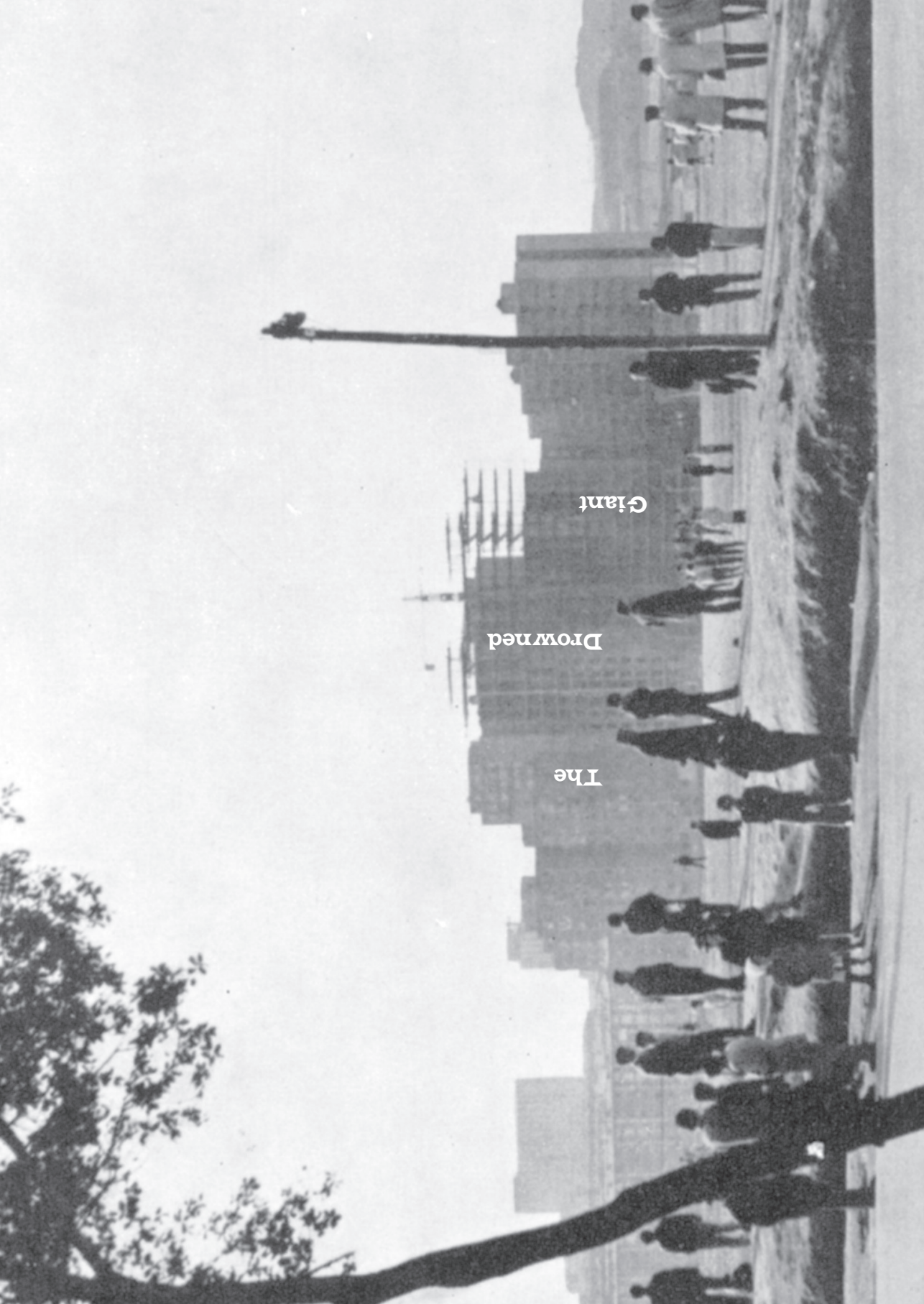
Esta publicación quiere reflejar el proceso de trabajo de las artistas así como asumir la metodología de construcción de la exposición. Se presenta en dos formatos, como capítulos sueltos, que irán apareciendo en la Sala siguiendo el calendario de eventos, y como catálogo. Se compone de las aportaciones de las artistas a las que se ha invitado a presentar sus procesos de trabajo, a modo de libros de artista, seguidas de tres ensayos en correspondencia con el programa público y del texto curatorial con los planteamientos del proyecto. La inclusión de los capítulos en Sala según acontecen los eventos quiere reforzar la mediación de aquello que está a punto de suceder así como dejar constancia de lo que ya ha acontecido. Se mimetiza la lectura fragmentada de la experiencia expositiva de acuerdo con los cambios en las transformaciones de las obras, el espacio y la exposición. Con el catálogo se da la oportunidad de apoderarse de la experiencia completa de forma reflexiva.

Las artistas han trasladado sus ideas al formato de impresión con la publicación de esta suerte de libros de artistas, que conforman capítulos en este libro y que en Sala se presentan en formato independiente. Quedo igual de agradecida a los escritores y comisarios invitados que han aceptado reflexionar sobre las ideas planteadas y compartir sus investigaciones previas. Sus aportaciones son expresiones complementarias de los temas expuestos en las dos mesas redondas y en el taller, que conjuntamente forman el programa público. Reflexionan sobre el lugar que ocupan estas producciones artísticas en el triángulo que compone una exposición, desde el punto de vista del artista, del público y de la institución.

Sonia Fernández Pan en *Think Global, Act Local* se interroga sobre el fenómeno del artista nómada a raíz de la proliferación de residencias de artistas y su influencia en el desarrollo de obras no objetuales. Un tema central tanto por el carácter regional de la convocatoria de *Se busca comisario*

ABREVIACIONES
Sala de Arte Joven
de la Comunidad de
Madrid: Sala
*En los cantos nos
diluimos: En los
cantos...*

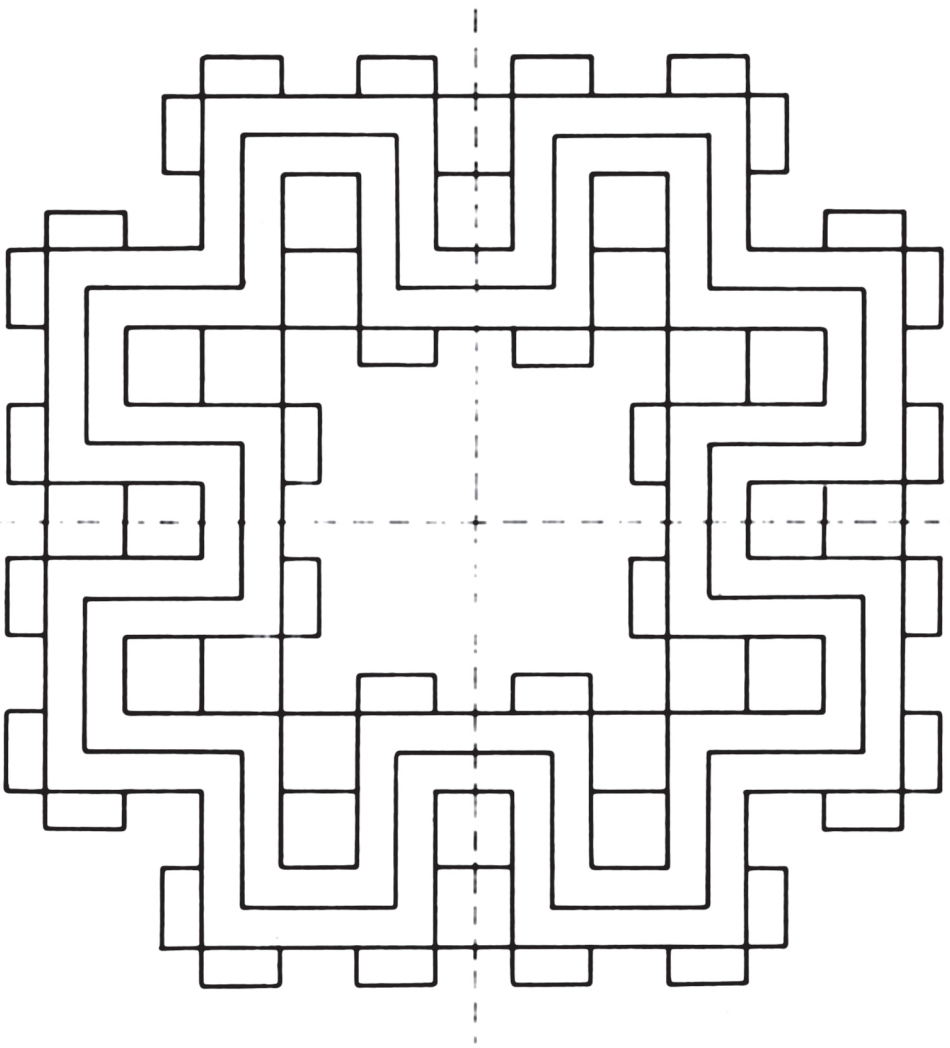
como por la relación directa de estas residencias con el desarrollo de las obras *Ciencia_ficción* (2010-) de Cris Blanco o *The Drowned Giant* (2017) de Anna Moreno. Por su parte, Oriol Fontdevila sitúa la relación entre los roles y funciones de la mediación y el comisariado de la exposición dentro de la crítica institucional. Un ámbito que toca directamente a las prácticas no objetuales. Y por último Julio Pérez Manzanares revisa la relación de estas prácticas experimentales y la institución en tres tiempos, de acuerdo con las condiciones sociales e históricas desde los años 60 a la actualidad.



The

Drowned

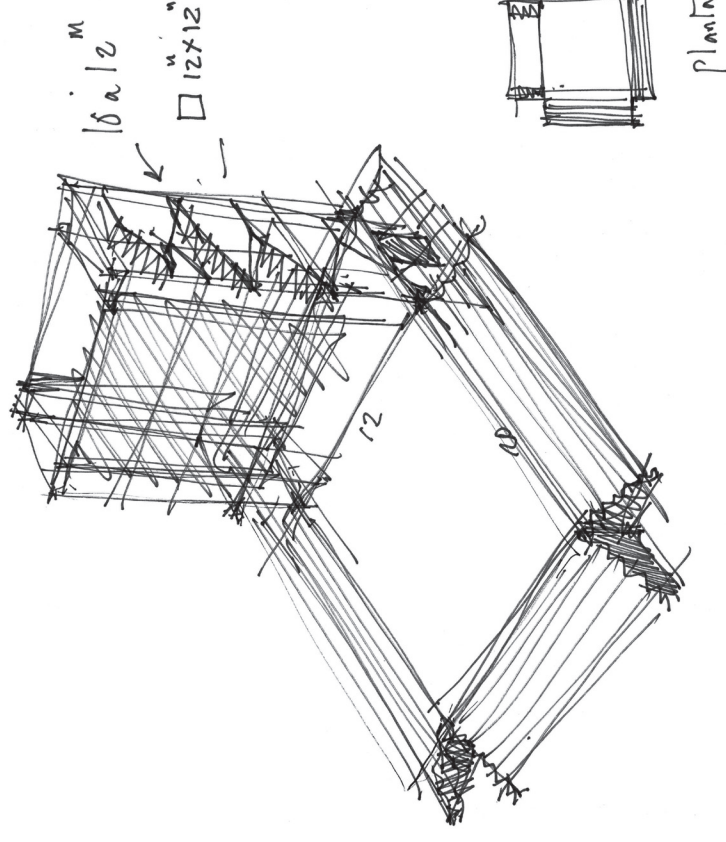
Giant



Dans la supercité industrielle, la vision nous est offerte d'une vieille ville asphyxiée, entourée de parties nouvelles insuffisantes, de quartiers résidentiels mal structurés et encore moins bien reliés, de zones ouvrières semblables à des ghettos, dans les franges insalubres, limitrophes

Era el verano de 1970 y los chavales de Moratalaz, todas las tardes recorríamos en bicicletas las afueras del barrio, que todavía podían calificarse de campo y que, poco a poco, se iban cubriendo de casas. En uno de esos descampados, la promoción de un novedoso proyecto inmobiliario llamado La Ciudad en el Espacio había construido una especie de escenario improvisado con un extraño andamiaje y decorado con la estética psicodélica al gusto de la época.

Yo lo que recuerdo, entonces yo tendría 20 años. Y ahora tengo 67, imagínate si hace años. Creo que en casa si rebuscara en algunas cajas encontraría algunos contactos de fotos hechas por allí en la estructura metálica esta. De vez en cuando, accidentalmente las encuentro.



De la visita que hicimos a Peter recuerdo que nos vimos por primera vez en la estación de servicio de ahí del pueblo, por la mañana. Estaba él con su coche, nos estaba esperando y luego fuimos con él hasta su casa que estaba en una pequeña colina. Íbamos por un camino sin asfaltar, muy rústico, guiados por él. Y en un momento paró y dejó salir al perro, que el perro conocía el camino y el perro nos guiaba hasta su casa.

Me pareció muy llamativo que en la parte de dentro del andamio, en las tomas de la parte de dentro del cuerpo había este rollo de maniqués vestidos a la manera de los grises, y de la policía, resaltando la idea del desmembramiento de la justicia y todo un rollo muy rebelde, muy típico de la época, que me recordaba mucho a Fando y Lis, la película de Alejandro Jodorowsky, donde también utiliza el maniquí como elemento narrativo.

Me parecía muy del momento.

Había dos grandes murales. La pirámide era muy grande, las oficinas estaban dentro, no arriba como me dijiste tú.

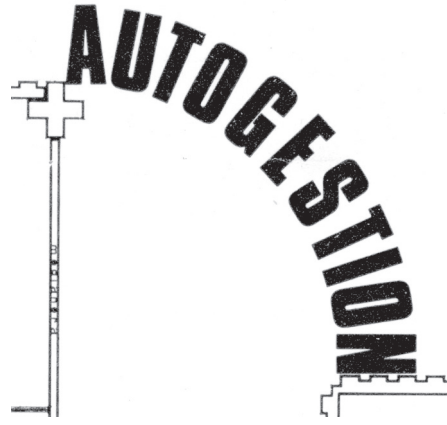
Había una puertecita en un costado, bajabas y dentro estaban las oficinas. Era como un habitáculo, un semi-sótano. Haría unos 30 o 40 metros de longitud. Era escalonado y arriba montaron una especie de estructura metálica.

Los cuadros de Argimón eran inmensos, lo tapaban todo excepto el primer piso donde había el escenario. El resto quedaba todo cubierto: dos pisos más donde había una exposición de cosas modernas, que digo yo. De objetos y cosas modernas que no te sabría describir. Eran como esculturas.

Anna preguntó también por la película y él amablemente procedió a ponernos en su ordenador la película, no mentira en el ordenador de Anna, o en el ordenador de él, no lo recuerdo.

La película es un footage hecho en Moratalaz durante la instalación de la propuesta, son tomas de contexto, comentaba Peter que estaban realizadas desde una moto, haciendo todo un circuito alrededor del andamio, de la figura central donde se iba a realizar el proyecto, también tomando elementos como señales de STOP en la calle, cosas con referencias de girar a la izquierda o a la derecha, que descubro que también son elementos que también están dentro del andamio que se ve luego en la película.

Y tenía un rollo psicodélico.



Esto estaba en medio de un desierto. En el barrio de Moratalaz las casas terminaban y lo que continuaba era desierto. Esto estaba en medio de un descampado. Quizá tenías que caminar unos 200 o 300 metros desde las casas para llegar. Y eso estaba en medio: la pirámide con la torre. La gente debía de alucinar.

Entonces había las abuelas, que iban allí, se traían sus sillitas y se ponían a tejer.

Y cuatro niños jugando a fútbol por ahí.

No había nadie más.

Incluso los espectadores, no tenían ni idea de lo que estaba pasando y nosotros sencillamente no lo podíamos ni explicar.

Arias Navarro, el carnicero de Málaga, no quería un barrio lleno de hippies y comunistas. Moratalaz se preveía como viviendas para inmigrantes andaluces.

Dos o tres días, creo que fueron tres. Al tercero, de repente, apareció la Guardia Civil y no le gustó nada ver tantos hippies y gente rara por allí... Poco a poco se había concentrado mucha gente, no sé como lo descubrieron, pero fue fantástico.

**España era
fascista, la
gente se veía
fea y pobre.
Una no podía
ir en minifalda
por ahí.**

*Al atardecer se sucedían
improvisadas jam y el lugar
era centro de reunión de
una serie de personajes
peludos y extraños que
escandalizaban a los
bienpensantes y atraían a la
chiquillería del barrio.*

**FRS
TU**

LA CIUDAD

Lo conocí en Ibiza volviendo de su tour mundial, estaba exhausto. Vino a Cadaqués con una guitarra acústica. La primera vez que lo vi, de pie enfrente de mí,

ipensé que era un gigante!

Allí fue donde redescubrió la esencia del Blues. Se quedó alrededor de un mes, tocando en la terraza cada atardecer. Invité a Toti a que viniera a Cadaqués a conocer a Taj. Después volvimos a Barcelona, en una torre cerca de la entrada del Parque Güell.

Recuerdo que Taj Mahal también venía a aquel garage de la torre de Pau Riba y nos pasábamos las tardes enteras tocando.

Les dije: Oye, que Taj Mahal está aquí en la Floresta, y rápidamente vinieron Peter y G'ila. Peter dijo: ¿Por qué no te vienes una semanita? Necesitaba dinero para volver a su país pero no quería anunciar que iba a tocar porque debía de tener un mánager o alguna cosa profesional de estas.

A pesar -o por esa causa- de que nuestras familias nos prohibieron expresamente el acercarnos al lugar; todas las tardes, después de merendar, tomábamos nuestras bicicletas y nos concentrábamos en una pequeña loma lo suficientemente cerca de aquellos extraños seres vestidos de colorines. Siempre había alguien haciendo música. Uno de ellos era un negro que a menudo tocaba la guitarra y cantaba, otras veces soplabla en una armónica o hacía sonar extraños instrumentos cuyo nombre desconocíamos.

Pobre Peter... porque Taj nos hacía tocar un blues media hora dum da dum da dum, pura potencia, yo recuerdo a Peter agarrándose la mano porque ya no le quedaban fuerzas, y ese como una bestia parda.

Las manos de Peter sangraban, Toti lloraba porque no podía continuar tocando.

Tuvieron que parar porque no podían seguir a Taj. Él tenía a todos consigo solo dando palmas. Estaba realmente con la gente, con todo el mundo allí abajo. Su presencia era increíble y muy exigente, pero siendo artista yo podía nutrir su presencia.

Antes de salir Taj cogía unos crotales piting para calmarme porque yo era muy nervioso, iba muy disparado y hacía una

EL ORO ES TIEN

Y estuvimos una semana en Madrid y fue precioso.

Se hablaba del momento en que se había realizado el proyecto porque coincidía en el tiempo, era la misma época de la muerte de Jimi Hendrix, creo que fue el 18 de septiembre de 1970, y Peter comentaba la manera en que habían recibido la noticia, cómo se habían enterado, quién estaba con quién, que había muchas historias de quién estaba con quién en el momento de saberlo.

Creo que era un momento icónico, que representaba un momento pero también el impacto cultural de la muerte de un personaje como Jimi Hendrix y lo que significa recordar una fecha como ésta y con quién estaba esta gente, con quién compartía.

Me interesa mucho la idea del momento social, y cómo este spin-off podría ser la reconstrucción a partir de todos los participantes, narradores, que vivieron esa muerte en ese contexto geográfico e intelectual.

TIPO PARA AMAR

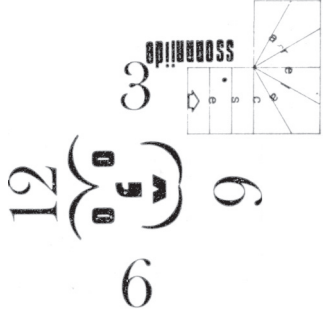
sesión para tranquilizarme piling y entonces decía:

vamos a tocar. Ver a Taj salir del backstage era como una aparición.

Peter estaba trabajando con Bofill y muchas ideas estoy seguro que venían de G-ila. Era como una especie de alma, como una ideóloga, guerrera. Ella nos aportó muchas cosas: con la pintura, con la música. Con ella nos fuimos a Londres el 70 o 71 a ver a Miles Davis, con Peter y Manolo. En aquella época Miles Davis nos volvió locos.

Fuimos avisando a los amigos, estos amigos avisaron a 3 o 4 más, al día siguiente ya eran 100 personas, el último día parecía Woodstock.

Yo compartía habitación con Taj en el hotel, y una madrugada nos despertó un periodista para decirnos que Jimi Hendrix había muerto.



Tiempo después, cuando, tal vez a causa de las casualidades nada casuales de aquel verano, empecé mi relación con el mundo del blues; busqué datos de aquella estancia de Taj Mahal en nuestro país y solo encontraba pequeñas referencias.

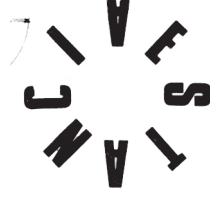
Han tenido que pasar muchos años para obtener datos concretos.

La música era tan floreciente entonces, y ya no queda nada. Es por eso que se hace tan difícil de explicar a gente que no tenga esa experiencia. Ahora la energía ya no está. La tecnología está destruyendo el proceso creativo, ya no tiene ese ímpetu.

Era un cachondo, le faltaba el salacot para parecerse al inglés ese típico de la India. Y el Manolo Elías era el que más sabía, que era abogado, y yo que era el loco, el más jovencito y el que estripaba y destripaba. Siempre fui un rebelde y un inadaptado total a la sociedad. Y lo sigo siendo, los años no me han corregido.

Todos han muerto. Me siento como la última superviviente del tiempo más extraordinario. Había una creatividad que nadie se esperaba, especialmente de mí por ser mujer. Soy una voz solitaria en esto. Pintura, música ... jera todo uno!

Esto era un proyecto para vender pisos, nada más que eso, no era un acto cultural. Lo llaman happening porque para vender se pueden hacer muchas cosas. Pensaron, montamos esto y hacemos que vengan artistas a tocar.



&?

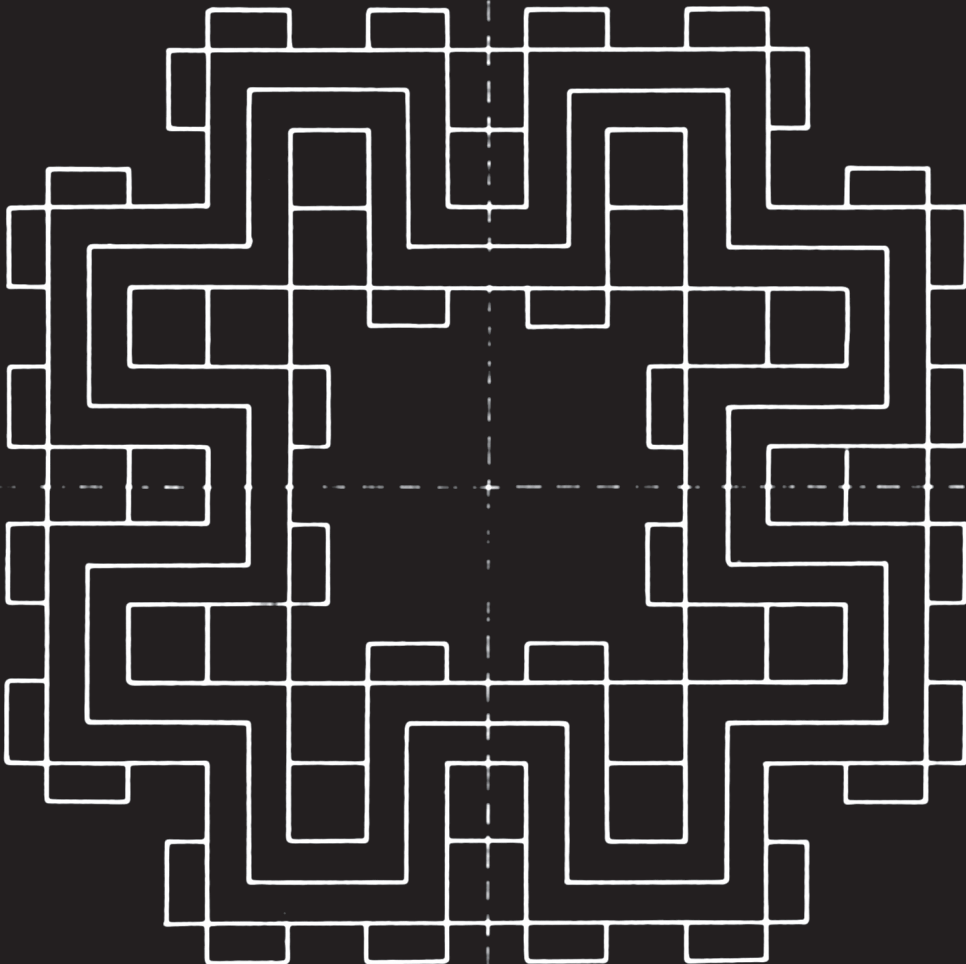
**¿Moratalaz? ¿Estuviste
en Moratalaz? ¡Es fantás-
tico! Sí estuve tocando
en La Ciudad del Espacio
y aquello fue muy espe-
cial...**

*Una plataforma de cemento sobre la que en su día se asentó
el escenario permaneció como testigo hasta que edificios más
convencionales ocuparon el lugar.*



201

D EL FUTURO HA MUERTO



MORATALAZ
1970 - 2017

Con palabras de:
Ramón del Solo
Peter Hodgkinson
Iotti Soler
Gila Dohle
Taj Mahal

THE DROWNED GIANT
un cover de Anna Moreno (2017)
del happening ocurrido en Moratalaz
para La Ciudad en el Espacio (1970)

Con el apoyo de:
Stroom Den Haag (La Haya, Países Bajos)
CA2M / La Casa Encendida (Programa
Artistas en Residencia)
Experimenta Moratalaz (Medialab Prado)

Colaboran en este libro de artistas:
Natalia Chiner (Ricardo Botill Taller de
Arquitectura)
Enrique Doza

Imágenes derivadas:
L'architecture d'aujourd'hui: Espagne,
Madrid, Barcelone, no. 149 (1970)

Títulos:
Combat (SII Open Font License)
de Martin Desinde.

The Drowned Giant | Happening
MIÉRCOLES

7

JUNIO

ANNA

MORENO

Libro de artista para el catálogo de
EN LOS CANTOS NOS DILUIMOS

Sala de Arte Joven, Madrid.

31 de mayo - 23 de julio de 2017.

cargocollective.com/

enloscantosnosdiluiimos

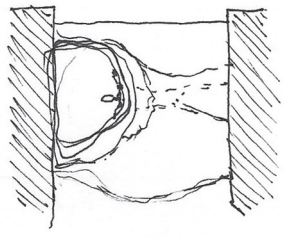
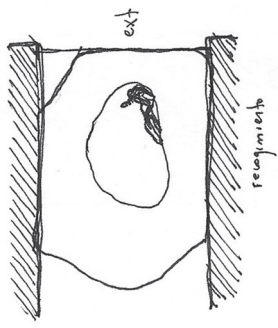
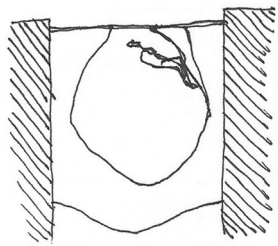
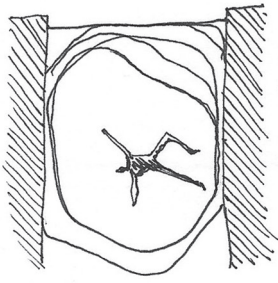
[#enloscantosnosdiluiimos](http://enloscantosnosdiluiimos)

[#nosdiluiimos](http://nosdiluiimos)

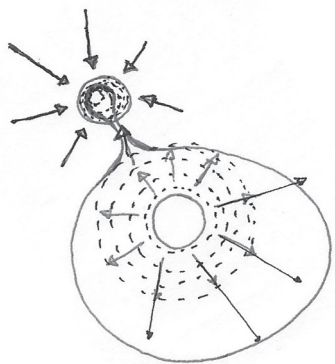
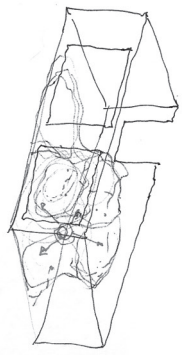
UNA ARQUITECTURA PARA ECOSISTEMAS EMOCIONALES DIVERSOS

MANIFIESTA

A continuación se reproducen una serie de 5 postales que se pueden coger en la sala. En ellas se muestran algunos aspectos del proceso de trabajo: conceptos que se manejan; necesidades espaciales; desarrollos geométricos; formas inspiradoras; experimentaciones materiales, etc. Son el reflejo de una metodología de trabajo híbrida, donde se mezclan y superponen procesos científicos e intuitivos, pasando por reflexiones personales, algunas evidentes, y otras que subyacen y se filtran desde el inconsciente. La pieza resultante está sujeta a múltiples y libres interpretaciones. El único objetivo que se persigue es el de generar y acoger emociones.



siempre leyendo ∞



Una Arquitectura para Ecosistemas Emocionales Diversos

Esta es una arquitectura que acoge todas las emociones, no solo las buenas. Acompaña y a la vez estimula, reaccionando a los comportamientos de quien habita su interior.

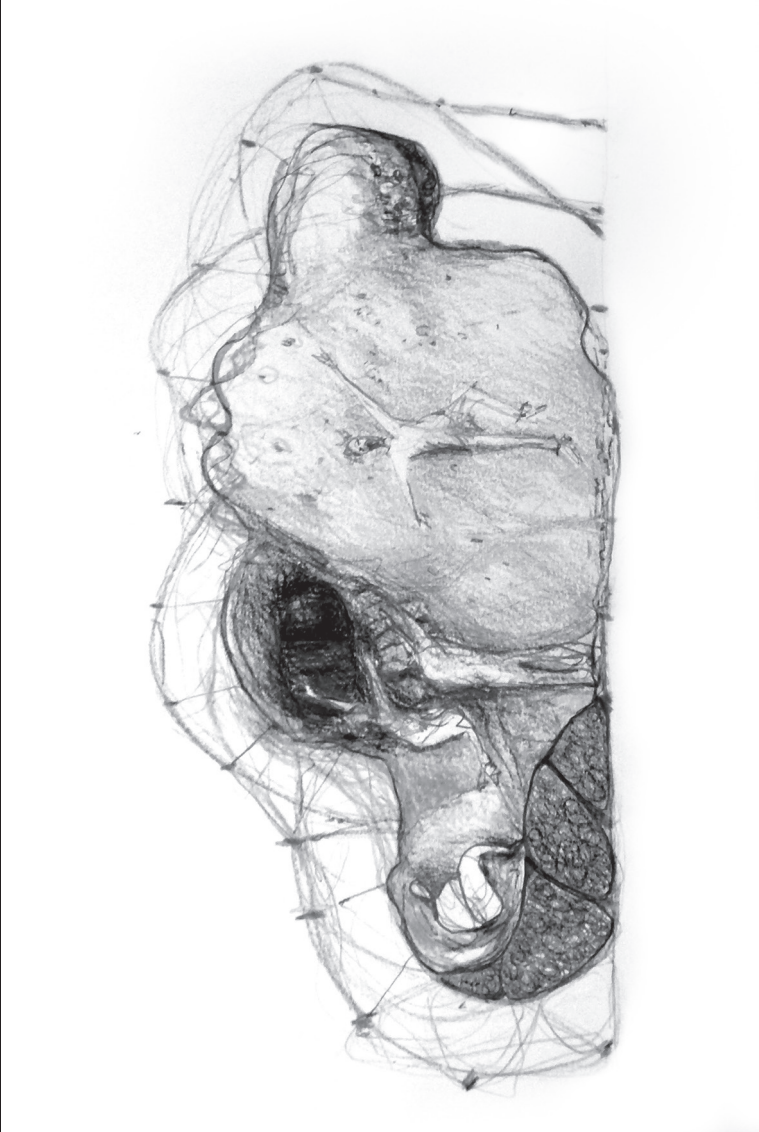
Es una arquitectura viva, no solo el día de la inauguración. Su materialidad evidencia de manera honesta la superposición de elementos que son necesarios para generar un ecosistema diverso, reflejo de nuestra propia complejidad interior.

¿Puede una arquitectura trasladar las teorías de la Inteligencia Emocional y la Emodiversidad al espacio físico?

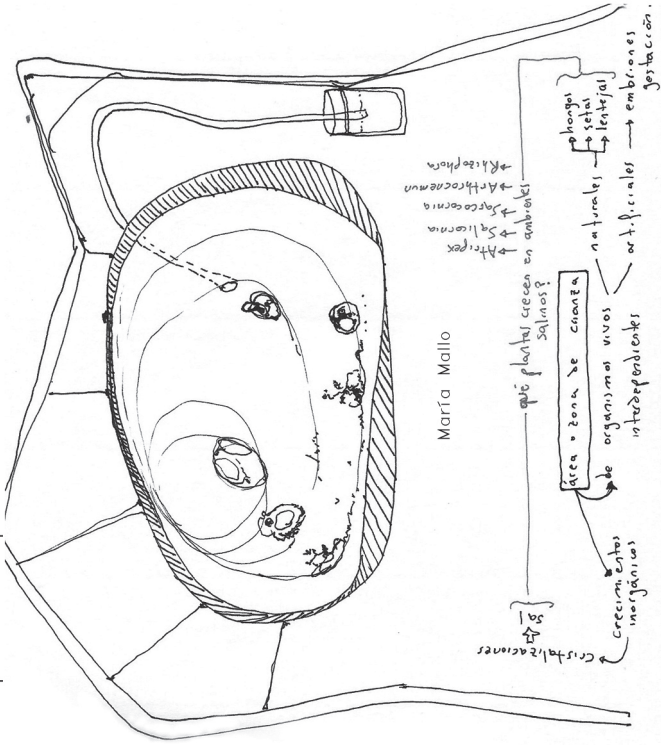
Esta arquitectura se presenta como un espacio de seguridad, una membrana continua semipermeable que se expande y se contrae para albergar diferentes estados o acciones del habitante.

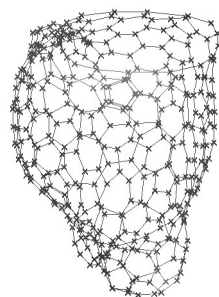
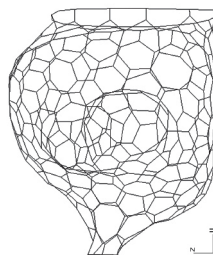
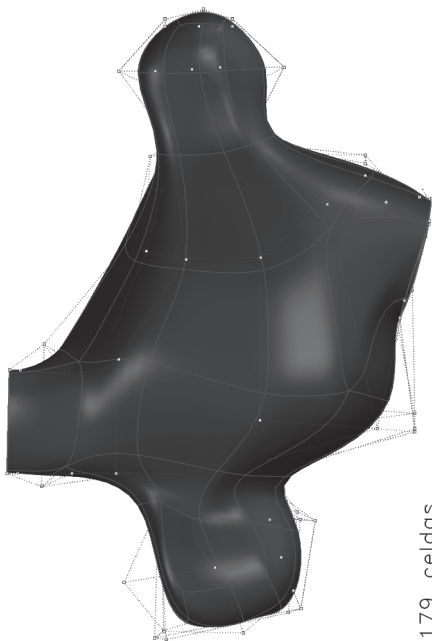
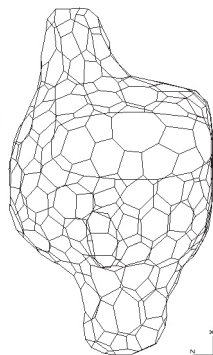
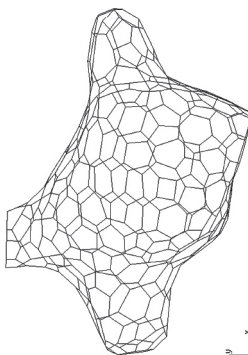
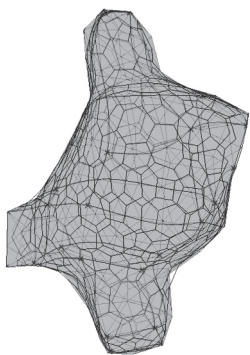
A partir de las dos pulsiones opuestas y complementarias de recogimiento y expansión, se derivan otras dos situaciones de comunicación y crianza, que completan el abanico de escenarios vitales recogidos en la pieza.

María Mallo



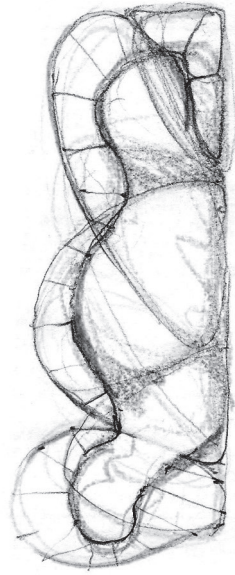
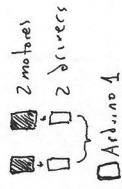
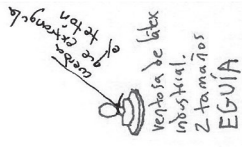
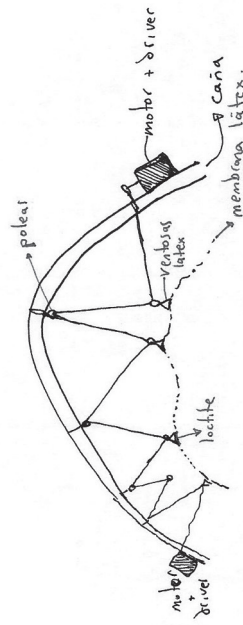
Una Arquitectura para Ecosistemas Emocionales Diversos





179 celdas
368 vértices

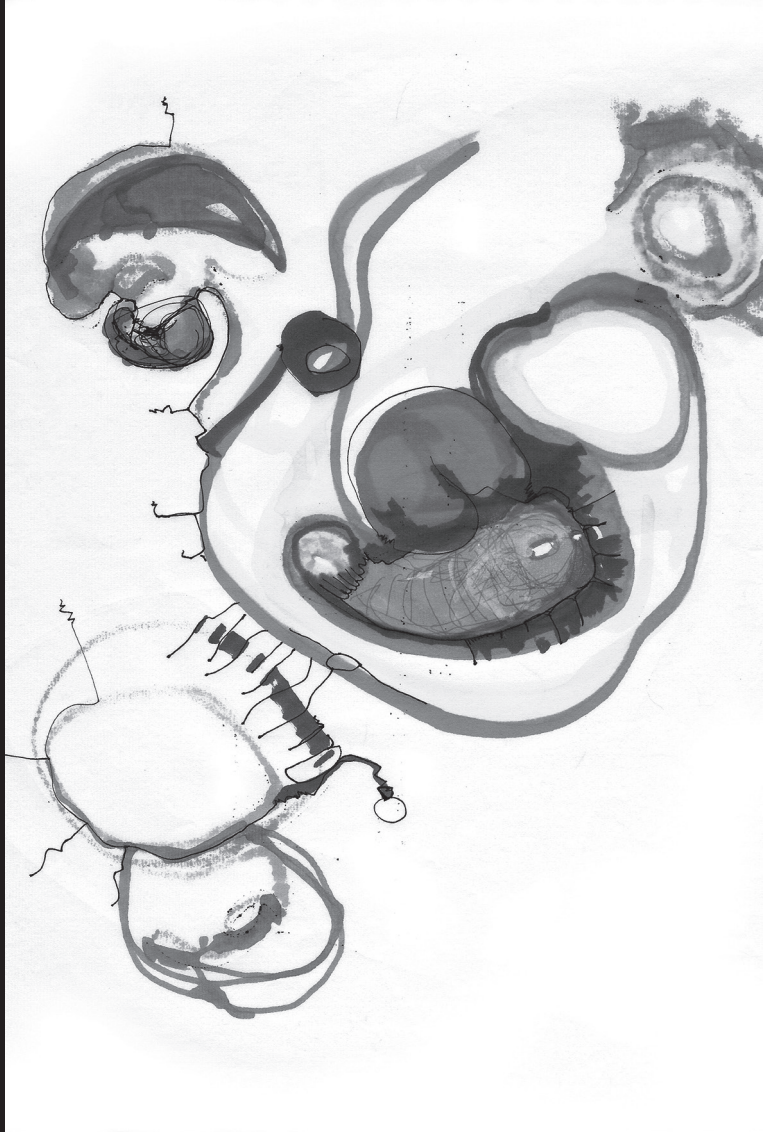
Una Arquitectura para Ecosistemas Emocionales Diversos



de caña
 áreas y se cierran x debajo
 xq no podemos cimentar

sección

María Mallo



Mi madre es un arco

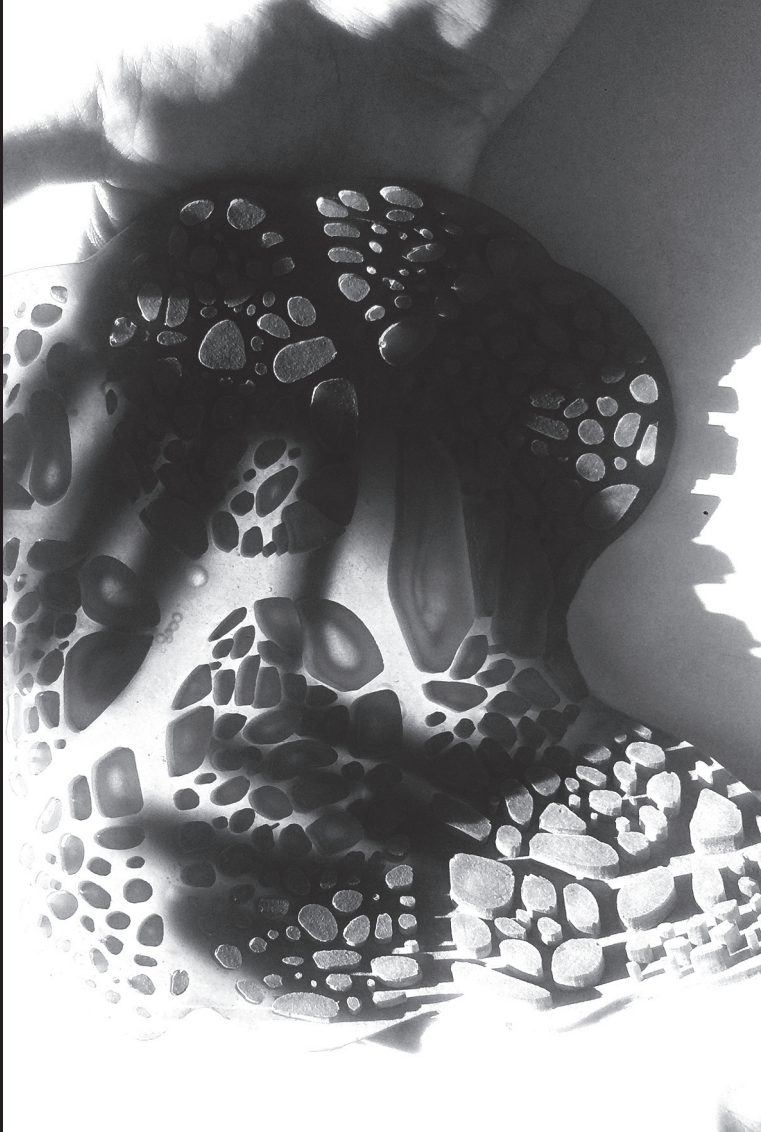
Te digo que mi madre es un arco y que nací de golpe.
Flechada a la luz.
Incrustada en el mundo.
Clavada en vida.

Acertada.
Te digo todo esto porque la dirección es muy importante.
Mi madre podía haberme apuntado a otra existencia.
Pero me dio de pleno aquí.

Donde estoy.
Donde mi madre me dejó de golpe aunque me hizo despacio.
Aquí por donde mi madre que es un arco me hizo pasar.
Aquí de paso, aquí de golpe, aquí despacio.
Aquí.
Viviendo.

Cristina Peregrina

*Por la otra cara dibujo de María Mallo



Sin tacto morimos,

como un bebé al que no se le acaricia y muere
como a un anciano al que no se le toca y muere
Como a cualquiera que quiere vivir y no se le abraza y muere
Sin intimidad la vida muere y morimos por lejanía todos los días

Cristina Peregrina

*Por la otra cara patrón natural vaciado en látex realizado por María Mallo

¿A QUÉ ME DEDICO?

No encajo en ningún sitio. Pues constrúyete un lugar a tu medida. No sé qué soy. Eres muchas cosas. Me da pudor definirme como artista y me da pena ser solo arquitecta. ¿Creadora multidisciplinar? Está ya manido. Hago cosas. Demasiado indeterminado. ¿Alguna sugerencia? Una carcajada (es lo que hacía un diseñador de cuyo nombre no logro acordarme).

En realidad hago muchas cosas y muy diferentes. ¿Inconexas? Antes pensaba que sí. A pesar de que Ana siempre me ha dicho que para ella todo lo que hago tiene que ver con lo mismo. Ahora me doy cuenta de que tiene razón. Es como una cadena infinita de relaciones, muchas veces inconscientes, ejecutadas con diferentes escalas y técnicas. Pero ¿cómo le dices a la gente que haces joyas como si fueran edificios y espacios como si

fuera trajes? Siempre me decían que mis proyectos no eran Arquitectura. Nadie me dice esto no es una joya, se colocan esa cosa amorfa y les encanta. La gente es más permisiva y más libre en la escala pequeña.

No me gusta que las cosas se rompan. No me gusta arreglar. Hay a quien le encanta solucionar problemas. Esa no soy yo, como diría mi madre. Mercedes me dijo un día que yo había venido a iniciar. Eso me gusta. Cada día empezar algo nuevo. Nunca repetir. No perfeccionar. Lo imperfecto es lo que me atrae.

Hace unos años elegí trabajar sola y me siento feliz y libre. También físicamente cansada porque quiero llegar a todo. No se puede todo a la vez. Una cosa tras otra. Entonces, me pongo retos camicaces con objetivos enormes

a corto plazo. Y luego vuelvo a la carga.

Me gusta coger el «teléfono» y proponerle a personas que considero increíbles y complementarias, que se unan a proyectos concretos. Muchas veces no me responden. Otras no tienen tiempo. Otras pienso en llamar pero no me atrevo. Porque todo está envuelto en precariedad. Y nadie habla de eso. Aquí sí se habla. Esta vez tengo dinero. Me parecía mucho al principio, pero mi lista de deseos es tan grande que se queda corto. Aun así, me siento afortunada. Gente increíble me dijo sí. Esta pieza no es de una persona sola*.

Jesús me puso hace poco el adjetivo de audaz, es decir: que soy capaz de emprender acciones poco comunes sin temer las dificultades o el riesgo que implican; que soy poco común y

demuestro atrevimiento. Cada vez que Nacho ve los dibujos que hago de la pieza, me mira con estupor, y dice:

—No sé cómo vas a hacer eso hija mía.

Yo le sonrío, porque tampoco lo sé.

Mi mente es un bullir de alternativas.

Sea como sea, lo que sé seguro es que lo conseguiré y él también lo sabe porque lo ha visto más veces.

Hay que confiar en uno mismo. Eso es lo más importante. Después resulta que hay otros que confían en ti, incluso sin conocerte.

* La lista es abierta y orgánica. De momento están, por orden de llegada: las reflexivas y emocionales palabras y la voz de Cristina Peregrina; la sabiduría y la destreza técnica de Javo, con su empresa de electrónica e interacción Light Notes; los movimientos y los cuerpos de los chic@s de Cain, la asociación de teatro de la ETSAM;... además, los que se sumen por el camino y los participantes del taller de producción y montaje del 3 al 13 de junio. Gracias María Montero. Me encanta este increíble viaje compartido.

Una Arquitectura para Sistemas Emocionales Diversos

MIÉRCOLES

14

JUNIO

MARÍA

MALLO

Libro de artista para el catálogo de
EN LOS CANTOS NOS DILUIMOS
Sala de Arte Joven, Madrid.

31 de mayo - 23 de julio de 2017.

cargocollective.com/

[enloscantosnosdiluimos](https://www.instagram.com/enloscantosnosdiluimos)

[#enloscantosnosdiluimos](https://www.instagram.com/enloscantosnosdiluimos)

[#nosdiluimos](https://www.instagram.com/enloscantosnosdiluimos)

VIRTUAL

Un proyecto de
Rosana Antolí



CHOREOGRAPHY

Virtual Choreography es una plataforma interactiva que funciona como una base abierta de datos sobre nuestros gestos y movimientos. Un «mapa mundial de los gestos» que permite que la audiencia visualice y también colabore subiendo a la plataforma diferentes acciones grabadas y creadas por ellos mismos.

Se investigan los gestos comunes y los comportamientos en una zona específica preguntando a los diferentes sectores de la comunidad por su participación. Estas interacciones culminan en una plataforma virtual y una exposición donde cualquiera puede añadir un movimiento a esta sinfonía de gestos.

La gente de diferentes comunidades en el área escogida de trabajo son elegidas según sus características y comportamientos. Los participantes se graban a sí mismos repitiendo el gesto elegido durante un minuto, para después subir el vídeo a la página web y formar parte de la exposición.

Para la exposición *En cantos nos diluimos* comisariada por María Montero, trasladamos el proyecto a la ciudad de Madrid, en concreto al barrio de Tetuán por el interés que supone como conjunción de convivencia de diferentes comunidades y diálogo con los barrios colindantes.

Hay una noción de intercambio dentro del trabajo: intercambio entre la cámara y el performer, intercambio entre la artista y los colaboradores, y un intercambio literal de movimientos en la ciudad. A través de este intercambio se busca el mapear la arqueología del área y provocar nuevas formas de pensar y percibir nuestros contextos a través de la danza y la identidad.

El proyecto tomó como punto de partida el área de Hackney Wick en Londres y, después de este segundo mapa en el barrio de Tetúan de Madrid, continuarán en diferentes ciudades y países alrededor del mundo.

Este trabajo tiene como referencia a las *One Minute Sculptures* de Erwin Wurm, y son transformadas en *One Minute Social Choreography*.

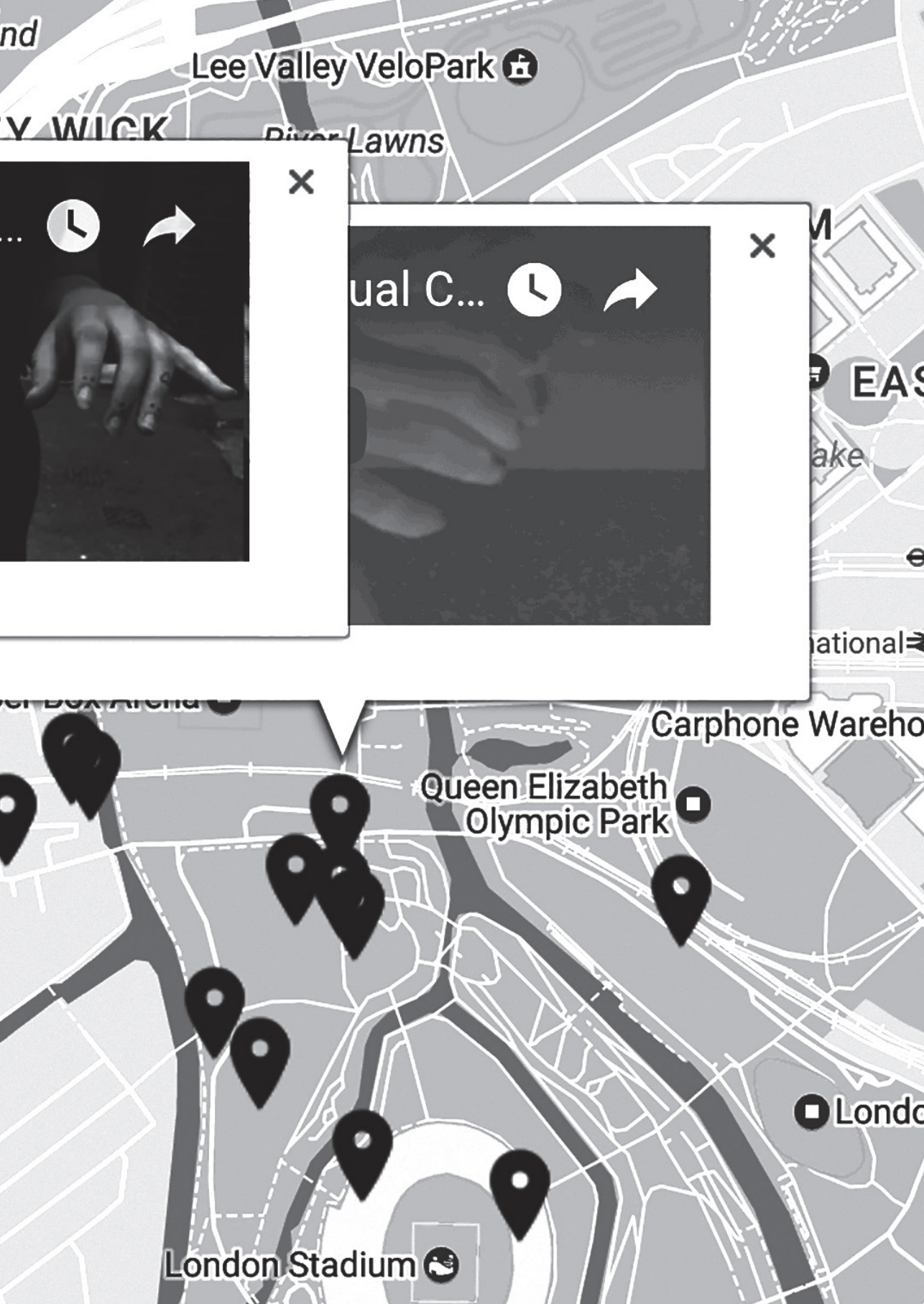
A través de la grabación de vídeos, se crea una red de gestos donde estos son creados y acentuados, y a través de la repetición y duración de los mismos estos pierden su poder social y su estatus se vuelve obsoleto. Aquí el término coreografía es democratizado, ya que cada persona que participa es un bailarín.



Ubicación: 51.53956 0.00467
Hackney Wick. London, UK



Ubicación: 51.54126 0.00056
Hackney Wick. London, UK



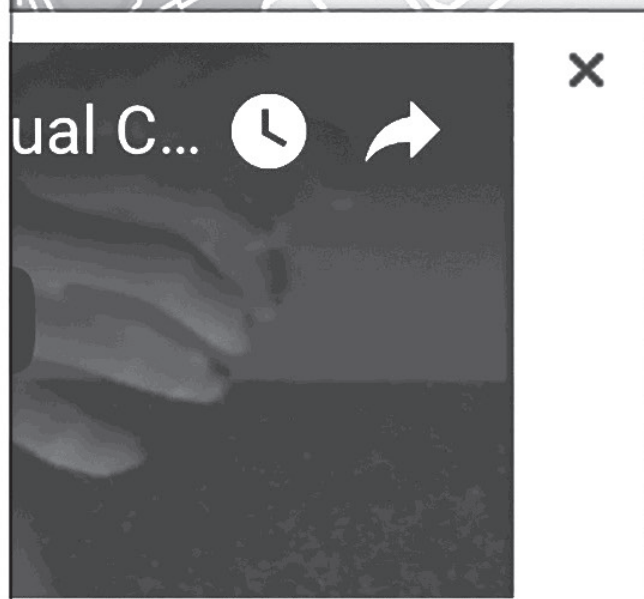
Lee Valley VeloPark

Y WICK

River Lawns



X



ual C...

X

er BOX Arena

Queen Elizabeth Olympic Park

Carphone Warehouse

London

London Stadium

STRATFORD

ST VILLAGE

Maryland →

use

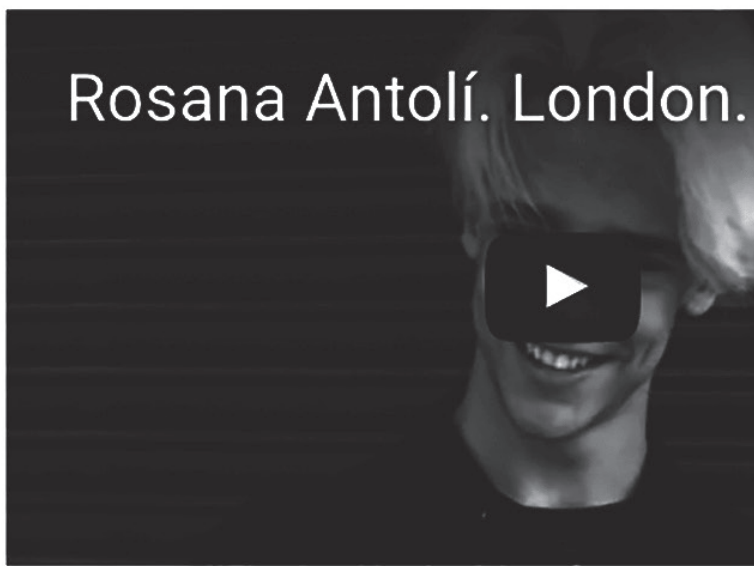
Westfield Strat

Stratford

Stratford

on Aquatics Centre

Rosana Antolí. London.







Ubicación: 51.54317 -0.02247



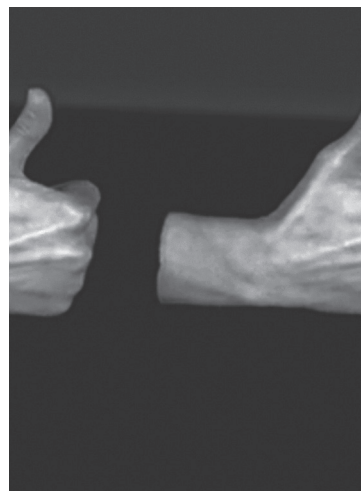
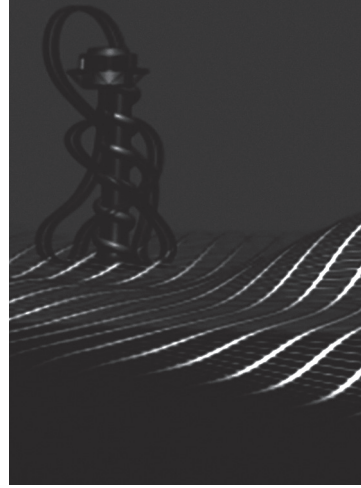


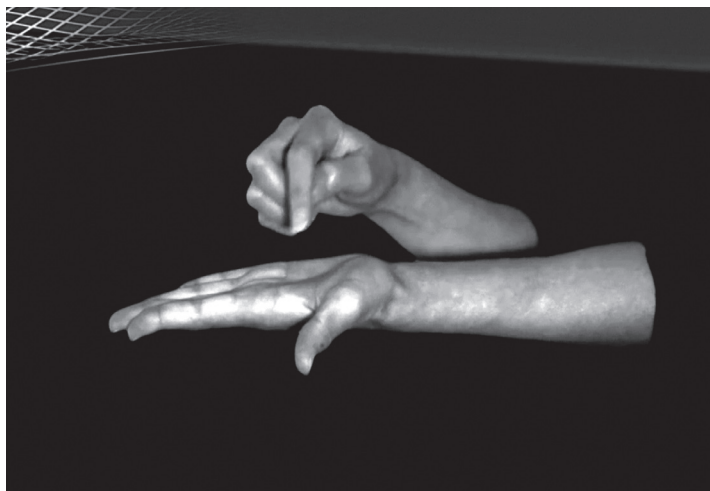
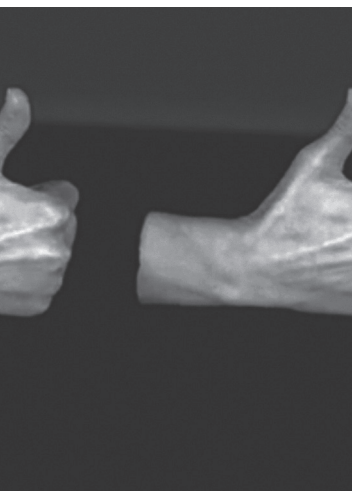
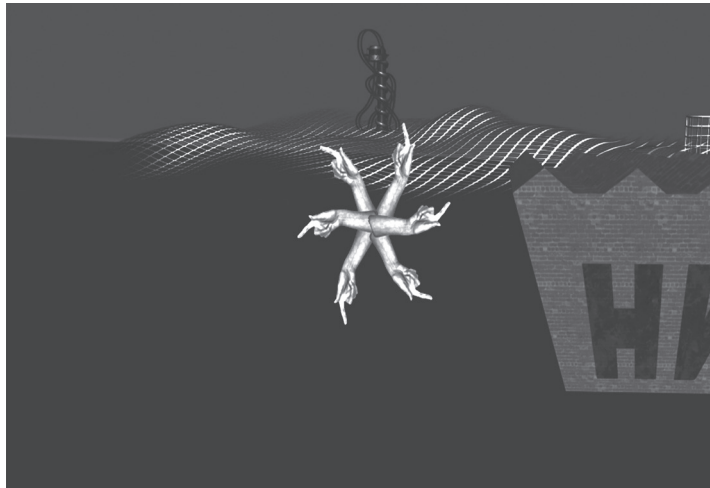
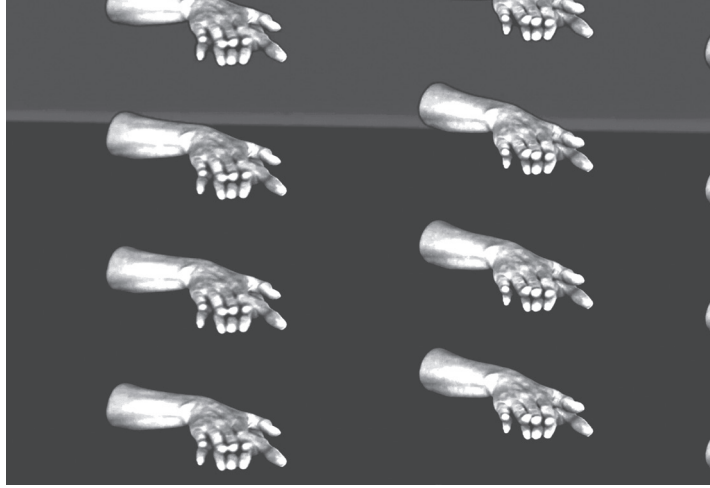


Ubicación: 40.450291, -3.703483

La búsqueda de *En los cantos nos diluimos* por crear un espacio expositivo de intercambio —reflejo del creciente interés de artistas, instituciones y obras por apropiarse y modificar los modelos de presentación— se expresa genuinamente en el proyecto *Virtual Choreography*.

La invitación a presentar *Virtual Choreography* en tres tiempos es una ocasión única de exponer las varias fases de esta obra, primero como instalación con la proyección del primer vídeo centrado en la cartografía gestual del barrio de Hackney Wick, seguido de la invitación directa al público a grabar sus gestos y por último con la proyección de este segundo mapa. *Virtual Choreography* se apropia así de los mecanismos de la exposición y expresa su sincera apertura a asumir lo inesperado como parte de la creación.





Virtual Choreography

MIÉRCOLES

28

JUNIO

**ROSANA
ANTOLÍ**

Libro de artista para el catálogo de
EN LOS CANTOS NOS DILUIMOS

Sala de Arte Joven, Madrid.

31 de mayo - 23 de julio de 2017.

cargocollective.com/

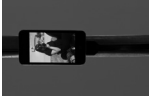
[enloscantosnosdiluiimos](https://www.instagram.com/enloscantosnosdiluiimos)

[#enloscantosnosdiluiimos](https://www.instagram.com/enloscantosnosdiluiimos)

[#nosdiluiimos](https://www.instagram.com/nosdiluiimos)

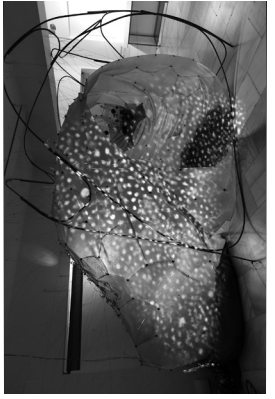
www.virtualchoreography.com

CALENDARIO FOTOGRAFICO

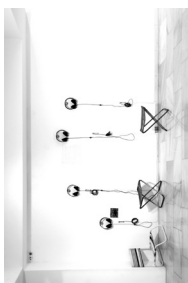


**EL REGISTRO DEL HAPPENING,
THE DROWNED GIANT
DEL 7 DE JUNIO EN MORATALAZ
ES ÚNICAMENTE SONORO.**

El próximo noviembre se presentará una edición limitada de vinilos que contendrá las grabaciones del proceso de investigación y el registro del evento.



Nota: Todas las fotos en las que no figuran créditos han sido tomadas por Galerna.



Leonor Serrano Rivas,
An Ornamental Way of Moving, vista de la
instalación, 31 de mayo - 23 de julio de 2017



Leonor Serrano Rivas,
An Ornamental Way of Moving, vista de la proyección
a la calle, 31 de mayo de 2017

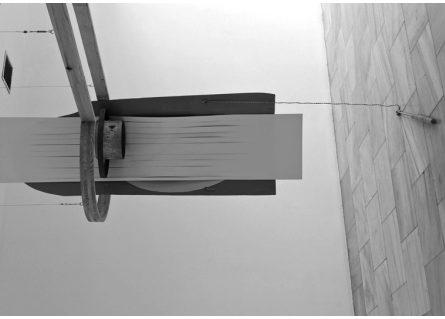


Foto: Arantxa Bollero



Leonor Serrano Rivas,
An Ornamental Way of Moving, vista de la
instalación, 31 de mayo de 2017



María Miallo,
Un Arquitectura para Ecosistemas
Emocionales Diversos, vista de la instalación,
15 de junio - 23 de julio de 2017



María Miallo,
Un Arquitectura para Ecosistemas
Emocionales Diversos, vista de la instalación,
15 de junio - 23 de julio de 2017



María Miallo,
Un Arquitectura para Ecosistemas Emocionales Diversos, vista de
la sala previo al comienzo del taller y construcción de la obra,
31 de mayo - 2 de junio de 2017

EL REGISTRO DE *THE DROWN* DEL 7 DE JUNIO EN ES ÚNICAMENTE

El próximo noviembre
una edición limitada
contendrá las grabaciones
investigación y el re

El artista nómada, ¿investigación económica?, ¿supervivencia artística?,
vista de la mesa redonda moderada por Pablo Martínez y Georg Zolchow
(hablarenarte), 1 de junio de 2017





Zoraria Zinailo,
Un Arquitectura para Ecosistemas Emocionales Diversos, vista de la sala previo al comienzo del taller y construcción de la obra, 31 de mayo - 2 de junio de 2017

Foto: Arantxa Bollero



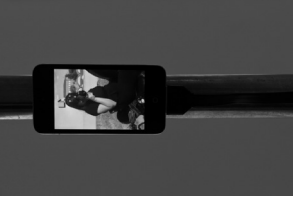
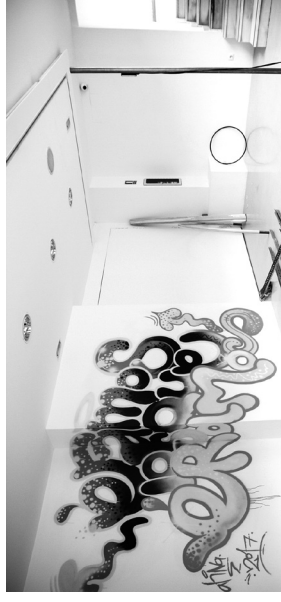
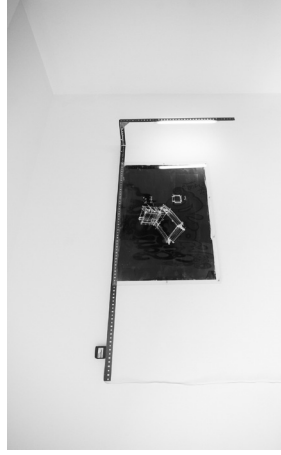


Foto: Arantxa Bollero



EL REGISTRO DEL HAPPENING, THE DROWNED GIANT DEL 7 DE JUNIO EN MORATALAZ ES ÚNICAMENTE SONORO.

El próximo noviembre se presentará una edición limitada de vinilos que contendrá las grabaciones del proceso de investigación y el registro del evento.

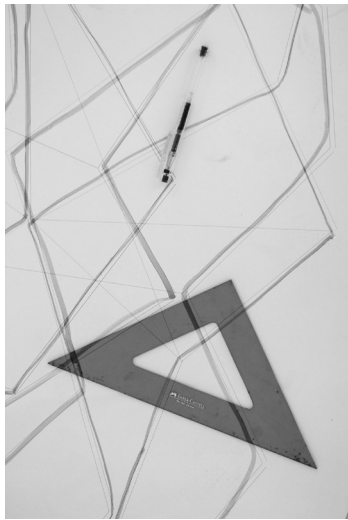




Ánna Moreno.
The Drowned Giant, vista de instalación,
8 de junio - 23 de julio de 2017



Ánna Moreno,
Una Arquitectura para Ecosistemas Emocionales Diversos,
vistas del taller, 9 de junio de 2017

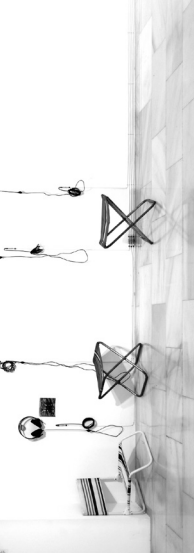


El canto punzante. En los extremos de la mediación,
vista del taller con Oriol Fontdevila y Judit Viciella,
15 de junio de 2017



Chris Blanco, Ciencia_ficción,
vista de la conferencia performativa,
5 de julio de 2017





Chris Blanco. *Si Ciencia, ficción fuese una expo,*
vista de instalación, 31 de mayo de 2017

Rosana Artoli,
Virtual Choreography, vista de la instalación de
The First Gestures Virtual World Map: Tetuán, Madrid, 5 de julio - 23 de julio de 2017

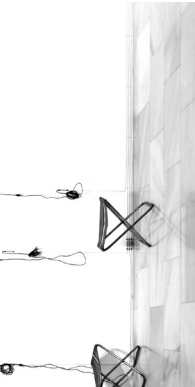


Rosana Artoli,
vista de la grabación de *Virtual Choreography,*
28 de junio de 2017



Artistas investigadores e instituciones recolectoras,
vista de la mesa redonda con Programa Sin Créditos,
22 de junio de 2017





Rosana Antoli,
vista de la grabación de *Virtual Choreography*,
28 de junio de 2017



¿Qué ha sido esta exposición?, ¿qué destacar de la experiencia expositiva: la acción; la instalación; la pausa; el antes; el después?, ¿cómo se narran los cambios? Estas son las preguntas centrales que nos planteamos a la hora de concebir este registro fotográfico, el único capítulo de la publicación hecho a posteriori. Imaginamos este archivo fotográfico como una oportunidad de proponer referencias visuales de aquellos gestos más significativos del proyecto. Puesto que la pregunta inicial (para la que aún no tenemos respuesta) es: «¿Puede una exposición configurarse a partir de evento?», hemos optado por destacar un momento central de cada uno de los mismos.

Tomando como referencia el diseño del calendario de eventos, asociando fechas a artistas, obras y programa público, aparecen las imágenes destacadas junto a otras imágenes en pequeño, que al «hacer zoom» nos ofrecen detalles de la acción y de la instalación antes y después del evento mostrando el proceso de cambio. Estos han tenido muy diferente índole de acuerdo a las metodologías de las artistas y así se ha querido recoger.

Es importante mencionar que este capítulo de registro de imágenes, es solo una introducción al archivo de la exposición que está disponible en la página web: www.cargocollective.com/EnLosCantosNosDiluiimos con muchas más imágenes y a color así como enlaces a vídeos documentales y presentaciones de los

proyectos por las artistas. Desde el principio se decidió que sería una plataforma digital la que pudiese recoger los procesos abiertos en la exposición. De este modo, esta página web se ha ido actualizando con las imágenes de los eventos según acontecían. Tras la clausura de la muestra, se incluirán además de las imágenes de los eventos, las de las instalaciones. Este catálogo también estará disponible en la página web.

Este capítulo ofrece una curiosidad; no es solo una presentación de la exposición en su evolución durante las primeras seis semanas, sino que es a su vez testigo de las modificaciones que se han producido desde la producción conceptual de la exposición y la realidad concreta de la acción, de aquello vivido. Desde lo enunciado en el capítulo *En los cantos nos diluimos* y lo que finalmente pasó.

La publicación *En los cantos nos diluimos* se diseñó inicialmente como un elemento paralelo al proyecto expositivo, capaz de tener su autonomía y que a la vez tuviese presencia en la Sala de Arte Joven reforzando la idea de construcción y transformación de la exposición de acuerdo al calendario de eventos. Existía un deseo expreso de tratar la publicación —no como subsidiaria de la misma— sino como un otro tentáculo. De ahí el interés por que las artistas hiciesen suyos sus capítulos con un tratamiento individualizado de contenido y

formato con objeto de ampliar la experiencia de sus obras y eventos. Del mismo modo, los textos de Sonia Fernández Pan, Oriol Fontdevila y Julio Pérez Manzanares fueron centrales para abrir los debates planteados más allá del ritmo y desarrollo del programa público. Era importante escuchar voces complementarias a propósito de: la relación entre obra no objetual y el efecto nómada de los artistas en continuadas residencias artísticas; de las interferencias entre comisarios y mediadores en relación a proyectos expositivos abiertos; y por último, del porqué de esta apertura expositiva en favor de la inclusión de la performance y la pedagogía desde las instituciones.

La inclusión de este capítulo ligado directamente al hacer de la exposición en el espacio y a su evolución física en el mismo son ilustrativas de estos procesos de cambios; los de las obras dentro de la exposición, pero también desde las preguntas curatoriales. Hay ciertamente una distancia entre lo imaginado y el empoderamiento de las acciones en el lugar. Existe pues una realidad concreta que a tenor de la guía marcada se ha visto modificada por los parámetros institucionales, logísticos, económicos pero también por los artísticos, hasta el punto de convertir a *En los cantos nos diluimos* en un objeto autónomo donde conviven la firmeza y potencial flexibilidad de la pregunta inicial y las nuevas respuestas no imaginadas.

MSAS REDONDAS

Hace unos meses tuve la oportunidad de realizar mi primera residencia comisarial en Japón. Si digo oportunidad aquí no es por repetir una frase hecha, sino porque cuando se trabaja mayoritariamente dentro de un contexto de producción artística específico cualquier salida del mismo se convierte en un acontecimiento extraordinario. Pero, ¿para quién es una oportunidad salirse del marco habitual de trabajo? ¿Para aquel que sale? ¿Para el contexto de acogida? ¿Para el contexto de origen? ¿Para reafirmar la internacionalidad de un circuito que se extiende como una promesa sobre archipiélagos locales? ¿Para el capitalismo y su continuo flujo de capital financiero, material y subjetivo? ¿Para las compañías aéreas? Esta última pregunta, que aparece casi como una broma entre cuestiones aparentemente más serias, no lo es tanto si tenemos en cuenta el impacto medioambiental de la condición nómada del sujeto contemporáneo y la constante circulación de materia que exige la globalización del arte. Los daños colaterales de este continuo tránsito aéreo en nombre del arte fueron uno de los argumentos que impulsaron a Gustav Metzger a lanzar en 2007 RAF/Reduce Art Flights, una iniciativa con la que seguir demostrando su permanente oposición al capitalismo y su rechazo a la industria del arte entendida desde el comercio masivo de productos y el creciente auge de las bienales o las ferias internacionales.

JUEVES 1 JUNIO

Sin embargo, acusar al sujeto nómada como causante de la movilidad endémica del arte es inculpar al cuerpo más visible de este desplazamiento, potenciando la tradicional visión antropocéntrica del mundo. El sujeto nómada contemporáneo es una manera de autodefinirnos desde la despersonalización, como si ese sujeto atado a las condiciones de vida del presente nunca fuésemos nosotros sino otros. O como si ser persona fuese un término demasiado afectado para la sociología o la filosofía. La categoría de sujeto nómada me parece casi una contradicción en términos. También una revelación lingüística de la privilegiada paradoja en la que algunos viven: la sujeción a la movilidad continua y la rutina del desplazamiento continuo.

Mi estancia en Sapporo duró un mes. Apenas el tiempo suficiente para una toma de contacto con su contexto local artístico pero quizás no tanto para el

desarrollo de una interpretación o investigación profundas. Tampoco creo que la finalidad de las residencias de corta duración sea llevar a cabo una investigación en el sentido canónico del término. O que la práctica artística y comisarial deban imitar la exploración académica, por mucho que compartamos referentes en un plano teórico y un deseo — o una autoimposición — de llegar al fondo de las cosas. Frecuentemente planea sobre nosotros el fantasma del rigor académico desde un intento de superación de cierto complejo intelectual que el arte tiene sobre la filosofía y aquellas disciplinas donde la producción de conocimiento es más evidente o está más reconocida socialmente. Trabajar desde la superficie, retomando una idea de Aimar Arriola, es una opción totalmente legítima, subvirtiendo la negatividad simbólica instalada en todo aquello que tiene que ver con lo superficial y epidérmico. Más aún cuando el trabajo en arte está vinculado a un

SONIA FERNÁNDEZ

PAN

THINK GLOBAL, ACT LOCAL

tránsito continuo por diferentes lugares en los que es posible el contacto eventual pero no la permanencia. Y por lugar aquí entiendo tanto un espacio institucional como una ciudad. De hecho, ni siquiera aquellos que vivimos de manera casi permanente en una ciudad podemos experimentarla en su totalidad. Las ciudades, como los países, son lugares que ponen de manifiesto cierto grado de ficción territorial. Son mapas que nos contienen pero que nosotros no podemos contener. ¿Es tan importante la ciudad en la que trabajamos? ¿Se ha convertido en más relevante el dónde que el cómo o con quién? La noción de lugar es especialmente problemática y las líneas con las que el geógrafo dibuja los límites espaciales no son satisfactorias a la hora de definirlo. Las costuras que definen los mapas son visualmente identificables; las costuras identitarias, no. El hecho de que la identidad de los lugares se intente construir frecuentemente con independencia de las personas que los habitan o que no puedan adaptarse tan rápidamente a los cambios que se dan en ellos, provoca que no suela haber una correspondencia directa entre el lugar y las múltiples y fragmentarias relaciones que se dan dentro del mismo.

Lo internacional es algo que podría asociarse con el mapa, con la posibilidad de saltar de un lugar a otro traspasando fronteras territoriales

sin los obstáculos o las violentas barreras de la condición migrante. Lo local es algo que se relaciona habitualmente con lo específico de un lugar, entendido desde una conexión más profunda con el territorio en el que estamos. De nuevo, aparece la superioridad moral de aquello que nos espera tras la superficie. Desde hace un tiempo entiendo lo internacional como una clase social aspiracional y no tanto como un lugar de llegada o un territorio en el que asentarse. Las coordenadas de lo local son espaciales; las de lo internacional son temporales, dentro de esa compresión espacio-temporal con la que algunos definen nuestra época, un momento que no es igual para todos aunque muchos —nómadas o no— suframos la presión de tener que ser igual de rápidos que la tecnología que usamos. El mundo, como aquellos campos de batalla sin un espacio identificable, es un escenario en el que sus actores no juegan en igualdad de condiciones. El espacio también tiene género, edad, clase y raza. Si hay un mapa que construye lo internacional, este es jerárquico y prioriza ciertos lugares sobre otros. Lugares que funcionan como nodos de confluencia y de relación para los miembros de una comunidad nómada que se define por varios rasgos comunes, destacando sobre ellos el manejo de una lengua estándar —el inglés— y su tránsito permanente desde el reclamo de instituciones que son signos de legitimación

dentro de ese mapa. Dentro de una misma ciudad hay instituciones que son internacionales e instituciones que no lo son. El lugar no siempre determina la comunidad de pertenencia. No todos aquellos que trabajan en Londres, por ejemplo, pertenecen al contexto internacional aunque Londres sea vista como una de las capitales del arte. Pero, independientemente de la esfera en la que trabajemos —internacional y/o local— es innegable que todos pertenecemos a un contexto común: la comunidad artística. Una comunidad con la que todos nos podemos identificar a pesar de nuestras palpables diferencias —ideológicas y de estatus— porque entendemos como propios sus retos, sus logros, sus fracasos, sus contradicciones, conflictos o problemáticas. La comunidad artística, como tantas otras, demuestra que el mapa no hace el territorio y que la noción de comunidad tiene más que ver una red de relaciones —sin la apología neoliberal de la hiperconectividad tecnológica y la frivolidad con la que el sistema dominante enuncia los afectos— y unos intereses comunes que traspasan las fronteras con más facilidad de lo que lo hacen la mayor parte de personas.

Mi experiencia en Japón, más allá de la fascinación de cualquier occidental con todo lo que tiene que ver con Asia —un grado más de abstracción en los mapas, el continente que

no puede abarcar o definir el contenido —, me permití por primera vez ser percibida como comisaria internacional. Esto no es algo que yo buscase, a pesar de que lo internacional se haya colocado en nuestras vidas y profesiones como la gran meta a alcanzar, como el último espacio (sin lugar) de legitimación posible. Para el contexto artístico de Sapporo yo era una comisaria europea y no tanto española. El hecho de que Europa estuviese incorporada en mí — literalmente, a través de mi cuerpo — me pareció irónico. Siempre he sentido Europa como una entidad supranacional a la que no pertenezco debido a un complejo de inferioridad involuntario que incluye un segundo mundo dentro del llamado primer mundo. Un segundo mundo con el que sí me identifico más. Un «sur dentro del norte», como alguna vez le he escuchado decir a Gelsen Alcántara. Supongo que la fascinación de Europa por otros continentes es parecida a la de otros continentes por Europa. El legado y la herencia son dos categorías que se asocian tanto a Europa como a la noción de lugar, normalmente desde una actitud reaccionaria que entiende la identidad desde el código genético del pasado y no tanto desde la situación presente. El hecho de que Europa sea todavía presentada por algunos como el Viejo Continente demuestra la arrogancia occidental, que entiende la historia desde una exclusión de otras culturas a favor de la suya propia.

La relación entre lo local y lo internacional transporta en sí misma la carga dialéctica del pensamiento occidental, que funciona por oposición y comparación. No hay un yo sin el otro. Pero, a pesar de la separación que hacemos entre ambos contextos, lo local existe dentro de lo internacional y viceversa. Pienso, por ejemplo en cómo se ponen de moda contextos supuestamente locales desde enunciados internacionales — con el peligro de la exotización de la periferia desde el centro — o como es posible trabajar desde lo local con corrientes filosóficas o tendencias que asociamos al contexto internacional. Pese al fuerte rechazo de aquellos que trabajamos en arte contra la palabra tendencia, no puedo evitar recordar aquí algo que me dijo Lúa Coderch en relación a lo extraordinario del hecho de que, de repente, muchas personas estén orientando su esfuerzo y su atención hacia un mismo lugar —y aquí el lugar no se identifica con el espacio—. Esta es una idea que yo asocio a la noción de comunidad inconsciente también. Al hecho de que personas que no se conocen entre sí, separadas en el tiempo o en el espacio, estén construyendo una manera de hacer común desde una ideología compartida. Quizás a esto podría referirse también Rosi Braidotti cuando afirma «think global, act local», aunque ella ponga el énfasis en la condición nómada del sujeto y no tanto de la teoría —no obstante, en inglés, «subject»

es un término que incluye a ambos—. Una de las preguntas que se hace Braidotti en relación al pensamiento nómada — una práctica teórica que aparece cuando la economía y la cultura se vuelven globales — es como hacer una diferencia real dentro del capitalismo si este es una máquina de la diferencia. ¿Podría el arte — o más bien ciertas prácticas artísticas — ser una posible solución a esta diferencia dentro de la diferencia dominante? ¿Cómo remarcar la diferencia del trabajo en arte frente al auge de una clase creativa considerablemente apolítica? ¿O esta idea conduce directamente al potencial utópico con el que normalmente entendemos el arte, a pesar de que muchas de sus prácticas nos digan lo contrario: que el arte no siempre cuestiona el tiempo en el que aparece sino que lo acelera de acuerdo a impulsos neoliberales? ¿Dónde está el potencial crítico de la condición nómada si esta también intensifica las diferencias de poder y la desigualdad estructural? ¿Qué tipo de acción permite el tránsito continuo? ¿Qué incidencia tiene lo local en el pensamiento? ¿Cómo se relacionan el pensamiento global con la acción local? ¿Podría existir lo contrario, una acción global unida a un pensamiento local?

En varias de sus conferencias Braidotti señala como el pensamiento crítico ha sido y sigue siendo un pensamiento de la negatividad. Esto es algo que también me comentaba Martí Manen

en una conversación. Cómo, el hecho de estar siempre a la contra, es una actitud que nos hace parecer más inteligentes y agudos que aquellos que están a favor de algo. La crítica negativa es ingeniosa; la crítica positiva es ingenua. Intentar ponerlas en relación es parecido a esa situación tan clásica del cine en la que el fiscal se encuentra con el abogado defensor. El pensamiento crítico que defiende Braidotti desde la condición nómada es propositivo y busca alternativas reconociendo la importancia del feminismo a la hora de pensar otras maneras posibles de hacer y de decir. El pensamiento nómada, a diferencia de las personas en tránsito permanente, quizás sí puede asentarse con fuerza en los lugares, teniendo un impacto más allá de las salas de conferencias de las instituciones que lo acogen y lo celebran. El sentido de la teoría aparece cuando esta es capaz de transitar por los cuerpos, a través de nosotros y entre nosotros. Cuando la incorporamos en nuestras vidas personales y no tan solo profesionales.

Si bien la condición del sujeto nómada es privilegiada por su movilidad, este no posee ciertos privilegios de lo local. Muchos trabajadores del arte en tránsito permanente tienen serios problemas en relación a cuestiones tan básicas como la asistencia sanitaria, el seguro médico, los lazos familiares o una economía estable. A ello se añade el hecho de tener que comunicarse con una lengua prestada y sin la elocuencia de pensamiento que permite la fluidez lingüística de una lengua madre. En el caso del inglés, es innegable que los angloparlantes juegan con mucha ventaja con respecto a aquellos que no lo son dentro del contexto internacional, sobre todo en el ámbito teórico. Que la lengua en la que uno piensa y escribe sea la lengua estándar favorece la circulación y el impacto general de unas teorías e ideas sobre otras. El pensamiento nómada piensa en inglés. Pero la posibilidad de incorporar a otras lenguas es una posibilidad real. Pensar es un proceso de traducción y antropofagia que consigue hacer del otro algo propio.

Para Braidotti el sujeto nómada no es una nueva metáfora de la condición humana sino un instrumento teórico y político con el que hacer una cartografía del presente capaz de establecer posiciones sociales situadas en un momento de hibridación global. Como ella misma cuenta en una conferencia en el ICI de Berlín, Braidotti pertenece a una generación de pensadores que se enamoraron del presente, en oposición a la obstinación académica por el pasado. Entender el «ahora» como el gran proyecto de la teoría crítica. También del arte. Y, sobre todo, entenderlo desde una posición concreta y proponiendo alternativas teóricas creativas y positivas para no caer en la continua negación del espíritu crítico más tradicional. El pensamiento nómada como aquel que es capaz de reconocer una posibilidad que todavía no ha sido reconocida. Quizás también como aquel que pretende superar los condicionantes de producción a los que está sujeta nuestra imaginación, que nunca es tan libre como aparenta ser. Entender la identidad desde el devenir y no desde categorías fijas o esencialistas. Sin embargo, el esencialismo identitario está ahí. Y aparece en cosas tan aparentemente irracionales como demarcar continuamente el lugar de nacimiento a la hora de presentar a los artistas en los textos breves que acompañan su trabajo. Un trabajo al que se le pide, además, la capacidad de ser resumido en apenas unas pocas líneas y conceptos clave. El lenguaje que usamos para subrayar el devenir identitario o la resistencia al esencialismo es el mismo que nos coloca dentro de categorías preestablecidas que son capaces de hablar de nosotros prescindiendo de nosotros. Pero quizás no necesitamos tanto una nueva manera de escribir como de poner en práctica muchas de las cosas que escribimos. Hacer que la teoría y la práctica coincidan en el mismo tiempo y espacio.

Cuando María me invitó a escribir este texto, ella mencionaba dos tipologías de nómada dentro del trabajo en arte: el nómada nacional

y el nómada internacional, pudiendo ser complementarios y no excluyentes. La nacionalización o internacionalización del nomadismo no es tanto una manera de delimitar unas fronteras físicas como de señalar donde se sitúa el rango de acción de nuestro trabajo habitualmente. De hecho, es bastante común que si uno se desplaza fuera de las fronteras de su país de residencia u origen, también lo haga dentro del mismo. Es más, la relación que se da entre lo internacional y lo local tiene un aspecto perverso: el hecho de ser más reconocidos dentro del propio contexto cuando también se trabaja fuera del mismo. El dónde nos enunciamos vuelve a imponerse sobre el cómo trabajamos y el qué decimos dentro de un sistema que nos pide que deseemos ser reconocidos constantemente y que coloca el éxito como un aspecto central dentro de nuestras prioridades. La condición nómada, por internacional que sea, no elimina esa mentalidad provinciana que tiende a valorar más lo ajeno que lo propio. Algo que se manifiesta en una mayor valoración de aquellos artistas o comisarios nacionales que han emigrado a otros países para desarrollar su práctica y que, al volver, reciben el reconocimiento que no tuvieron en un su momento. Lo internacional es una clase aspiracional en potencia, pero en términos más pragmáticos se presenta como una estrategia de supervivencia. Y es

aquí donde, por un momento, el nómada se vuelve migrante. Cuando el rechazo a asentarse en un lugar no es algo voluntario sino una obligación para seguir trabajando en arte. La vida del nómada no siempre es tan atractiva y seductora como aparenta ser. El ordenador se ha convertido en una oficina portátil, también en un espacio íntimo. Para el artista nómada y para el artista local. La llamada condición post-disciplinar del arte se relaciona con el espacio de trabajo, o más bien con la ausencia del mismo. Pero esta ausencia es ficticia: que no exista un espacio de trabajo «propio» y sostenido de manera regular, no implica que no sea necesario un espacio de trabajo. La supuesta inmaterialidad del arte necesita de un entorno material para quien lo produce, aunque derive de un préstamo temporal, como sucede con las residencias artísticas. En una conversación con Sabel Gavaldón, él comparaba la situación de la música con la del arte en su actual dependencia del ordenador portátil y la falta de espacios de ensayo para las bandas como uno de los posibles motivos para la proliferación de la música por ordenador y cierta individualidad del músico a la hora de producir. La economía de medios y los condicionantes de producción negocian con la producción estética. Sin embargo, esta individualidad de la condición post-disciplinar quizás no es tan cierta cuando nuestra bandeja de emails demuestra

todo lo contrario: un trabajo que sucede en continua relación con otros y que no necesita de un espacio físico concreto para crear fuertes vínculos laborales y personales. Al lado del ordenador portátil, la residencia funciona como un espacio doméstico y transitorio para el artista nómada. A nivel profesional, las residencias artísticas son marcas de legitimación en nuestros currículums, una posible fuente de ingresos o una manera de reducir gastos dentro de un campo profesional donde el trabajo se confunde con la ocupación y donde la visibilidad aparece como una recompensa para la falta de ingresos con nuestra actividad. Pero la visibilidad, como el capital simbólico, no paga las facturas ni el alquiler.

En un ejercicio personal de posicionamiento, podría afirmar sin miedo a equivocarme —y sin complejos— que no soy un sujeto nómada aunque pueda participar de la condición nómada de manera tangencial. El hecho de transitar por el pensamiento nómada (de otros), de poder incluso pensar a través de él desde un contexto local, implica un vínculo, por débil que sea mi conexión nómada en relación a aquellos que viven en tránsito permanente de país en país, de ciudad en ciudad y de institución artística en institución artística. La condición nómada es institucional. No basta con desplazarse a otros lugares sin un motivo profesional. Esto

ya es algo que hacen los turistas. Aunque los trabajadores del arte seamos una parte muy activa del turismo cultural, existe la no tan pequeña salvedad de que, incluso cuando estamos de vacaciones, no conseguimos dejar de trabajar porque nuestros espacios de ocio son una prolongación del espacio de trabajo. Para ser nómada creo que tampoco es suficiente con desplazarse de vez en cuando, como he hecho yo en algunas ocasiones. El tránsito tiene que ser continuo y el desplazamiento tiene que estar unido a una convocatoria, a la llamada de un otro que nos hace sentir que somos necesarios e importantes en otros lugares. Que las preguntas que transportamos y lanzamos tienen sentido en contextos que no conocemos y que las cuestiones de otros contextos locales tienen sentido en nuestra práctica profesional. Las residencias artísticas no se orientan solamente a la carrera del artista, sino que orientan la práctica de muchos artistas desde la demanda de su contribución efectiva a la vida local del contexto que lo acoge o invita. ¿Es esto posible? ¿Podemos hacer esa diferencia real de la que habla Braidotti? Quizás uno de los puntos más sensibles de la constante relación entre lo local y lo internacional es la asunción —a veces errónea— de que las preguntas o los problemas son intercambiables. Pero también puede ser equivocado pensar que un contexto local no puede ser capaz de tratar las mismas cuestiones que se dan dentro del contexto internacional del arte o compartir las mismas intenciones, voluntades, preocupaciones y problemáticas que otros contextos locales. De nuevo, la comunidad artística no siempre está definida por un mismo territorio geográfico.

Este texto comenzaba comentando una estancia breve que realicé en Japón. Una situación excepcional dentro de mi práctica que no me convierte en sujeto nómada. De hecho, mi sedentarismo se manifiesta en cuestiones tan prácticas como la imposibilidad de practicar una escritura nómada en el sentido literal del término, de escribir en cualquier parte. Esta experiencia tampoco me hizo sentir que formaba parte durante un tiempo del contexto internacional del arte a pesar de hacer uso de su mismo espacio aéreo para llegar de un lugar a otro. Barcelona o Sapporo no son puntos de referencia dentro del mapa internacional del arte y tampoco pertenecen a las periferias que de vez en cuando se privilegian desde el centro. Las preguntas que llevé conmigo partían de cuestiones anteriores con las que había trabajado en Barcelona —ahora bien, desde referentes internacionales— en torno a la noción de futuro. También partía conscientemente de un cliché occidental: la asociación de Japón con el futuro a causa de su gran desarrollo tecnológico en los 70. Mi estancia en Japón me confirmó que incluso las preguntas más generales no son universales. Y que aquellas cuestiones que habían servido como detonador para muchos debates en mi investigación anterior, no tuvieron el mismo efecto en aquellas personas con las que tuve la ocasión de hablar en Sapporo.

Recuerdo preguntarle a una de mis interlocutoras si creía que el arte contemporáneo era un producto de la colonización cultural occidental. Su respuesta fue afirmativa, pero desde una posición a favor y no en contra. Se me ocurre que el arte es, en sí mismo, un producto nómada. La esencia del arte no está tanto en las obras o en los proyectos por ellos mismos como en su continuada puesta en circulación a través del tiempo y del espacio desde hace décadas. En su tránsito por diferentes contextos capaces de acoger como propias obras que han sido hechas en otros lugares y otros tiempos. El tránsito del sujeto existe en paralelo al tránsito de la materia. La condición nómada trasciende lo humano. La solución no está en rechazar el tránsito, sino en el esfuerzo de hacer que lo que sucede a causa y durante el tránsito no se quede en algo transitorio. En pensar la permanencia desde los efectos que producen los cuerpos que circulan y en la circulación que contienen los cuerpos que no son nómadas.

JUEVES

1

JUNIO

PABLO MARTÍNEZ

GEORG ZOLCHOW (hablarenarte)

MESA REDONDA

El artista nómada,

¿instigación económica?,

¿supervivencia artística?

Ensayo a propósito del programa público
de EN LOS CANTOS NOS DILUIMOS
Sala de Arte Joven, Madrid.
31 de mayo - 23 de julio de 2017.
cargocollective.com/

[enloscantosnosdiluiamos](https://www.instagram.com/enloscantosnosdiluiamos)

[#enloscantosnosdiluiamos](https://www.instagram.com/enloscantosnosdiluiamos)

[#nosdiluiamos](https://www.instagram.com/enloscantosnosdiluiamos)

La educación es un ámbito por donde se está produciendo actualmente una renovación importante de la cultura de los museos. Desde principios de la primera década del dos mil se ha generado una proliferación de planteamientos acerca de la educación en el arte sin precedentes; así, puede observarse como a su alrededor no solo concurren profesionales de la educación propiamente, sino también artistas y perfiles de productor cultural considerablemente heterogéneos. En cuanto a la incidencia que la educación está teniendo en la redefinición del sistema institucional del arte es significativo observar las transformaciones que esta, específicamente, está comportando en relación con la práctica del comisariado. La intención del siguiente texto es observar el espacio de intercambio planteado entre estos dos ámbitos, la educación y el comisariado, con la intención de problematizar algunos aspectos y plantear también nuevas posibilidades de trabajo en el marco de las instituciones culturales.

En el año 2008, Irit Rogoff tuvo el acierto de plantear el interés que se ha puesto en la educación

de exposiciones que se plantean como espacios de conversación o como una posibilidad de aula o escuela alternativa, así como los forúms y los proyectos que desde los museos investigan el ámbito de la educación y en particular la práctica artística con entornos educativos —como es el caso de las desventuradas Manifesta 6 (2006) o documenta 12 (2007), o bien Transductores, en el contexto español (desde 2009), por nombrar algunos de los casos que han tenido más visibilidad⁴.

Aun así, el texto de Rogoff busca problematizar las repercusiones que estaría teniendo este giro desde el comisariado hacia la educación. En concreto, se pregunta

si esta orientación

consiste realmente

en un giro «en

tanto que proceso

activo, en tanto

que movimiento

que realmente

actúa críticamente

y rompe los propios

componentes de

la práctica», o si bien se trataría, simplemente,

«de un estilo, de una marca identificable»⁵. En

definitiva, el giro educativo que la teórica identi-

fica, ¿consistiría en un interés circunstancial, una

tendencia comisarial que con el tiempo resultará

ORIO FONTDEVILA

DAR UN GIRO AL MUSEO. INTERSECCIONES ENTRE EL COMISARIADO Y LA EDUCACIÓN EN LA PERSPECTIVA DE LA CRÍTICA INSTITUCIONAL¹

do se habría percibido con claridad, habiéndose dado un despliegue de actividades que en aquel momento se planteaban de un «modo conversacional». De cara a documenta 11 (2002), con la proliferación de actividades que se desplegaron, se habría empezado a desafiar también la misma centralidad que hasta entonces se había otorgado al dispositivo de exposición³. A partir de ahí, ha ido en aumento la cantidad

pasajera, o bien un movimiento que comportará también un cambio de paradigma en relación con el trabajo cultural y tendrá repercusiones en la cultura museística actual?

El giro educativo como problema

Diferentes voces relacionadas con la investigación en pedagogía y museología tienden a valorar el interés que desde el comisariado se ha puesto recientemente en la educación como una cuestión más bien problemática. Según este punto de vista, el giro educativo tendría como contrapartida que a nivel comisarial se piense en generar posibilidades alternativas de educación desde el museo sin tener en cuenta el trabajo que ya se realiza desde la propia institución y sin establecer colaboraciones con los profesionales correspondientes.

Aida Sánchez de Sordio cuenta que, situados en una línea de discurso crítico, los comisarios que se dirigen a la educación pensarían que los departamentos educativos del museo son «inadecuados para llevar a cabo los procesos críticos y transformadores de construcción de subjetividad» que justamente se pretenderían con el giro educativo⁶. El giro, por tanto, se viviría de manera contradictoria entre los profesionales del museo, en tanto que el acercamiento del comisario hacia una práctica educativa presuntamente

crítica y transformadora se basaría al mismo tiempo en reproducir la relación de dominación que se establece habitualmente con los agentes que se encargan del trabajo educativo dentro de la propia institución.

Tal y como explica Carmen Mörsch, el comisario, siendo quien dicta los contenidos a la institución artística, generalmente espera que el educador asuma una actitud afirmativa respecto a su propio discurso. La expectativa es que se produzca «una asimilación máxima del hábitus educativo al hábitus comisarial», correspondiendo al educador la misión de «traducir de la manera más exacta posible las narrativas comisariales para el público, haciéndolas más asequibles». Aun así, añade Mörsch, «la sospecha general es que esta traducción simplifica los contenidos»⁷; o bien, en palabras de Sánchez de Sordio y Eneritz López, que la acción del educador «contamina o reduce la complejidad de la obra de arte»⁸.

Se ha señalado en repetidas ocasiones la escasa formación tanto en educación artística como en educación general que muestran algunos comisarios y artistas relacionados con el giro educativo⁹. Según Sánchez de Sordio, este desconocimiento contribuiría a la descalificación que el giro perpetúa en el museo en relación con unos profesionales de la educación que habrían estado luchando por el reconocimiento de la

propia práctica, como mínimo desde hace más de una década en el contexto español¹⁰. No es de extrañar, por lo tanto, que el giro educativo sea visto por los educadores de museo como una situación de intrusismo profesional antes que como una oportunidad para la revaloración de su trabajo y la apertura de nuevas posibilidades. Pudiendo ser recibido, incluso, como algo naif. Tal y como también explica Sánchez de Sordio: «ciertas cuestiones de las que críticos y comisarios hablan como si fuera una revelación (el carácter dialógico y construido del conocimiento, el reconocimiento de la crítica y el debate en este proceso, el cuestionamiento de las relaciones jerárquicas, etc.) no son nuevas en el campo educativo, sino que forman parte de la reflexión que teóricos, docentes e investigadores llevan a cabo sobre la enseñanza desde hace años»¹¹.

Comisariado y crítica institucional

La descalificación del educador y la falta de desafío estructural que puede acompañar al giro educativo, Carmen Mörsch la explica a partir de la relación del giro educativo con otra motivación. La atención que directores de museo y comisarios estarían poniendo para introducir más programas educativos no se debe solo a un interés genuino o una revaloración de la educación como espacio para el discurso crítico, sino

que esta orientación se estaría dando en tanto que la educación les sirve de «factor de legitimación para justificar la existencia de instituciones fundadas como públicas». Reforzar la vertiente educativa del museo sería visto, por lo tanto, como una cuestión de mercadotecnia y como una presión que se recibe de cara a aumentar las audiencias y que los comisarios vivirían como una «confirmación de su previa devaluación: como algo que es sintomático de la ignorancia de los políticos respecto a la naturaleza de la producción artística»¹².

Por otro lado, en cambio, si se lee la interpretación que se construye desde el comisariado con respecto al giro educativo es la cuestión discursiva que prevalece. Un caso significativo es el de Paul O'Neill y Mick Wilson, editores de la primera antología de textos sobre el fenómeno, *Curating and the Educational Turn* (2010), quienes consideran que el comisario se dirige a la educación con la voluntad de cuestionar los formatos de producción de conocimiento y la propia figura de autoridad que él mismo representa en el ámbito del museo: «los comisarios parece que ya no buscarían la producción magistral de un pronunciamiento experto y autoritario, sino más bien la coproducción de cuestionamiento, ambigüedad y estudio»¹³. Según O'Neill y Wilson, con esta intencionalidad se establece una continuidad con cierta genealogía de comisariado crítico que se

ha desarrollado desde finales del siglo pasado. Por medio de simposios, publicaciones, archivos y también exposiciones, comisarios de todo el mundo habrían empezado a poner de manifiesto desde la década de 1990 la necesidad de analizar y reflexionar sobre su propia práctica y dar lugar a espacios para debatirla y repensarla, en relación con discursos coetáneos desarrollados desde la crítica institucional, los estudios culturales, el pensamiento feminista y el poscolonial.

Desde el punto de vista de O'Neill y Wilson, el comisario encontraría hoy en la educación un campo hacia donde expandir estos procesos de reflexión acerca de los límites de la propia praxis y los límites del museo, así como desde donde ensayar nuevos modelos para la producción y distribución de conocimiento. Según Daniel Birnbaum, el hecho de que la educación se pueda ver como una oportunidad para dar continuidad a este proceso se debería a que, actualmente, ni en el museo transformado en corporación empresarial ni en el circuito global de exposiciones *blockbuster* habría sitio para el desarrollo de ciertos planteamientos críticos, mientras que «la esfera de la educación es una de las pocas zonas en las que la experimentación aún es posible»¹⁴.

En todo caso, en otros sitios, el mismo O'Neill se refiere a este giro que el comisariado había efectuado anteriormente hacia la teoría crítica

para admitir que ha dado lugar a un discurso bastante hermético y que, al fin y al cabo, resulta poco útil de cara a introducir cambios en el estado de las cosas. Según O'Neill, el discurso que el comisario habría articulado al abrigo de la crítica institucional consiste sobre todo en un discurso «autorreferencial»¹⁵ y que, «poniendo el énfasis en la práctica individual, la narrativa en primera persona y el posicionamiento comisarial (...), invalida la posibilidad de concretar y definir una situación más allá del campo relativamente estéril del discurso»¹⁶. Así, al mismo tiempo que se puede establecer cierta continuidad entre el giro discursivo de la década de 1990 y el giro educativo que tiene lugar en la actualidad, también es oportuno preguntarnos por qué los discursos que el comisario ha articulado acerca de la propia praxis tenderían a tener tan poco impacto en la transformación de las estructuras institucionales tanto en un caso como en el otro.

En otro artículo que recientemente ha tenido repercusión y ha sido ampliamente comentado, Anton Vidokle repite un buen número de tópicos acerca de la desconfianza que acostumbra a despertar el comisario cuando se aproxima a discursos de la crítica institucional¹⁷. Mientras que en cuanto al artista, cuando procede a cuestionar la cultura de los museos, se considera que lo hace con una actitud indiscutiblemente legítima y que el ejercicio forma parte de su necesidad de ganar

«soberanía», el comisario, en cambio, cuando procede a efectuar el mismo ejercicio, lo estaría haciendo para fortalecer una posición de poder que de entrada ya es privilegiada en la estructura institucional establecida.

Como se ha podido ver, parte de esta desconfinanza sigue acompañando al comisario en el desplazamiento que realiza actualmente hacia la educación. El recibimiento suspicaz que ponen de manifiesto los educadores desde el ámbito de los museos no solo certifica la escasa incidencia que el giro educativo estaría teniendo a nivel estructural, sino que pone directamente en entredicho la deconstrucción de autoridad comisarial y la «coproducción de cuestionamiento» que según O'Neill y Wilson estaría teniendo lugar. Así se puede explicar que el giro educativo, de manera similar a como habría pasado anteriormente con los usos del discurso de la crítica institucional, se haya interpretado antes como una presión que malvive el comisario —según la interpretación de Mörsch— o incluso como una mascarada —tal y como se desprendería de Vidokle—, más que como un compromiso ético e intelectual del profesional con su propia práctica o como un espacio de resistencia, en palabras de Birnbaum.

Comisariado y el arte de gobernar

«El comisario está sujeto a numerosas presiones, algunas de las cuales son bienvenidas, pero otras probablemente no son ni siquiera reconocidas. Si se quiere permanecer en una zona de actividad segura, las presiones que se han de considerar incluyen: 1) el deseo de estar bien con el artista o los artistas; 2) la necesidad de establecer buenas relaciones con el principal o principales galeristas del artista; 3) la necesidad de mantener contento al coleccionista; 4) las expectativas de gusto que emanan del director y los patrones del museo; 5) las expectativas de gusto de los colegas de profesión del comisario (...). Todas estas presiones tienden a mantener a los comisarios en posiciones de conformidad más que no de disensión»¹⁸.

Con esta consideración, Lawrence Alloway so-cavaba en 1975 una premisa sobre la que se han alzado posteriormente los discursos acerca del comisario en tanto que autor, en tanto que crítico o también en tanto que educador: la independencia. El mito del «comisario independiente», es decir, la construcción del comisario en tanto que agente que desarrolla su propio discurso de manera individual y por medio de una trayectoria basada en la producción de exposiciones de planteamiento singular, ha tendido a no querer dar cuenta de su propia realidad en tanto que

agente mediador y sujeto a una gran cantidad de presiones. Probablemente, una de las pocas definiciones del espacio del comisariado desde este punto de vista no la encontramos hasta bastante tiempo después, en 2007, cuando Soren Andreasen y Lars Bang Larsen se preguntan: «¿qué es un comisario?». Y responden: «Esta pregunta no tiene sentido, ya que el comisario no es algo, sino que hace algo. No hay una ontología para el intermediario: se trata de un agente performativo y ejemplar, que adquiere subjetividad en y por medio del acto de mediación»¹⁹.

Si más que como una identidad o un agente pensamos el comisariado en tanto que proceso, es en este espacio que tiene lugar la acción propiamente instituidora de la práctica cultural en el ámbito de los museos. El comisariado vendría a ser el espacio donde se configura la economía política del arte, el espacio donde se organizan las relaciones entre los diferentes agentes que entran en colaboración en un proyecto y en el que se negocian el significado y la relevancia que se asignan a cada una de las partes con la exposición, la producción que hasta el momento ha tendido a centralizar los intercambios en el sector artístico²⁰.

Desde este punto de vista, la cuestión de la independencia en relación con el comisariado es prácticamente un oxímoron, si no un mito con el

que se naturalizarían ciertas sujeciones. El espacio del comisariado redefinido como un proceso de gobierno resulta considerablemente más complejo, también, en lo referido a tener allí un lugar de trabajo basado en planteamientos de la crítica institucional. Si bien es justamente desde este espacio que realmente es pertinente preguntarse sobre cómo llevar a cabo este trabajo. Es decir: ¿cómo se pueden desarrollar, mediante la acción comisarial, procesos de colaboración que se basen más en la activación de los antagonismos más que en la neutralización de las diferencias con los agentes que conforman la institución artística? Por consiguiente, ¿cómo desde este espacio donde se configura la acción política del museo se pueden generar espacios de apertura y transformación institucional?

El giro de la educación hacia el comisariado

Volviendo a la educación, cuando Carmen Mörsch se plantea qué significa una posición crítica en relación con la educación de museos, recurre a la respuesta que da Michael Foucault en su ensayo *¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung)*. Según el pensador, la crítica es el espacio de la ruptura y la insumisión voluntaria, «el arte de no ser gobernado de esta manera»²¹. A partir de aquí, Mörsch anima a los educadores a practicar

una pedagogía crítica que se base en poner en duda el sistema según el cual se gobiernan las artes, las prácticas institucionales y las normas interiorizadas donde tanto los propios educadores como el público se encontrarían sujetos.

Los mismos investigadores en museología y educación que se han estado comentando a lo largo de este texto, constatan la importancia de la irrupción de la pedagogía crítica que está teniendo lugar en el ámbito de la educación y los museos, con la que se entendería la educación ya no como un trabajo de transmisión, sino como «una forma de producción política y cultural profundamente implicada en la construcción de conocimiento, las subjetividades y las relaciones sociales», tal y como describe Henry A. Giroux²².

Según Mörsch, son dos los discursos en los que actualmente se basa la introducción de perspectivas críticas en relación con la educación en el ámbito de los museos. El primer discurso lo identifica como «deconstructivo» y la investigadora lo refiere a iniciativas con las que se invita al público a desarrollar un examen crítico del museo, la práctica del arte, así como la propia práctica educativa que tiene lugar en este contexto. En relación con este discurso, el museo se interpreta como un dispositivo civilizador y disciplinador y, por lo tanto, «los espacios de

exposición son entendidos antes que nada como mecanismos para la producción de distinción/exclusión y la construcción de verdad». El segundo discurso lo identifica como «transformador». En este caso, el espacio de exposición y el museo se entienden como organizaciones modificables y desde las cuales se puede empezar una acción política por el cambio social. En este sentido, el objetivo de la educación no es tanto introducir unos determinados segmentos de público en el museo, sino forzar a las instituciones para implicarse con su entorno y el contexto local²³.

Ahora bien, una vez el educador procede a dejar atrás el paradigma afirmativo con el que habría estado reproduciendo el discurso del comisario y empieza no solo a construir discurso por sí mismo, sino a analizar y desde luego incidir en la política del museo, no solo se estaría realizando un acto de ruptura y de insumisión hacia el sistema, tal y como lo habría descrito Mörsch a partir de Foucault. Con este movimiento también hay que considerar que desde la educación se estaría estableciendo una nueva articulación y forzando un diálogo con el sistema de gobierno del museo, esto es, con el comisariado.

Desde la pedagogía crítica se puede considerar que se está produciendo, por lo tanto, un segundo giro, en este caso en dirección hacia el comisariado y de la mano de un educador

que, no solo disiente a la hora de reproducir el discurso del museo, sino que procede a repensar las estrategias de la estructura. Tal y como se habría pretendido tanto con el giro discursivo del comisariado como con el actual giro educativo, en este caso también se prefigura la posibilidad de que el museo se convierta en un escenario para el debate acerca de los modos de producir cultura, si bien, en el caso de la educación de museos, el trabajo no tiene tanto que ver con la negociación directa con las estructuras de poder, sino que se basa en generar circunstancias de diálogo con una mayor heterogeneidad social. Por consiguiente, de cara a la incidencia estructural de este trabajo, la pregunta debería de plantearse al revés de como se ha hecho en relación con el comisariado: ¿cómo dotar de consistencia política el trabajo que desde la educación de museos se realiza con las diferencias culturales?

Dar un giro al museo

En el texto donde se formula el concepto de «giro educativo», Irit Rogoff considera que este proceso puede conducir a los comisarios hacia escenarios de trabajo menos institucionalizados²⁴. Mörsch, por su parte, al tratar sobre las posibilidades de colaboración entre comisarios y educadores se pregunta «cómo se puede realizar una colaboración horizontal, de igual a igual»²⁵. Según la investigadora, en la colaboración horizontal entre comisarios y educadores existiría un potencial que hasta ahora no ha sido llevado a la

práctica.

Por nuestra parte no pensamos que estos giros conduzcan en ningún caso a situaciones de desinstitucionalización, ni tan solo a entornos donde las diferencias se tengan por qué disipar. Justamente se trata de lo contrario. Experimentar con las articulaciones entre los ámbitos comisarial y educativo es una oportunidad para ensayar acerca de nuevas posibilidades de prototipo institucional —por utilizar la terminología de la Universidad Nómada—, así como, más que igualdad, resulta útil un concepto como el de transversalidad, tal y como lo plantea Aida Sánchez de Serdio: cuando se trata de actuar a contrapelo en estructuras que al fin y al cabo tienen un funcionamiento jerárquico, los recorridos transversales son aquellos que permitirían circular «entre la verticalidad de una organización piramidal y una horizontalidad que tendería a realizarse cuando se da la máxima comunicación entre los diferentes niveles»²⁶. En este sentido, hay que reconocer que según qué formas de participación basadas en la horizontalidad pueden resultar totalmente falsarias en relación con el trabajo cultural y se pueden basar en una noción populista de la participación que, precisamente, tendería como contrapartida la ocultación de diferencias estructurales.

En la colaboración entre el comisariado y la educación, las respectivas diferencias se pueden cuestionar y quizá transformar, pero en ningún

caso se pueden elidir de entrada. El giro educativo no pasa tanto por un comisario convertido en educador o viceversa, o en una mera equiparación de ambos, sino que, independientemente de cómo se distribuyan las funciones entre los distintos agentes en cada proyecto en concreto, el reto consiste en replantear estos dos ámbitos mediante la creación de nuevas zonas de contacto y contaminación; entre lo que se ha definido con este texto como la función instituidora del museo —el comisariado— y la interrelación cara a cara con el público y la heterogeneidad social —la educación—.

En este sentido, la posibilidad de resolver la dirección artística del museo de manera no autoritaria no dependerá tanto de la posibilidad de redefinir al «comisario independiente» a partir de nuevas aportaciones en el discurso en la crítica institucional. Tal y como se ha visto, el comisariado, más que un agente en concreto, es el ámbito en el que se negocian los procesos y las relaciones entre los agentes que proceden a la realización de un proyecto de exposición o a la dirección artística de un museo. Así, desde este ámbito, la transformación será posible siempre y cuando se consiga hacer reverberar sobre su misma práctica y articulaciones unos discursos críticos cuya incidencia estructural, pese a que suelen plantearse desde el ámbito discursivo de las exposiciones, no es tan habitual como cabría esperar.

Tal y como recuerda también Sánchez de Serdio, a partir de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, la posibilidad de generar esfera pública desde el ámbito de los museos no se debe tanto a la posibilidad de generar discursos y representaciones políticamente comprometidos desde sus espacios, sino en entender los antagonismos entre los agentes que intervienen como circunstancia por donde generar precisamente esfera pública. En este sentido, el giro educativo del comisariado ha de entenderse en primera instancia como un proceso a lo largo del cual mantener abiertos a la diferencia los espacios de negociación en relación a los procesos instituidores del museo. Por otro lado, sin embargo, tal y como se ha apuntado, la transformación de la cultura institucional no será tampoco posible si no se acompaña de un segundo giro que, en este caso, procede del trabajo con públicos y circula en dirección hacia el comisariado. El giro educativo en el comisariado no podrá efectuarse si no es complementándose con la emergencia de un cierto «giro comisarial», que perpetrándose en este caso desde el ámbito educativo y en relación con la pedagogía crítica, consiga que el trabajo con la heterogeneidad social gane consistencia política en relación con la estructura del museo y permita ampliar continuamente los espacios de antagonismo.

Aprender a mantener abierto el diálogo con la heterogeneidad social desde las instituciones culturales y desbordar así la antigua concepción del museo como espacio disciplinador es lo que está realmente en juego con los procesos de intersección que actualmente se plantean entre la educación y el comisariado. Las posibilidades de reinventar la colaboración entre los espacios de dirección artística en función de la capacidad de expandir el trabajo con la diferencia cultural es lo que puede llevar a procesos en los que la preocupación ya no son los giros que hacen los comisarios o los educadores, sino las posibilidades que estos pueden activar conjuntamente para dar un giro al museo.

1

Esta es una versión revisada del texto «Capgirar el museu. Interseccions entre el commissariat i l'educació en la perspectiva de la crítica institucional», publicado el año 2013 en la revista *Mnemosine. Revista catalana de museologia*, n. 7, Barcelona.

El texto es fruto de reflexiones formuladas a raíz de diferentes experiencias profesionales que he tenido la ocasión de desarrollar en relación con el comisariado y la educación, así como con algunas investigaciones y tutorías de proyectos que he realizado en los últimos años. En cualquier caso, para la elaboración del texto me ha resultado especialmente significativa la colaboración que he establecido en diversas ocasiones con el colectivo LaFundició, así como las conversaciones que he mantenido periódicamente con Cristian Añó (Sinapsis), Aida Sánchez de Serdio y Javier Rodrigo. Aunque no tienen por qué estar de acuerdo con los planteamientos que se defienden con el texto, me gustaría manifestarles de entrada mi agradecimiento.

2

ROGOFF, I.: «El Giro», Arte y políticas de la identidad. Vol. 4: Arte y educación. Pedagogías críticas, 2011, pp. 253-366. En línea: <http://revistas.um.es/epi/articulo/view/146111/130521>. La versión del texto que se ha utilizado y a la que remite la paginación de las siguientes citas es la que aparece en: **O'NEILL, P. y WILSON, M (eds.):** *Curating and the Educational Turn*, Open Editions /de Appel, 2010, pp. 32-46.

3

GUERRA, C. (moderador): «El giro educativo en el Estado español», *Desacuerdos 6. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Atelektu –Diputación Floral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero– Diputación de Granada, Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía, 2011, p. 274.

4

RODRIGO, J.: «Educativa. Tendencias. Discursos y líneas de tensión entre las políticas culturales y las educativas», 2010. En línea: Biblioteca YP productions, http://ypsite.net/recursos/biblioteca/documentos/educativo-nal_javier_rodrigo.pdf

5

ROGOFF, I. op cit. p. 33.

6

SÁNCHEZ DE SERDIO, A.: «Posicions en el camp educatiu: trànsits i negociacions entre l'art i la pedagogia», en **FONTDEVILA, O., SANCHEZ, T. y VILARDELL, M. (coords.)**, Sala d'Art Jove 2009, Generalitat de Catalunya, Departament d'Acció Social i Ciutadania, Barcelona, 2010, p. 183.

7

MÖRSCH, C.: «Contradecirse uno mismo: la educación en museos y exposiciones como práctica crítica», en **COLLADOS, A. y RODRIGO, J. (eds.):** *Transductores. Pedagogías en red y prácticas instituyentes*, Centro José Guerrero, Diputación de Granada, 2012, p. 39.

8

SANCHEZ DE SERDIO, A.; LOPEZ, E.: «Políticas educativas en los museos de arte españoles. Los departamentos de educación y acción cultural», *Desacuerdos 6. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Atelektu – Diputación Floral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero – Diputación de Granada, Museo d'Art Contemporani de Barcelona, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Universidad Internacional de Andalucía, 2011, p. 209.

ORIOI FONTDEVILA
Y JUDIT VIDIELLA

TALLER

El canto punzante.

*En los extremos de la
mediación*

Ensayo a propósito del programa público
de EN LOS CANTOS NOS DILUIMOS

Sala de Arte Joven, Madrid.

31 de mayo - 23 de julio de 2017.

cargocollective.com/

enloscantosnosdiluimos

[#enloscantosnosdiluimos](https://enloscantosnosdiluimos)

[#nosdiluimos](https://enloscantosnosdiluimos)

- 9 Entre otros, nos referimos a David Trend, citado en: **SÁNCHEZ DE SERDIO, A.**: «Arte y educación: diálogos y antagonismos», *Revista Iberoamericana de Educación*, n.º 52, 2010, p. 52. Por otra parte, Carla Padro trata ese mismo aspecto en algunas de sus intervenciones en: **GUERRA, C. (moderador)**: (2011), op. cit. pp. 275 - 277.
- 10 **LÓPEZ E., ALCAIDE, E.**: «Una historia sobre los departamentos de educación y los educadores en los museos españoles: mirando atrás para poder seguir adelante», en **ACASO, M. (coord.)**, *Perspectivas. Situación actual de la educación en los museos de arte actuales*, Fundación Telefónica, 2011. En línea: http://www.fundaciontelefonica.com/es/que_hacemos/conocimiento/publicaciones/
- 11 **SÁNCHEZ DE SERDIO, A.**: «Arte y educación: diálogos y antagonismos», 2010 op. cit. p. 53.
- 12 **MÖRSCH, C.**: «At a Crossroads of Four Discourses: documents 12 Gallery Education in between Affirmation, Reproduction, Deconstruction, and Transformation», **MÖRSCH, C. (ed.)**: Documents 12. Education II. Between Critical Practice and Visitor Services. Results of a Research Project, IAE Institute for Art Education, Diaphanes, 2009, p. 13.
- 13 **O'NEILL, P., WILSON, M.**: «Introduction», en **O'NEILL, P., WILSON, M.**, 2010, op.cit. p. 14.
- 14 **BIRNBAUM, D.**: «The Art of Education» *Artforum*, Summer 2007, pp. 474- 477.
- 15 **O'NEILL, P.**: «El gir commissarial: de la práctica al discours», en **MIRÓ, N. y PICAZO G. (eds.)**: *Exposición com a dispositiu. Teories i pràctiques entorn de l'exposició*, Ajuntament de Lleida i Centre d'Art La Panera, 2008, p. 33.
- 16 **FLECHTER, A.; O'NEILL, P.**: «Introduction. Paul O'Neill Interviewed by Annie Flechter», en **O'NEILL, P. (ed.)**: *Curating Subjects*, Open Editions/ de Appel, 2007, pp. 13- 14.
- 17 **VIDOKLE, A.**: «Art Without Artists?», *e-flux journal*, n.º. 16. En línea: <http://www.eflux.com/journal/art-without-artists/>. Las respuestas que recibió el artículo han sido publicadas posteriormente en: «Letters to the Editors: Eleven Responses to Anton Vidokle's «Art Without Artists?», *e-flux journal*, n.º. 18, 2010. En línea: <http://www.e-flux.com/journal/letters-to-the-editors-eleven-responses-to-anton-vidokle/>»E2%80%99s-%E2%80%9C9Cart-without-artists%E2%80%9D
- 18 **ALLOWAY, L.**: «The Great Curatorial Dimension», *Artforum*, 1975 pp. 32-34. La versión consultada ha sido publicada en: **GREENBERG, R., FERGUSON, B.W. y NARINE S. (eds.)**: *Thinking about Exhibitions*. Routledge [1 ed. 1996], 2006, pp. 221-222. El texto también ha sido comentado en: **FONTDEVILA, O.**, «Una breve cronología de incidentes comisariales del siglo XX», en **PERPINYA, M.(ed.)**: *Se busca Curator*, LaPinta, 2010.
- 19 **ANDREASEN, S.; BANG LARSEN, L.**: «The Middleman: Beginning to Think About Mediation», en **O'NEILL, P. (ed.)**: *Curating Subjects*, Open Editions/ de Appel, 2007, p. 27.
- 20 La consideración de la exposición como aspecto central en la organización de la economía política del arte proviene del texto introductorio de: **GREENBERG, R., FERGUSON, B.W. y NARINE S. (eds.)**: *Thinking about Exhibitions*, Routledge [1 ed. 1996], 2006, pp. 1 - 4.
- 21 **MÖRSCH, C.** (2012): op. cit. pp. 42-45.
- 22 **GIRAUX, H. A.**: *Cruzando límites. Trabajadores culturales y prácticas educativas*, Paidós [1a ed. 1992. Routledge], 1997, p. 15.
- 23 **MÖRSCH, C.** (2009): op. cit. pp. 9- 14.
- 24 Nos referimos al concepto de «parrhesia» que Rogoff recupera de M. Foucault y con el que acaba dando una orientación considerablemente subjetivista a su descripción del giro educativo: «En la 'parrhesia', nos dice Foucault, encontramos 'una actividad verbal en la que el orador expresa su relación personal con la verdad y arriesga su vida (...)». En la 'parrhesia' el orador pone en práctica su libertad y elige la franqueza por encima de la persuasión (...). Sería difícil imaginar una agenda más romántica o idealista para invocar giros hacia el campo educativo y, aun así, me siento atraída por ello con más vergüenza de lo que se podría esperar jamás de una teórica crítica autorreflexiva que trabaja en el campo del arte contemporáneo». **ROGOFF, I.**: op. cit. pp. 45-46.
- 25 **MÖRSCH, C.** (2012): op.cit. p. 50.
- 26 **SÁNCHEZ DE SERDIO, A.**: «Políticas de lo concreto: producción cultural colaborativa y modos de organización», en **COLLADOS, A. y RODRIGO, J. (eds.)**: *Transductores. Pedagogías colectivas y prácticas espaciales*, Centro José Guerrero. Diputación de Granada, 2009, pp. 44-63.

«En el exterior del Instituto de Arte Contemporáneo, la noche de la inauguración privada de la exposición sobre el Situacionismo, se encontraban otros situacionistas protestando por la incorporación y mercantilización del Situacionismo. Quizá es posible crear una situación que dé la vuelta a la situación, a fin de cuentas».

Robert Hewison, *Future Tense*

«La conciencia de hacer saltar el "continuum" de la historia es propia de las clases revolucionarias en el momento de su acción. [...] En la Revolución de julio se registró un incidente en el que esa conciencia todavía se hizo valer. Al caer la tarde del primer día de lucha sucedió que en varios sitios de París, al mismo tiempo y sin previo acuerdo, se disparó contra los relojes de la torres».

Walter Benjamin, *Tesis sobre filosofía de la Historia*

Aunque las *seratas* futuristas y los actos del Cabaret Voltaire ya habían tenido mucho de performativo, e incluso las experiencias de los cincuenta en el Black Mountain College, con la música silencio-

sa de Cage a la cabeza, había traído «la acción» a un primer plano dentro de la experiencia artística y la reflexión crítica, no sería hasta finales de los años sesenta, con la irrupción de las prácticas denominadas «neovanguardistas» con el arte minimal, la performance (desarrollada, en buena medida, por los feminismos militantes y sus «retornos de lo sensible»¹) y los inicios de experimentación con la videoocreación cuando la cuestión del «tiempo» (elemento crítico de todos cuantos se han intentado incluir en las prácticas artísticas contemporáneas) pasaría a un primerísimo plano en las discusiones sobre el arte contemporáneo; sus modos de realización, sus posibilidades de acción en el plano de lo artístico y lo social, e incluso, su futuro —incierto— en el marco de las instituciones tradicionales.

En este sentido, siempre resulta iluminadora la opinión del entonces jovencísimo crítico Michael Fried, quien en 1967 escribía su artículo, hoy clásico, *Art and Objecthood*², en el que frente a las relaciones que la pintura había tenido siempre con y como objeto (entonces cercanas a los postulados defendidos por Greenberg), denunciaba en los minimalistas el componente de «teatralidad» en el que implicaban al espectador

en su relación con los objetos expuestos de una manera que tachaba de «excesivamente literal». En el

fondo, lo que la crítica escondía, como sucedía también con el arte de acción en el momento, la performance e incluso las derivas tanto situacionistas como Fluxus, era a un problema de temporalidad: estar allí, en ese momento, para poder aproximarse —e incluso, formar parte— de la obra en una muy determinada temporalidad: la que imponía la obra misma en su hacerse presente, frente a la temporalidad «históri-

JULIO PÉREZ MANZANARES

**DE LA EXPERIMENTACIÓN
 A LA INSTITUCIONALIZACIÓN
 (Y VICEVERSA):**

UN PROBLEMA EN TRES TIEMPOS aproximarse —e incluso, formar parte— de la obra en una muy determinada temporalidad: la que imponía la obra misma en su hacerse presente, frente a la temporalidad «históri-

ca» propuesta por el modo tradicional, retiniano e historicista, de aproximarse a la exposición. De hecho, no sería descabellado proponer, frente a este tipo de muestras, una nueva definición como la que propone Dorothea von Hantelmann del giro experimental en el sentido social y cultural que da la autora a una «transición desde una estética del objeto a una estética de la experiencia»³. Subvertir la temporalidad de la contemplación artística (e incluso, la mera posibilidad de «contemplación» entendida de modo tradicional, siendo frecuentemente sustituida por distintos estímulos tanto sensoriales como intelectuales), así como la relación del espectador con objetos o acciones cotidianas insertas en el espacio de exposición, resultaba para estas «neovanguardias», indudablemente politizadas en el momento, una verdadera arenga a la propia institución «arte» y al sistema en el que este se sostenía. Unas posiciones por entonces frecuentemente asociadas con la ideología de izquierda, y cuyos «patrones estéticos» formarían desde entonces parte de muchos de los discursos críticos reformulados incluso en nuestros días, y a los que no dejarán de sumárseles nuevas propuestas de «experimentación estética», frecuentemente vinculadas con el activismo político.

Del mismo modo que las prácticas de los sesenta y setenta habían retomado a su vez formulas como el collage, el montaje fotográfico, la inclu-

sión del arte en espacios públicos y la subversión de los espacios privados de las prácticas tradicionales de la vanguardia beligerantes de principios de siglo, las ramificaciones posteriores y revitalizaciones durante los años noventa y hasta la actualidad que bajo diversos métodos han podido englobarse en la —siempre difusa, en tanto generalizada— etiqueta de «arte crítico» (político, anti-institucional y con una clara vertiente social democrática y pedagógica) han partido a su vez, ya sea en la creación de acciones, performances, *environments*, comunas artísticas, colectivos e incluso grupos de acción política directa, de aquellos referentes de los años sesenta.

De tal manera, tal y como señala oportunamente Claire Bishop, si hubiese que señalar en la Europa Occidental algunos posibles precedentes del actual giro social del arte contemporáneo, relacionado con la insurrección política y el cambio social, sería necesario retroceder hasta las vanguardias históricas desarrolladas en la Europa de en torno a 1917, en primer lugar. A esta «neovanguardia» que llevará al 68, en una segunda parada, y en un nuevo giro, que la autora relaciona con la caída del comunismo en 1989, como un tercer punto de inflexión en la relación del arte con la sociedad y con la propia interrogación de sus capacidades políticas activas⁴.

Sin embargo —hoy en día pasarlo por alto sería incurrir en una amnesia histórica imperdonable— cada uno de estos referentes

no mantuvo idéntica relación con sus «predecesores», y eso influyó, o eso parecería, indudablemente en el modo, tiempo y lugar en que cada uno de ellos recurrió a aquellos referentes estéticos que-ya-lo-eran relacionados con la insurrección en el terreno artístico. El vuelco producido por las vanguardias de principios de siglo, incomparable a todo lo que históricamente podía haber sucedido hasta entonces desde la «invención» de la estética en la edad contemporánea, no se encontraba aún, ni mucho menos, sancionado como «arte histórico» en el momento en que las «neovanguardias» de los sesenta deciden fijar sus ojos en ellas con fines claramente políticos y sociales. La vanguardia clásica, de hecho, empezaba precisamente a ser legitimada durante los años sesenta en el territorio de lo institucional (sirvan como ejemplo las primeras exposiciones de Duchamp por esas mismas fechas en algunos de los centros más importantes del norte de Europa y el mundo anglosajón), y despertaba, con su propia presencia en museos y colecciones, las mismas dudas que esta «neovanguardia» aprovechará para exacerbar con fines políticos: el papel de la obra de arte en el contexto económico del capitalismo, la legitimación del objeto como obra de arte por parte de la institución, la relación de los espectadores con los objetos de vanguardia e incluso, la subversión de todos ellos, y del discurso histórico implícito que tradicionalmente

llevaban asociados en el imaginario colectivo por su mera inclusión en la «institución-museo». No es de extrañar, por tanto, que para buena parte de las respuestas críticas y anti-institucionales de los sesenta elementos como el lugar, el tiempo y la acción supusieran claras contestaciones a los modelos hegemónicos que habían sostenido buena parte del armazón ideológico occidental.

I. El tiempo de la acción

Son precisamente el tiempo y el acontecimiento —event— dos de los rasgos más decisivos en las discusiones intelectuales de una época consciente, parece, de su capacidad de intervención y reescritura del tiempo histórico en todas las dimensiones posibles del espectro intelectual. Así, si por estas fechas es cuando encontramos los movimientos artísticos y activistas, revolucionarios y de abierto carácter social de los grupos minoritarios étnicos, por cuestiones de identidad o género, relacionados con la clase o los inconcientemente anticapitalistas y completamente críticos y politizados a nivel social, no menos frecuente será poder comprobar como las cuestiones formaban también parte de las discusiones más importantes y celebradas del momento a nivel intelectual. Así, las corrientes de pensamiento abiertas en aquellos años contaban con obras como *Totalidad e infinito* de Levinas (1961), *Verdad y método* de Gadamer (1960), *Las pala-*

bras y las cosas de Foucault (1966), *La escritura y la diferencia* de Derrida (1967), *Diferencia y repetición* de Gilles Deleuze (1968) o *Tiempo y Ser* de Martin Heidegger (1969), como algunos de los apoyos teóricos en los que fundamentar las corrientes hermenéuticas, post-estructuralistas o de la hermenéutica de la diferencia, que triunfarían en las décadas siguientes inundando los departamentos universitarios, las academias artísticas y los centros de investigación.

Superar el tiempo metafísico, abriendo la historia a todos aquellos pasados-possibles y no concluidos, como posibilidades de futuro, llevaba implícita la necesidad de repensar las estructuras que habían contribuido a mantener la falaz ontología histórica de la modernidad como relato plegado sobre sí mismo. Un relato crítico, hegemónico y cerrado a todo tipo de discusión. Algo que esta nueva ontología estética pondrá de manifiesto en algunas de las prácticas artísticas del momento —con el arte de acción, la performance y la nueva objetualidad del arte minimal o el conceptual a la cabeza— situándose como punta de lanza de algunos de los debates más relevantes de la estética contemporánea y la crítica institucional, aun presentes hoy en día en siempre necesarias discusiones. La inclusión de estas nuevas fórmulas de «temporalidad expandida», con las interrogaciones que la propia performance ponía en evidencia sobre el propio Ser y sus capacidades de enunciación,

fracturaban el tiempo histórico tradicionalmente atribuido a instituciones como los museos y proponían, en cambio, una temporalidad alternativa, plural y discursiva sobre nuevas fórmulas alejadas de la metafísica histórica. Estas nuevas concepciones, puestas de manifiesto de forma radical por medio de la «acción» como dispositivo de significado y acontecimiento, posibilitaban la comprensión y análisis de la realidad desde múltiples perspectivas —necesitadas por tanto de un constante diálogo apartado de la narración mitológico-paratáctica de la Historia—. Una pluralidad, no obstante, que con sus propios cuestionamientos elevaba así discusiones hasta entonces poco o nada tenidas en cuenta en el territorio de lo artístico, evidentemente ligado casi hasta entonces a consideraciones puramente referidas a su objetualidad.

Una de ellas, irresuelta todavía hoy, como una de las máximas aporías constituyentes de este vuelco histórico-crítico, tenía, precisamente, el papel del espacio-tiempo como su centro gravitacional. Un espacio-tiempo que no solo afectaba a las propias prácticas artísticas, sino al lugar y el modo en que estas tenían lugar —como veíamos que no dejaba de lado la crítica de Fried al minimal— y situaban al museo, en tanto que máximo representante de la «institución», como foco crítico a partir del que replantear muchas de las cuestiones que tenían que ver con el estatuto de la obra de arte, y su relación con

la institución. El propio museo se convertía en el paradójico representante de esa época pasada y muerta cuya función, estructura y papel ideológico y social precisaba de una profunda y radical revisión. Aunque a veces, echando la vista atrás, pareciera que las prácticas artísticas, incluso las más subversivas con los cánones hegemónicos de la institución museística y su lectura del «tiempo histórico» y la autonomía de la obra de arte, desgajada de su contexto socio-cultural, parecieran abocadas a caer en él incluso tratando de subvertirlo.

Esa preocupación, precisamente, era la que orientaba casi por las mismas fechas en que Fried firmaba su crítica al minimal y los nuevos comportamientos artísticos surgidos en la década de los sesenta una de las más iluminadoras conversaciones al respecto: la mantenida entre Robert Smithson y Allan Kaprow en 1967, en torno a la propia cuestión de «¿Qué es un museo?»⁵. Mientras Smithson considera la «nulidad» del Museo en relación con las prácticas artísticas actuales, y los efectos de dislocación que en el espacio-tiempo del mismo podían realizar algunas de sus prácticas (como sus conocidos Non-Sites), Kaprow, por su parte, aduce que la única posibilidad para el arte nuevo es mantenerse alejado o fuera del mismo, siguiendo la máxima —muy extendida, como veremos— de que toda aquella obra incluida en el sistema de la institución clásica, pierde su fundamento como

tal pasando a formar parte, inexorablemente, de ese espacio-tiempo del museo al que no pertenece, y en cuyo sistema solo puede resultar pervertido su significado original.

Toda la crítica institucional de los sesenta encontró en la acción, y en la subversión radical de los tiempos del museo, la imposibilidad de fijar una obra anclada en su propia temporalidad cotidiana en la expandida e histórica de la institución. La «acción», sometida a su propia temporalidad, incluía en sí misma, como venimos viendo, todas las críticas posibles a los tiempos históricos tradicionales y a las categorías que lo habían propiciado. Con el «giro hacia la experiencia», parecían romperse los consensos clásicos en los que las estructuras de los poderes públicos habían acabado englobando la categoría de «arte» y «experiencia estética» como entidades autónomas y separadas de sus métodos y condiciones de producción. La grieta entre el «arte» y la «vida» que la vanguardia histórica había utilizado como punta de lanza de sus más radicales experiencias, se veía cumplida en estas prácticas experimentales. ¿Con qué fines?, podría ser la pregunta más interesante para observar en nuestro camino sobre la integración de prácticas radicales en las instituciones. Pero no menos importantes, para este particular, son el ¿cómo? y, sobre todo, el ¿hasta cuándo? Pues ya sabemos que los garantes del tiempo histórico no dudan en intentar absorber —y por

tanto, acondicionar a su discurso — incluso a las temporalidades plurales que le ponen frente, aunque estas sean tan claras y bien formadas en sus propósitos como las de los programas artístico-políticos de los sesenta.

Si en buena medida la génesis de estas prácticas artísticas estuvo relacionada, tal y como venimos observando, con movimientos políticos y sociales, no podemos apartarnos de ellos para poder comprender desde esta dimensión su deriva y destino, e incluso su recuperación y reactivación posterior. El «fracaso» de esa izquierda revolucionaria, hija de los movimientos emancipatorios, el marxismo y el 68 en sus intentos por cambiar la sociedad y el mundo, dejó un profundo poso en la cultura y el arte occidental⁶. Las preguntas despertadas por la crítica a las fórmulas de poder —también artísticas— se abrieron paso como cuestiones sobre el «ser», tanto individual como, sobre todo, entendido de manera colectiva⁷. Un «ser» realizado como tal en función de sus circunstancias socio-económicas, que marcó profundamente los debates intelectuales de toda la década de los setenta, transformando, incluso la academia y las instituciones.

La irrupción de estas fórmulas artísticas en un panorama evidentemente objetual, obligaba a repensar algunas de las paradojas que la propia vanguardia no había podido resolver —censurada ya ella misma como miembro

de propio derecho en museos e instituciones — acerca de las capacidades del arte para salvar la grieta con la vida y la sociedad, y servir incluso para estas antes de convertirse en una pieza de m(a)us(ol)eo, según la idea imperante del mismo como salvaguarda y garante de una «tradición histórica» que parecía autolegitimarse por su propia posición institucional. Sin embargo, tanto estas prácticas, como las críticas y análisis que las acompañaron en la época, no dejaban de descubrir la institución museística como un lugar de conflicto simbólico y político. En ese sentido, la «institución-arte», con el museo a la cabeza, actúa a la manera focaultiana como un régimen discursivo que involucra un proceso continuo de resignificación de los objetos, discursos e instituciones que conforman el campo del arte. Y aún más, como tan importante resultaba en las fechas, esta labor de dispositivo moviliza prácticas sociales, culturales y políticas que dan origen a procesos de inclusión y exclusión.

De tal manera, no es de extrañar que desde finales de los setenta, y a lo largo de toda la siguiente década, el museo fuese parte de algunos de los discursos críticos — como siempre, centrados inicialmente en el mundo anglosajón — acerca del nuevo papel que los museos podían o debían cumplir. Los trabajos de Lucy Lippard, Martha Rosler o el muy conocido *En las ruinas del museo* de Douglas Crimp, en el que echando mano del «museo imaginario» de Mal-

raux percibía las «infinitas posibilidades», de acometer distintos discursos en su seno, alejándose del modelo sancionador tradicional, suponían ser algunos de los cuestionamientos teóricos que, también a la manera focaultiana, parecían descubrir nuevas grietas en los discursos de poder, que no dejarían de ser aprovechadas por la entonces denominada «crítica institucional».

Sin embargo, ya lo sabemos, el destino de las instituciones artísticas durante los años ochenta siguió un camino muy diferente. En él, las fórmulas radicales de los sesenta y setenta, tamizadas ya, incluso, por la propia percepción «histórica» que empezaba a tenerse sobre las mismas en el nuevo contexto socio-cultural, podían a su vez ser miradas con distintos ojos por las instituciones. Impuestas las leyes del mercado hasta sus últimas consecuencias por el panorama neoliberal, la difusión de nuevas fórmulas institucionales que suplían en ciertos casos a los centros experimentales de los sesenta y setenta, y el propio interés de algunos de los artistas de los ochenta por volver a fórmulas de arte de culto «tradicional» (con la fotografía y el retorno a la pintura a la cabeza), fáciles de insertar en el mercado de nuevos consumidores privados e institucionales por medio del omnipresente mercado, reactivó ostensiblemente la idea de que del «underground» a la «vanguardia», y desde allí a la galería o el museo, había tan solo un ligero paso. En este simplista panorama, no

es de extrañar, por tanto, que los «neos» y los «post» triunfaran como la repetición de lo mismo buscando el «salto» a la institución, que la institución estaba encantada de favorecer por medio de la explosión de ferias, bienales y exposiciones temporales que triunfaron en la época. En el nuevo panorama posterior a la caída del comunismo, el destino de la acción como parte de un proyecto político inmerso en el seno del neoliberalismo planteaba incluso, como de nuevo Bishop se encarga de señalar en su lúcido texto, no solo problemas relacionados con su nueva inclusión, ya como miembro de pleno derecho, en los marcos institucionales, sino incluso con su manipulación e instrumentalización por parte de los poderes públicos utilizado tanto para la integración de grupos sociales como para contribuir a los procesos de gentrificación e incluso, para provocar la preocupante sustitución de trabajos sociales reales por trabajos sociales artísticos, eludiendo así los Estados sus competencias y responsabilidades, al tiempo que haciendo que, en algunos casos, las propias muestras no hiciesen sino de ventrilocuo de los discursos del propio poder.

II. El tiempo de la posmodernidad

El nuevo panorama posmoderno, con las múltiples diatribas intelectuales y artísticas que

promovía la nueva situación occidental tras la caída de los bloques y el inicio de la globalización, hacía que necesariamente hubiese que cuestionarse —ya desde el tiempo histórico— el papel que las muestras más activas (y nunca mejor dicho) de las décadas anteriores tenían en el nuevo relato, y en la inclusión en los programas públicos e institucionales, sin poder olvidar que la Historia, como todo relato, no se naturaliza por su propio peso. Tal y como recuerda David Pérez de manera precisa:

«al comisariar una exposición o al museificar un producto no solo se auratiza artísticamente al mismo, sino que, con independencia de las lecturas que este sea capaz de generar, se lo transforma en bolo o materia institucionalmente correcta. De este modo, el valor de uso se supe- dita una vez más al valor de cambio, puesto que lo que cobra importancia no es la propia obra, sino la inclusión de la misma dentro de un sis- tema —de un código— en el que pueda quedar homologada y, consiguientemente, lexicalizada. La unilateralidad que reclama el mercado y la ne- cesaria coartada que encuentra en la multiplici- dad de lo idéntico se solapan con la uniformidad que impone el pensamiento único. De ahí que este fomento el señuelo de una falaz y delirante diversidad, en tanto la misma asume un espe- cial protagonismo como pieza ineludible dentro de un sistema capitalista de signo ultraliberal.

Parafraseando al príncipe Lampedusa, podemos señalar que es necesario que todo sea diverso, para que de esta forma siga siendo idéntico [...] Por ello la globalización, antes que fenómeno cultural o comunicativo, surge como trasunto económico multinacional»⁸.

Bien es cierto que, como dice el refrán, «lo que es bueno para el hígado es malo para el corazón», y que el espacio que aquellas obras habían abierto para que muchos discursos disidentes pudieran darse, había conllevado en sí mismo —con la mencionada transformación institucional de sus propios métodos y fórmulas de exposición— a ese callejón sin salida en el que de nuevo nos encontramos en el punto de partida: experimentación vs. institucionalización, a la que ahora se sumaba la participación activa de las propias instituciones para favorecer el desarrollo de las mismas, manteniendo incólume —o casi— su potestad ideológica y social deten- tora del poder.

Es precisamente en este contexto en el que uno de los mayores representantes de la crítica institucional, Hans Haacke, reflexionaba junto a Pierre Bourdieu en 1994 sobre este nuevo papel que las instituciones, y su fórmula de adaptación a los cambios de la escena artística, apuntando a algunas de las cuestiones que la posmodernidad exacerbada desde el punto de vista de lo político, lo ideológico y lo institucio- nal.

«Hay un debate sobre la dirección de los museos que va más allá de lo que se dice cuando se les acusa de ser sucursales de los marchan- tes de NY u otros lugares. Quienes hablan del contexto en que las obras son creadas suelen ser acusados de marxistas, etiqueta altamente estig- matizante. La práctica más habitual consiste en descontextualizar los objetos, como si se tratara de presentar colecciones de mariposas exóticas. Esa forma de concebir los museos elude toda consideración del campo social del que provie- nen las obras, aunque los creadores aludan a él. Sin duda es una práctica políticamente prudente. Pero conlleva la neutralización del arte».⁹

Verdaderamente, tal y como señala el siempre lúcido Haacke, la posmodernidad, lejos de ser una superación de la hegemonía ilustrada que se proponía, se ha resuelto como una abso- luta falta de coordinación entre el compromiso individual y el colectivo; una apertura aparen- temente liberadora de los dogmas modernos y totalizadores, del fin de los grandes relatos y el «pensamiento débil» (por parafrasear el clásico de Vattimo, casi paradigma de la posmoderni- dad). El conocido «relativismo posmoderno» parece no haberse traducido —vista atrás— sino en el puente de plata hacia el triunfo del neoli- beralismo y de una «nueva derecha» que, como también anunciaba Haacke, ha trastocado las reglas del juego hasta el punto de que, cualquier identificación política —y especialmente, si es

una de izquierdas — parece haberse vuelto una esperanza trasnochada de colectividad propia del pasado. Incluso, tal y como señala Boris Groys, la posmodernidad trajo consigo la inversión de los papeles respecto a las ideas de la «izquierdas» y las «derechas» en el plano intelectual¹⁰. En el fondo, tal y como también comentaba Eagleton en su citada obra, el problema político de la posmodernidad parecía ser la imposibilidad de articular un discurso político marcado por un programa ideológico para una izquierda que no optase por el socialismo, y que acababa por encontrar la salida en las conocidas fórmulas de negación de la identidad, y de la des-identificación. Sustituyendo «la política» por «lo político», entendido de manera general y en una ideología en la que era complicado articular el discurso de oposición, en el mejor de los casos, la abstracción intelectual se convierte en reina y como todavía hoy Zizek hace notar respecto a acciones contemporáneas, parecen dirigirse a un Otro desde una desarticulación difícil de identificar con un programa político concreto¹¹.

Vistas estas extrañas inversiones posmodernas, no es extraño comprender cómo en la época, tal y como denunciaba Haacke, no solo los museos estuviesen controlados por los dic-tados de las galerías del Soho neoyorquino, sino que en estas lo que triunfaba a su vez eran, los despreocupados retornos posmodernos a la figuración y a las prácticas artísticas más tradicio-

nales, que volvían a posar su mirada más sobre el tiempo histórico-metafísico del museo, antes que en su realidad circundante. Algo sobre lo que Benjamin Buchloh puso el dedo en la llaga, notando como todos estos «retornos al orden» lo que parecían anunciar, como si de un paralelismo con la Europa de entreguerras se tratara, era el advenimiento de un terrible viraje hacia el neoconservadurismo liberal. Giro radical del que los gobiernos de Thatcher y Reagan fueron los primeros y mejores ejemplos en un nuevo marco que anunciaba una transformación «hacia atrás» en la que, de nuevo, parece preciso mirar atentamente las falacias liberadoras de algunas de las corrientes actuales.

Frente a este panorama, nuevamente, las prácticas artísticas de la acción y su giro social comenzarían una nueva andadura a mediados de los años noventa, reactivando las anteriores propuestas de los sesenta mediante nuevas fórmulas que no solo luchaban contra la excesiva objetualidad de los ochenta:

«El autor único y el observador contemporáneo fueron atomizados en obras que exigían la unión y que a menudo eran creadas por colectivos o entidades autoorganizadas. La institución arte comenzó a reflexionar sobre sí misma como un espacio crítico, y los formatos de exposición se abrieron a su vez. El arte se desarrolló en cualquier parte, frente a una videocámara, en un contestador automático, en el espacio urbano. La

vida cotidiana volvió a ser significativa, incluso un refugio del capitalismo tardío»¹².

Con este panorama del «ladrillazo» se afrontaban los retos de una nueva época en la que las desigualdades sociales, los conflictos migratorios, la «economía de guerra» y los excesos de la clase poderosa encontraban de nuevo su paralelismo no solo en la multiplicación y dispersión de centros culturales y museos de nueva planta, a los que rápidamente se surtía de colecciones y programas de investigación que a menudo olvidaban, según el paralelismo aristotélico propuesto por Esben Kjedbaek, tanto su ethos (lo que se es, de donde se viene, la propia historia y la posición que se ocupa en ella y desde la que se forja el discurso) como su logos (el contenido del discurso) y su pathos (el modo en que se realiza este discurso). O quizá no tanto, teniendo en cuenta que el danés identifica esta última categoría con los museos de «Tercera generación» en la que el diseño, los acompañamientos visuales y sonoros, el alquiler de espacios para eventos privados, la perspectiva única del derecho individual y la filiación con las «últimas corrientes» definen un nuevo modelo de aproximación museográfica puesta, en buena medida, en manos del capital privado que la sustenta, y cuya función social se ve prácticamente reducida al recaudatorio entretenimiento¹³.

La situación, lejos de mejorar, pareció incluso agravarse cuando Lehman Brothers

quebró en 2008, arrastrando tras de sí en la profunda y consabida crisis a la economía mundial (exacerbada en ciertos puntos del planeta por condiciones de sobra conocidas, y que aquí recordamos bien) y abriendo el camino hacia una verdadera «revolución (neoliberal) desde arriba». Desde un poder que en su labor de desbaratamiento del Estado del Bienestar no es ya entelequia de tal, sino que tiene sus nombres, sus apellidos, sus siglas comerciales y hasta políticas.

Y ante este nuevo panorama, ¿cuál es el papel de las instituciones, incluso, para su propia supervivencia? ¿Y qué papel juega la acción —y ya no solo artística— en su función revitalizadora de un espacio público y común? Pascal Gielen ofrece un esperanzador reflejo del papel que el arte puede jugar en este ambiente, afirmando que dejar abierta la interpretación a la formación de una opinión propia —¿no es ese el papel del arte contemporáneo?, ¿y no es esa también la función de lo común y público?— permitiendo la libre expresión y mostrando que las cosas siempre pueden ser de otra manera de como han sido dichas y mostradas:

«En una democracia, el arte contemporáneo al menos tiene la oportunidad de irrumpir en el espacio público una y otra vez, y precisamente realizando esas intervenciones el arte moderno continúa revitalizando el dominio

público. Después de todo, lo común solo puede existir si permite siempre esta posibilidad de existencia; si otros gestos pueden ser siempre mostrados y discutidos. En otras palabras, este territorio es generado únicamente por acciones y actos constantes —no importa si tienen lugar en una plaza pública, en una bienal, en un museo o en el espacio virtual—»¹⁴.

III. Nuevos tiempos para la reflexión

Está claro que, ni los riesgos, ni los planteamientos pedagógicos ni la experimentación de ningún tipo parecería encontrar un panorama de bonanza en las instituciones públicas con estas nuevas perspectivas económicas que hacían que, lejos de avanzar, se retornara a los modelos regresivos tan conocidos para el modelo económico norteamericano de los años ochenta, y que se convertirían en norma —salvo contadas excepciones— a nivel internacional. Siguiendo a Chantal Mouffe, cabría notar que:

«hemos visto cómo, siguiendo los postulados neoliberales, muchos museos han abandonado sus propósitos iniciales de educar a los ciudadanos en la cultura dominante y se han transformado a sí mismos en lugares de entretenimiento para un público de consumidores. El principal objetivo de estos museos “posmodernos” ha sido hacer dinero por medio de exposiciones estrella y la venta de *merchan-*

dising a los turistas. El tipo de “participación” que proponen está basado en el consumismo, y participan activamente en la comercialización y la despolitización del campo cultural [...] bajo estas condiciones presentes, con el mundo del arte casi completamente colonizado por el mercado, el museo puede convertirse —es más, está predestinado a hacerlo— en un santuario de los intereses comerciales»¹⁵. Es más, profundizando someramente en la propia situación del estado español en este sentido, y centrándonos de nuevo en la incidencia que unas prácticas artísticas activas pueden tener en este panorama, tal y como Lola Hinojosa ha puesto de manifiesto es preciso tener en cuenta la situación particular del estado español, donde partiendo de que la cultura es un «bien público» y común, hemos visto como cada vez más la paradoja de que las mayores audiencias y espectadores puedan considerarse éxitos democráticos cuando, quizá al contrario, solo puedan ser vistos como éxitos puramente capitalistas. Y en este sentido, tal y como refiere la autora, tal vez lo prudente sería preguntarse, precisamente, por la definición de «democracia» o «participación» y el papel que las performances pueden jugar en ella¹⁶.

Pues sigue siendo cierto que la acción escapa a cualquier posibilidad de establecimiento, y se diría incluso que de institucionalización en el sentido tradicional del término, y en su expresión misma sirve indudablemente y como

venimos viendo para refundar una y otra vez los espacios de lo común, lo dialógico y lo plural democrático. Pero no podemos bajar la guardia ante algunas de sus presencias, pues siempre cabe la posibilidad (y por eso hemos optado aquí por el recorrido «cronológico») en el que poder observar cómo la acción ha sido sucesivamente activada en el terreno de lo social y sancionada en el institucional) de preguntarse si por medio de la «tercera vía», lo «performativo» hubiese encontrado lugar en las instituciones sin problematizarlas. No podemos olvidar, como ya hemos visto de pasada, que tal y como hacían notar Boltanski y Chiapello en *El nuevo espíritu del capitalismo*¹⁷, si el mismo ha sido capaz de ir desactivando una tras otra sus opciones opositoras en el terreno del arte, y de introducir las propias subversiones contraculturales en las instituciones, convertidas en un nuevo marco disciplinario, ¿quién nos asegura que no estemos asistiendo, una vez más, a una de estas acometidas? ¿Cómo asegurar esa posibilidad de «generar acontecimientos» y, por tanto, de discurrir al margen de las regulaciones institucionales sin olvidar los contenidos sociales, políticos e ideológicos de las obras producidas, manejadas, expuestas e incluso observadas como espectadores? La cuestión, desde luego —volviendo sobre Mouffe— no parece poder desecharse de un plumazo por la vía de la huida de la institución y la creación de espacios alternativos (que también

nos recuerda Hinojosa, no han acabado sino por conducirnos una y otra vez de nuevo a ellas). No. Siguiendo a la filósofa belga, es preciso, antes bien «encontrar las fórmulas de utilizar las instituciones públicas para fomentar las políticas de identificación y hacer productivos los conflictos existentes. Haciendo explícita la confrontación entre posiciones en conflicto, los museos e instituciones artísticas pueden realizar una decisiva contribución a la proliferación de nuevos espacios públicos abiertos a las formas agonísticas de participación en los que las alternativas democráticas radicales al neoliberalismo puedan, una vez más, ser imaginadas y cultivadas»¹⁸.

Una labor que involucra, desde luego, tanto a las prácticas artísticas como a las propias instituciones a las que venimos siguiendo la pista, pero de cuya ecuación no quedan exentos ni los visitantes ni los mediadores culturales, pieza fundamental para comprender las nuevas relaciones necesarias entre las prácticas artísticas, las instituciones y la sociedad en su conjunto. Lo pone claramente de manifiesto Oriol Fontdevila en su análisis sobre las prácticas curatoriales en la actualidad: «Cuando se visibiliza la mediación, ya no hay solo dos polos: la creación del artista y el espectador, o la creación y la institución, sino que aparece uno más. El mediador se convierte en un agente más» cuya actuación, «implica entonces, por naturaleza, diluirse en ese trabajo colaborativo: activar los diferentes agentes para

desactivarse a sí mismo»¹⁹. Una posición que es tanto o más importante para el «mediador» entre esos «polos» como para ellos mismos, quienes, volviendo a nuestros inicios sobre el espacio-tiempo de la acción, en palabras de Rancière, deben a su vez recurrir a la posibilidad que da la «emancipación» para resolver la grieta entre ambos; entre esas dicotomías que señala como fórmulas del «reparto de lo sensible» (por citar otra de sus obras clásicas), en las que «mirar/saber, apariencia/realidad, actividad/pasividad» se muestran como cualquier cosa menos oposiciones lógicas. «Emancipación» en la que el autor/actor, a modo de «maestro ignorante» pone a disposición del público/participante los elementos del logos; el acuerdo, posible interpretación y discusión comunitaria de la obra. «Emancipación», por tanto, como «borradura de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo [...] la reconfiguración aquí y ahora del espacio-tiempo [...]»²⁰.

Si, tal vez sea preciso entonces seguir buscando nuevas fórmulas de hacer efectivo esta «borradura» —una afortunada «disolución», como la que propone esta muestra en sus múltiples tiempos y diálogos, de los papeles entre el artista y la obra, el espectador, el mediador e incluso la institución — para dar forma a esos logos verdaderamente revolucionario. Para ello, siguiendo alguno de los consejos que propone

Elizabeth Wood para la (r)evolución del museo²¹, quizá sea preciso que hoy en día partamos de un pluralismo radical en el que todos los agentes involucrados en la ecuación puedan debatir sus discursos sobre los contenidos de una exposición, que el conocimiento sobre la misma sea siempre público y compartido, sin temor a la incorporación de muy diferentes agentes en la toma de decisiones; enfatizar la multiplicidad de puntos de vista, permitiendo la coexistencia de discursos históricos y contemporáneos, de ideas y experiencias diversas, individuales y colectivas. No temer a la investigación, discusión y análisis pedagógico que pueda llevar, incluso, a vulnerar el propio discurso de la exposición, y situar la misma en un contexto local que permita una mejor comprensión de su discurso e implicaciones y que pueda servir, incluso, de utilidad comunitaria. Todo ello sin olvidar que la exposición será siempre el encuentro —fortuito o programado— del objeto con un espectador con el que tendrá que mantener y promover un diálogo en el que su papel, antes que dictamen, debería poder actuar como informe. Unas posiciones que a la autora no le parecen ni radicales ni revolucionarias y quizá por ser vulnerables hasta ese mismo extremo, precisamente lo sean.

- 1 **PHELAN, Peggy:** «The Returns of touch. Feminist Performances 1960-1980», *WACK! Art and the Feminist Revolution*, Museum of Contemporary Art, Cambridge MIT Press, Los Angeles, pp. 346-361.
- 2 **FRIED, Michael:** (1967) *Arte y objetividad*, Antonio Machado, Madrid, 2004.
- 3 **VON HANTEL MANN, Dorothea:** «The Experiential Turn». In *On Performativity*, edited by Elizabeth Carpenter. *Vol. 1 of Living Collections Catalogue*. Minneapolis: Walker Art Center, 2014. <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn>.
- 4 **BISHOP, Claire:** *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, New York, 2012, p.3.
- 5 **SMITHSON, Robert y KAPROW,** Allan: «What is a Museum?» en Holt, Nancy (de.) *The writings of Robert Smithson, essays with illustrations*, NY University Press, Nueva York, 1970, pp. 43-51.
- 6 Véase **EAGLETON, Terry:** *Después de la Teoría*, Debate, Barcelona, 2005 (ed. Orig 2003).
- 7 Una lectura fenomenológica sobre la performance puede encontrarse en el volumen editado por **FOLEY, Jon; BLEEKER, Maiké y NEDELKOPOLOU, Eirini:** *Performance and Phenomenology: Traditions and Transformation*, Routledge, Reino Unido, 2015.
- 8 **PÉREZ, David:** *Malas Artes. Experiencia estética y legitimación institucional*, Cendeac, Murcia, 2003, p. 76.
- 9 **HAACKE, Hans y BOURDIEU, Pierre:** «Libre-cambio. Una conversación con Hans Haacke», *Libre-échange*, Seuil, Paris, 1994. Reproducida en *Acción Paralela* n° 4, 1998 [disponible en http://www.lainsignia.org/2002/enero/cu_065.html].
- 10 **GROYS, Boris:** (2009), *Introducción a la antifilosofía*, Eterna Cadencia Editores, Buenos Aires, 2016, pp 93-94.
- 11 **ZIZEK, Slavoj:** (2015) *Problemas en el paraíso. Del fin de la historia al fin del capitalismo*, Anagrama, Barcelona, 2016, p. 147.

- 12 **BANG LARSEN, Lars**, «The Long Nineties. Revisiting art's social turn and the 1990's – a decade that has yet to end» *Frieze* n° 144, enero-febrero de 2012 [https://frieze.com/article/long-nineties].
- 13 **KJAELDBAEK, Esben**: «What is the power of the object?». *New Thinking. Rules for the @evolution of Museums*. MuseumsEtc, Edinburgo, 2010, pp. 160-161.
- 14 **GIELEN, Pascal**, «Constituting a Common Public Domain. Art in less democratic times». HYPERLINK <http://www.bamart.be/files/PascalGielenConstitutingthePublicDomain.pdf>
- 15 **MOUFFE, Chantal**: «The Museum Revisited», *Art Forum Magazine*, verano de 2010 [disponible online en https://kosisvelonis.blogspot.com.es/2010/06/museum-revisited.html].
- 16 **HINOJOSA MARTÍNEZ, Lola**: «Museo y Acontecimiento», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* vol. 26, UAM, 2014, pp. 21-22.
- 17 **BOLTANSKY, Luc y CHIAPELLO, Eve**: *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal, 2002 (edición original 1999).
- 18 **Óp. cit.**
- 19 **FONTDEVILA, Oriol; BASSAS, Xavier**: *Genealogías curatoriales. 26 comisarios en diálogo*, Casimiro, Madrid, 2016, p.30.
- 20 **RANCIERE, Jacques**: *El espectador emancipado*, Ellago, Pontevedra, 2010, p. 25.
- 21 **WOOD, Elisabet**: *Rules for the @evolution of Museums*, MuseumsEtc, Edinburgo, 2010, p.54.

JUEVES
22
JUNIO

PROGRAMA SIN
CRÉDITOS

MESA REDONDA

*Artistas agitadores e
instituciones recolectoras*

Ensayo a propósito del programa público
de EN LOS CANTOS NOS DILUIMOS

Sala de Arte Joven, Madrid.

31 de mayo - 23 de julio de 2017.

cargocollective.com/

[enloscantosnosdiluiimos](https://www.instagram.com/enloscantosnosdiluiimos)

[#enloscantosnosdiluiimos](https://www.facebook.com/enloscantosnosdiluiimos)

[#nosdiluiimos](https://www.twitter.com/nosdiluiimos)

**EN LOS CANTOS
NOS DILUIMOS**

Maria Montero Sierra

La firmeza del bastidor se disipa en una sucesión de formas ondulantes; le acompañan cartulinas cortadas, papeles de seda plegados y cintas sueltas. Evocan un patrón y con ello un cuerpo ausente. Quizá el de un *performer*, o la figura que conforma un friso, ausentes ambos de este espacio aparentemente arquitectónico al que dan formas las esculturas (*An Ornamental Way of Moving*).

La exposición *En los cantos nos diluimos* se interesa por esos espacios de transición donde conviven varios medios artísticos, pues los entiende como lugares de cambio, abiertos a los procesos y la experimentación. Como el lomo de un libro —entre portada y contracubierta— o el canto de una mesa; un espacio que sustenta pero que no es todavía ni cara ni cruz, ni anverso ni reverso. Y esto es lo que se ha querido resaltar de la práctica artística actual, al invitar a cinco artistas contemporáneas españolas con formatos que conjugan disciplinas y formatos de experimentación. Les une el valor que otorgan al público que se convierte en impulsor del proceso de desarrollo de sus trabajos. Sus acciones y obras han impreso el ritmo a *En los cantos nos diluimos*.

De los encuentros nuevos impulsos

El lugar más allá de los bordes donde se conjugan sin confrontarse, las bellas artes, el teatro, la coreografía y la performance artística, se ha tomado como campo de investigación, producción y presentación de nuevas obras en formato de festival en Foreign Affairs en Berlín (desde 2012) y Playground en Lovaina (desde 2007) y como bienal, en Performatik en Bruselas (desde 2009). Son algunos ejemplos que muestran el interés creciente por otorgar un marco extendido a la producción artística y reconocer las interinfluencias que se generan entre ámbitos antes más delimitados. Son proyectos que concentran sus esfuerzos en el evento en vivo, a veces complementado con vídeo instalación, otras como una pieza de danza, o directamente a través de la activación de un objeto. La presencia del cuerpo como medio de la performance no es ya el único instrumento de trabajo e incluso a veces ni está presente en las acciones.

También desde la academia existe un creciente interés, por estas prácticas artísticas, que se influyen abiertamente, aunque históricamente hayan guardado sus distancias. La reciente página web *In Terms of Performance*, lanzada por Arts Research Center de la University of Cali-

fornia, Berkeley y The Pew Center for Arts & Heritage, en Filadelfia¹ se preocupa por definir y dotar de un marco historiográfico a términos que se intercambian entre disciplinas. Términos como *act*, *choreography* o *spectatorship* son definidos por artistas, historiadores y comisarios demostrando sus varias nociones y recepciones según disciplinas. Lo que el arte de performance considera novedoso los de teatro lo tienen aceptado. *In Terms of Performance*, con este proyecto, ofrece una plataforma de diálogo entre áreas de trabajo que son muy familiares entre ellas y con diferencias a veces difíciles de explicar. Reconocer sus inter-influencias a partir de textos teóricos ofrece sin duda una visión más completa de qué está ocurriendo.

Las acciones para una persona o una multitud se leen por parte de los comisarios, organizadores y programadores

1

In Terms of Performance, visito en www.intermsofperformance.site. Acceso en febrero 2017.

como en la lectura del público, en donde ya se examinan estas propuestas. La condición de evento y la investigación de la interrelación de los medios es compartida por *En los cantos...* que centra su pregunta en las posibilidades de estas obras en una exposición.

Los artistas contemporáneos no rechazan la institución, ni el museo, por el contrario quieren participar de sus coordenadas clásicas para reinterpretarlas. La noción de evento asociada a obras que se definen también desde su temporalidad en el espacio es indisociable. El evento que está intrínsecamente ligado a la performance y a proyectos educativos asociados, es un término que, sin embargo, se rechaza a menudo en la práctica artística, sobre todo desde las bellas artes, por ser mal entendido como puro entretenimiento.

Sin embargo, *En los cantos...* no se ha querido rehuir el término evento sino asumirlo como el motor que marca el ritmo de expansión de la exposición de acuerdo con las prácticas expuestas que expresan interrelaciones de medios, y un interés por asumir las coordenadas temporales de la exposición. Es más, según

de los mencionados festivales y bienales, desde la noción de temporalidad dilatada del que parten estos trabajos en formato de evento. Las preguntas que se plantean² guardan relación con el lugar de presentación (un teatro, un hall, el espacio público y salas de exposición) y las convenciones de tiempo y actitud del espectador, compromiso de quedarse hasta el final de la acción o circular por el espacio sin buscar el punto central clásico del marco teatral. Festivales y bienales demuestran haber entendido cómo estas obras intermedias han introducido con más fuerza la noción de temporalidad en la obra. Presente no solo desde el objeto sino también en la construcción del marco de presentación y los modelos de aproximación a la misma, hasta el punto de interesarse por los mecanismos existentes de exposición. Al «dónde» se añaden el «cuándo» y «por cuánto tiempo».

En este punto de fricción es donde los artistas empiezan a probar otros modelos de presentación que vienen dados por la naturaleza de las obras intermedias. Modelos que retan al propio de la exposición. Un calendario preciso y la actividad «frenética» de un festival imprimen un ritmo, tanto en la producción artística

VON HARTZ, Matthias, GRONAU, Barbara: *How to Frame. On Threshold Of performing and Visual Arts*, SternbergPress, Alemania, 2016.

la RAE el evento es un «Suceso importante y programado, de índole social, académica, artística o deportiva» de tal manera que su uso parece adecuado también en este contexto artístico y social. Rechazarlo hubiese sido, obviar las múltiples descripciones de términos como: acción, performance, coreografía, *happening*, que están ligados inevitablemente a este término, evento. Hasta cierto punto, su ausencia habría desmerecido la historia de la performance, las primeras iniciativas van entorno a Black Mountain College en los 50, al *happening* de Allan Kaprow, las performance de danza de Yvonne Rainer y Trisha Brown, nuestros *Encuentros de Pamplona*, y un larguísimo etcétera que está siendo intensamente historiado.

Todos bajo algún tipo de convocatoria y temporalidad estipulada. También el evento está vinculado al ritual de las clases o sesiones de aprendizaje en común. Se anuncia un lugar, una hora y unos participantes. Se emplaza a la audiencia a

acompañar, animar y formar parte de este compromiso espacio-temporal.

Pero más interesante aún es plantear el evento en los términos de cambio y transformación. El evento, entendido pues como el momento de cambio del estado de las cosas, de algo conocido a algo por encontrar, expresa los procesos de transformación de las acciones. Y la performance no solo en su marco de acción sino con su capacidad de re-hacer, de volver a suceder, ofrece las posibilidades de repensar y redefinir lo ya acontecido.

Con cada uno de las obras y de las acciones de las artistas, la exposición *En los cantos...* imprime un nuevo referente, se recontextualiza puesto que el evento supone la restitución del marco de referencia. La exposición ha tomado esta temporalidad como referente que permite fricciones y cambios. Una indicación que las artistas han resuelto de formas dispares. Plantearse las obras como propuestas independientes, con espacio y tiempo para ser leídas y entendidas de forma autónoma en sus proceso y cambios, pero al mismo tiempo como motivo para plantear su afección en la práctica

curatorial y en el objeto de la exposición. Y esto es posible al otorgar protagonismo a prácticas artísticas donde se cruzan disciplinas y se establecen lazos con el público.

Del yo al tú, del tú al nosotros: acción y reflexión

La artista es la performer, se dirige al público con una voz casi autorial, diseminando conocimientos, cual profesor.

La artista se abre a colaboraciones, establece vínculos de trabajo con personas ajenas al mundo del arte. Ellos, sus movimientos grabados, conforman una coreografía colectiva de un barrio.

La artista se preocupa de crear un espacio habitable que reaccione a los estímulos del visitante, que responda a sus cuerpos y sensaciones.

La artista promueve un *happening*. El público forma parte de una nueva repre-

sentación de un primer evento de 1970 del que no saben nada.

La artista invierte los roles del público, al que se sabe visitante le falta algo, y al que es ajeno a la escena aparece apelado por la acción (en este caso, una acción grabada).

Esta es la premisa central a partir de la cual se desarrollan los trabajos de Cris Blanco, Rosana Antolí, María Mallo, Anna Moreno y Leonor Serrano Rivas; la aportación del otro: llámese audiencia, público o visitante. Incluso desde su ausencia codifica el ritmo y estructura de la obra. En *En los cantos nos diluimos*, el público es el referente de las acciones y de los objetos dispuestos en sala.

Hay una coreografía de los movimientos de la audiencia, de los códigos a los que se les invita a participar: desde el patio de butacas instaurado en la conferencia performativa (*Ciencia_ficción*), desde el registro directo de sus acciones donde el público pasa a ser el performer (*Virtual Choreography*), desde la invitación a «disfrutar» de una estructura que se adapta a sus movimientos (*Una arquitectura...*), desde la llamada a ser colectivo y revivir un momento del pasado con

espíritu de fiesta (*The Drowned Giant*), a la inversión entre escenario y platea, entre el coro y el público (*An Ornamental Way of Moving*). Hay una conciencia muy clara del funcionamiento de la exposición, dentro de los mecanismos institucionales y como un escenario de intercambio con una audiencia.

4

Se han adaptado nuevos espacios y ampliado departamentos curatoriales con profesionales especializados en performance que han favorecido la inclusión de estas prácticas artísticas, así como la revisión histórica de obras desde los años 60 hasta ahora⁵. En este sentido la danza en su relación con las corrientes conceptuales y minimalistas ha tenido gran protagonismo en instituciones de gran alcance internacional. Las críticas a la posición que ocupa y la necesidad de incluir estas prácticas dentro de los proyectos curatoriales han revelado las consecuencias de estas aperturas.

El temor de que estas nuevas dinámicas respondan a los intereses económicos y los impulsos de las políticas de *marketing* sigue planeando. Sabine Breitwieser⁶, quien fue comisaria jefe del Media y Performance en MoMA (2010-2013), enfatiza en este caso como la preocupación por satisfacer emociones

3

Boris Groys, expresa cómo las instituciones han abrazado las prácticas que se formalizan en eventos (no solo los artísticos) en correspondencia con el estado de constante flujo y precariedad en el que vivimos y critica en estas acciones una gran capacidad crítica para animar al público a cuestionar el propio medio utilizado. **GROYS, Boris**: «Entering the Flow: Museum between Archive and Gesamtkunstwerk», *E-flux journal*, #50, dec. 2013.

5

«My view is that, far from being condemned to the role of conservative organizations dedicated to the maintenance and reproduction of the existing hegemon, museums and art institutions could be transformed into agonistic public spaces where this hegemony is openly contested.» **MOUFFE, Chantal**: «Institutions as Sites of Agonistic Intervention» in PASCAL, Gielen: *Institutional Attitudes: Instituting Art in a FlatWorld*, Valiz, Amsterdam, 2013, p. 70.

6

Claire Bishop en su análisis sobre tres instituciones de gran alcance, Whitney y MoMA en Nueva York y Tate en Londres observa cómo las instituciones han ido progresivamente, y de forma rotunda desde los 2000, definiendo espacios semi-exclusivos para presentar performances. **BISHOP, Claire**: «The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA, and Whitney», *Dance Research Journal*, Volumen 46, N° 3, diciembre 2014, pp. 62-76.

6

«In this changed economy of space and time, it is no longer only the authors of art who determine the form of an artwork's encounter with its audience. A major role in planning the choreography of an exhibition is now played by marketing strategists (What is a good lead image?), visitor services (How do I organize maximum visitor flow?), and, above all, museum management...» in Terms of Performance: Op. Cit. Choreography — **BREITWIESER, Sabine**.

culturales, lleva a los museos ha integrar esta serie de trabajos de acción que a veces pecan de desplazar a las obras en favor de la organización del mayor flujo de personas o la venta de entradas. Efectos colaterales de esta explosión de la comercialización de la experiencia del visitante que se incrementan a la hora de recuperar e introducir las obras de acción en una posición privilegiada⁷.

Aún consciente de la significación actual y de las presiones en torno a estas prácticas en los museos, asistimos a un momento atractivo donde las sinergias en los procesos de trabajo, entre artistas y colaboradores, entre medios y técnicas, y entre espacios de presentación son liberadoras. Se trata de un momento de fricción de gran interés. Desde el punto de vista de la investigación y de la ruptura de moldes se fomenta un clima de constante intercambio y crítica que es enriquecedor. Atendiendo a la construcción actual de este marco artístico, la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid se planteaba como un centro pequeño, aunque institucional, para embarcarnos en estos procesos sin pecar de exhibicionismo. Ofrecía una arquitectura significativa y abierta que alentaba estos proyectos

abiertos e inclusivos, así como se reconocía el rol íntimo que cumple la Sala en Madrid. Cabía desde los planteamientos más teóricos a partir de las mesas redondas llegar al público habitual de la Sala, y desde los planteamientos más prácticos de las artistas, con el taller de María Mallo y la convocatoria abierta de Rosana Antolí, abrimos a nuevos encuentros.

Modelos expositivos: una adaptación al medio artístico.

Artistas&Comisarios

La presentación de obras que tenían potencialmente una carga de acción muy importante a la vez que la intención de cohesionar, en sus diferencias, prácticas artísticas dispares, convirtió la cuestión de la metodología curatorial en un asunto central. El impulso de asumir la condición de temporalidad de estas prácticas lleva

⁷ Mouffe establece una diferencia clara entre las posibilidades de apertura que ella cree pueden darse en el museo a través de obras que cuestionan las concepciones clásicas del arte, y la tendencia en favor del consumo por encima del proyecto educativo. **MOUFFE, Chantal:** *Op. Cit.*, p.70.

BEER,

Evelyn, DE LEEUW, Riet: *Lexposition imaginaire. The art of exhibiting in the eighties,* s-Gravenhage, SDU, 1989.

directamente a interrogarse sobre el modelo expositivo. La revisión de la historia de las exposiciones permitía revisar otros modelos expositivos, pero más importante aún, confirmar la relación de dependencia de la exposición respecto de la obra.

Bastante a menudo la práctica comisarial ha sido cuestionada por la apariencia del comisario de asumir un papel predominante por encima del artista y de la obra. La reciente construcción de la historia de las exposiciones, en el más amplio espectro —y frente a las críticas más vehementes al modelo comisario-artista— cree firmemente en la relación de propulsión que artistas y obras de arte imprimen en las exposiciones creando nuevos modelos expositivos.

Así lo expresan, por ejemplo, la mayoría de opiniones recogidas en la publicación, *L'exposition imaginaire. The art of exhibiting in the eighties*⁸ de 1989, que analiza, en esta época clave de efervescencia del comisario y de modelos expositivos, las opiniones de artistas, críticos y comisarios sobre la preponderancia de la exposición. Todos se muestran de acuerdo en defender el trabajo colaborativo de artista y comisario y la relación que la obra imprime a los modelos expositivos y no al contrario.

Tanto es así que el comisario Jean-Christophe Ammann⁹ justifica el valor que se le otorga a la presentación de las obras y el papel que ha asumido el comisario como una respuesta directa a la expansión de la propia obra de arte desde el objeto hacia el espacio en que se sitúa, y lo hace en relación directa con el minimalismo. En los mismos términos, Boris Groys enfatiza como la función de colocar la obra en el espacio tiene mayor importancia en tanto en cuanto las obras (posmodernistas en este caso) son de hecho «pequeñas exposiciones» en sí mismas, pero desde luego los roles del comisario y del artista mantienen

una comunión en sus diferencias¹⁰. Por su parte, Marcia Tucker desecha rotundamente el planteamiento de una relación enfrenada de poder entre el comisario y el artista¹¹.

La evolución pues de las exposiciones, está impulsada por cambios artísticos, en el que el diálogo entre artista y comisario es directo. Hasta el punto, que podemos afirmar que el comisario es heredero de los avances artísticos que se plantea desde el medio de la exposición y es capaz de entender las necesidades de presentación de nuevas formas artísticas para las que busca un nuevo planteamiento temporal y físico, tal como explicaba el genial Jean Christophe Ammann¹². La adaptación del medio expositivo y con ello la introducción de diferentes modelos de exposición impulsó que *En los cantos...* se propusiera desde el principio trabajar a partir de la noción de evento como metodología y asimilar el ritmo fragmentado de la construcción de

9 «Presentation form became important at a time when art was deliberately and significantly taking up space. In my view this happened for the first time in the mid-sixties with Minimal Art (...). In those days, remember, space was not just a room in a gallery or museum, but part of a dialectic idea of inside and outside» **AMMANN, Jean Christophe** en **BEER, Evelyn**: Óp. cit., p.50.

10 «The postmodern artistic practice of almost literally quitting ready-made styles and works of art, both past and present, has transformed contemporary art works into mini-exhibitions, and in doing so has almost entirely erased the distance between the artist and curator. The fact that curators see a chance for themselves, personally, in the new definition of artistic creativity proposed by artists, is completely natural, and show not arouse any resentment. Nonetheless, an essential line of demarcation continues to separate the artist and curator...» **GROYS, Boris** en **BEER, Evelyn**: Óp. cit., p.148.

11 «To privilege the organizer over the artist, the exhibition over the work of art, or viceversa seems to me to create a false dichotomy, both begin part of a larger cultural, social and political context within which any exhibition must be seen.» (Privilegiar al organizador sobre el artista, la exposición sobre la obra de arte o viceversa, resulta, a mi entender, crear una falsa dicotomía, ambas son parte de un contexto cultural, social y político más amplio en el cual una exposición debe verse **TUCKER, Marcia** en **BEER, Evelyn**: Óp. cit., p. 292.

12 Para explorar un poco más en su trabajo es muy recomendable: **ZAUGG, Rémy, AMMANN, J.C.**: *Conversaciones con Jean Christophe Ammann*, Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear y This Side Up, Madrid, 2014.

la obra que se desarrolla abiertamente en relación a la audiencia.

Precisamente es un artista, Marcel Duchamp, quien de forma premonitrice destaca el rol del público en el espacio expositivo. Según Elena Filipovic, existe una relación directa entre los ensayos en el estudio de los *ready-made*, entendidos como objeto y entorno (mini exposiciones¹³), y el trabajo de Duchamp como «diseñador» que empieza en la *Exposición Internacional del Surrealismo* (1938) en París por encargo de André Breton y Paul Eluard. Cubriendo todo el techo con sacos de carbón, dejando el espacio prácticamente a oscuras y entregando a los visitantes una linterna para explorar desde su presencia ahora enfatizada las obras¹⁴, Duchamp coreografía la audiencia. El modelo de Duchamp inicia pues la inversión de roles, donde el espectador, su mirada y su cuerpo, en el espacio son el punto de partida de la experiencia positiva¹⁵.

En *los cantos...*, las salas y las artistas son pequeñas exposiciones en sí, que de forma individual y atendiendo a los tiempos marcados, han animado esta conversación con el público de una forma más o menos directa. En *los cantos...* ha

tratado de conjugar el proceso expositivo con el ritmo de las obras, ofreciendo marcos singulares para incorporar sus muchas formas, desde el *happening* planteado por Anna Moreno, *The Drowned Giant*, hasta el taller de María Mallo, como parte de la construcción de *Una arquitectura...* donde se ha contado con la participación directa del público, como protagonista en *Virtual Choreography...* de Rosana Antolí, o en una audiencia fiel y contemplativa como en *Ciencia ficción* de Cris Blanco, o finalmente, en una interrelación sutil a aquel que es ajeno a la invitación de la obra, con la instalación de Leonor Serrano.

«Desde dónde se mira», «qué se ve», «jugadas con «cuándo lo ves» y «durante cuánto tiempo», han propulsado el modelo expositivo en relación a los eventos y acciones en las exposiciones y programas curatoriales. Los casos recientes de *Relational Stalinism - The Musical* de Michael Portnoy y *Work/Travail/Arbeid* de Anne Teresa De Keersmaeker codifican de forma crítica la relación que puede existir entre la exposición, un modelo con sus propios códigos temporales, y la performance, enfatizando desde la danza y el teatro.

13

«Another indication that Duchamp thought of the readymades as more than mere things comes from these photos. The pictures show that these everyday objects are not —cannot be— useful. They were carefully arranged, displayed —indeed, exhibited— with their utilitarianism left undetermined so that they became objects of contemplation and even of laudgments, but decidedly not of use. In a way, then, the studio was the readymade's first "exhibition" space». **FILIPOVIC, Elena:** Op. cit., p. 2.

14

«Duchamp, on the other hand, seemed to want to make explicit that vision's condition of possibility is the approach of the body —that vision is decidedly corporeal. (...) Duchamp's complex visual exercises and their centrality to this corpus —his persistent preoccupation with visibility questioned not only what and how we see, but, ultimately, what and how institutions of art make us see.» **FILIPOVIC, Elena:** Op. cit., p. 6.

15

Duchamp lo explica más directamente en la conferencia que dio en el MoMA el 19 de Octubre de 1961 «All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualification and thus adds his contribution to the creative act.» **LEBEL, Robert, Marcel Duchamp,** Paragrapic Books, Nueva York, 1959, pp. 77-78.

Mientras, *Work/Travail/Arbeid* expande una obra, *Vortex Temporum*, de acuerdo a las coordenadas de Wiels (9 semanas, 7 horas al día); *Relational Stalinism - The*

Musical conjuga el recorrido a lo largo de salas del museo Witte de With Contemporary Art con la temporalidad delimitada de la performance: 6 fines de semanas, dos pases de dos horas cada día. Ambas propuestas aspiraban a coreografiar a la audiencia. Queda latente cómo la cuestión de la temporalidad en la exposición es central y puede cuestionarse en sentidos opuestos. Bien expandiéndose y asumiendo el tiempo tradicional de una exposición, o lo contrario, imprimiendo la temporalidad del teatro en el museo.

Estos modelos recientes manifiestan, sin duda, una relación clara entre el medio expositivo y nuevas prácticas artísticas, ya sea desde la danza y el teatro de plena actualidad museística como desde la revitalización de la práctica conceptual. Por tanto, la adaptación del medio expositivo y con ello la introducción de diferentes modelos de exposición ha estado muy estrechamente ligada a la práctica artística.

Hablar del trinomio exposiciones, comisarios y artistas sin mencionar el lugar físico y el rol que han planteado las galerías de arte, los museos y los espacios alternativos de artistas o colectivos; es

olvidar una parte muy importante de esta historia de confluencia de fuerzas que configura el desarrollo y evolución expositiva. Podríamos releer las crónicas de Brian O'Doherty que con su inigualable ironía ha explicado las alteraciones en el espacio expositivo y el lugar alternativo que ha ocupado la galería como medio artístico¹⁶ y por ende en los modelos expositivos. El espacio, que fue fundamental para el artista hasta experimentar con él, ha sido también fuente de inspiración para el comisario que ha planteado salidas al espacio público (*Sculpture Project* Münster, 1977) y apropiaciones de lugares de convivencia, asociados a lo privado, (*Chambres d'amis* comisariado por Jan Hoet, 1986), entre otros muchos ejemplos.

Sin duda, el espacio de la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid fue una de las primeras sensaciones que impulsaron la decisión de vivir este lugar desde su cristalera, desde su salida hacia fuera como si de un escaparate se tratase. Algo que también compartieron las artistas, especialmente Leonor Serrano Rivas, que lo convirtió en punto de referencia para invertir la posición del espectador y de la escena en *An Orna-*

O'DOHERTY, Brian: «The Gallery As A Gesture» (primero como una conferencia en la Universidad de Kansas en primavera de 1980 y publicada primero en Artforum dec. 1981, recuperada de nuevo en **GREENBERG, Reesa:** Op. cit., 332).

mental Way of Moving. Como escaparate se enfatizaba aún más el lugar central que ocupaba el público. Su cuerpo activo que se ve del otro lado de la ventana o el que pasa constantemente inmutable a la Sala desde la calle. El mirar, el ser visto y el exhibirse, que analiza de forma brillante Beatriz Colomina en el nacimiento de la arquitectura moderna y los medios de comunicación¹⁷, parecían guardar relación a la hora de plantearse una exposición en este espacio que no respondía al normalizado cubo blanco y que permitía enfatizar aún más las posibilidades de interpelación del arte.

3/1/05 - 7/06 -
3-14/06 - 28/06 -
5/07

Leonor Serrano Rivas, Anna Moreno, María Mallo, Rosana Antoli y Cris Blanco⁸ han contado cada una con

una sala exclusiva para la presentación de una obra existente o de nueva producción, que se va transformando en su presentación en sala y con ello la imagen y la forma de la exposición. Las artistas se han apropiado de manera diferente del espacio dado y de los tiempos marcados: antes, durante y después del evento; aceptando y bordeando esta condición.

Quién es y dónde se sitúa el público llevan precisamente a **Leonor Serrano Rivas** a enmarcar **An Ornamental Way of Moving** de acuerdo con los horarios de la Sala. Su instalación fruto de tres trabajos previos, **An Ornamental Way of Moving** (2016), **Piezas de Adorno** (2016)

y **Patrones Recurrentes** (2016) le permite en esta ocasión centrarse en interpolar los mecanismos de la propia exposición: espacio, horarios y posibles públicos.

Los elementos del teatro: vestuario, escenario, tramoya y texto anuncian una acción por acontecer, sin actuación y aparentemente sin cuerpo. La intención de cuestionar los papeles del público y del coro —y resituar el elemento central de la acción— lleva a Serrano Rivas a incluir como evento, en las horas de cierre de la Sala, una proyección —el ensayo de la performance **An Ornamental Way of Moving**— que aborda al paseante ajeno a la obra e incapaz de estar dentro de la instalación. Mientras, el visitante en Sala se encuentra ese cuerpo escultórico-arquitectónico que es la tramoya sin proyección alguna. Ajeno a la acción, el visitante comparte espacio con los elementos del teatro y sin embargo se encuentra entre bambalinas, previo a una función. No es simplemente un espectador sino quizás parte también de ese escenario.

La obra que presenta **Anna Moreno**, **The Drowned Giant** probablemente

refleja perfectamente las diferentes capas que pueden conjugarse en una acción y que concluyen sin temor, en algo festivo. ¿Por qué no? Con el título homónimo de uno de los cuentos de J.G. Ballard, Moreno ha planteado una investigación que tiene como objetivo final volver a hacer el *happening* que en 1970 Ricardo Bofill organizó a propósito de su proyecto no realizado en Moratalaz, *La Ciudad en el Espacio*. Como en el cuento de Ballard, un hecho atípico y extraordinario —el cuerpo de un gigante que aparece varado en la costa, o aquí un *happening* en una explanada de un barrio de nueva construcción del que existe mínima documentación—, despierta un potencial de imaginación que fenece dejando simplemente reliquias. El interés de Moreno por la porosidad de los tiempos entre la imaginación de futuros posibles, la idea de progreso y la relación con la nostalgia le sirven en esta restitución para desmitificar aquel momento pasado lleno de un supuesto vitalismo. Y sin embargo, la invitación de Moreno para formar parte de esta nueva versión, si acaso una farsa de aquello

que es imposible repetir, promueve un espacio corporal y afectivo compartido. En sala, Moreno nos muestra una serie de elementos que forman parte de este proceso de restitución donde la ficción constituye parte de la actualización de los hechos pasados.

Uno de los lemas más claros de los principios de liberación de la enseñanza es aprender haciendo, y en este sentido, el taller en el que se embarca **Maria Mallo** para acabar de producir su espacio habitado, **Una Arquitectura para Ecosistemas Emocionales Diversos**, plantea una didáctica participativa.

Se trata de convertir la sala en un espacio de intercambio de saberes e investigar cómo la inclusión de nuevas tecnologías favorecen una arquitectura moldeable. Basado en las formas y principios de desarrollo de los elementos naturales, plantas y minerales, y no en geometrías clásicas, Mallo se sirve de materiales naturales como ratán y látex, de elementos de crecimiento como cristalizaciones y plantas halófitas, y de softwares y arduinos que controlan imágenes y audios hechos exprofeso. Este espacio habitable anima a repensar

los parámetros de la arquitectura, a partir de una construcción diseñada para ser capaz de adaptarse y responder a las emociones: positivas y negativas de la audiencia. Los participantes en el taller, que aprenderán, harán y verán nacer la estructura, junto con el grupo de performers de Caín, invitados al evento, los muchos colaboradores como Cristina Peregrino con sus narraciones sonoras, y el público, al que se llama a explorar el espacio construido, son los impulsores de *Una Arquitectura...* Colaboradores y público experimentan desde las coordenadas de su propio cuerpo cómo un espacio puede adaptarse a uno y no lo contrario.

La investigación en curso que enmarca **Virtual Choreography de Rosana Antolí** busca representar coreografías colectivas distintivas de un barrio. Antolí, que comenzó este mapa en el barrio londinense de Hackney Wick, sitúa la segunda sede en el barrio madrileño de Tetuán. Allí, Antolí observa, fotografía y graba esos gestos rutinarios que forman parte, sin reconocerlo sus protagonistas, del día a día de cada uno. Son tics del

trabajo o del entorno social, forman parte no solo del individuo sino de la radiografía colectiva de un lugar y un tiempo preciso. Rosana, como en otros de sus trabajos, establece unas coordenadas que abren la obra a un espacio nuevo, aquel que traen los participantes. En esta ocasión, el día del evento la artista convierte la sala en un estudio de grabación donde los participantes presentan a cámara sus gestos. Los gestos aislados de su personalidad y contexto le sirven para crear un vídeo, central en su práctica, que se construye a partir de ritmos y silencios; una nueva coreografía en el espacio virtual que se convierte en archivo de un lugar concreto. Este mapa depende y se crea con el público bajo el impulso de Antolí. Aunque la Sala adopte solo por un día ese espacio de convivencia al que invita la obra y su investigación, los participantes están presentes en todo el proceso así como en el archivo, a través de los vídeos editados. El primer mapa centrado en Londres se proyectará las primeras cuatro semanas, hasta el día del evento. Tras realizar la nueva grabación proyectaremos el mapa centrado en Madrid.

«*You singing, you alone, everybody is looking at you now. You singing, you alone, everybody is looking at you now*»

La escena está dispuesta: ella cantando sola, y la audiencia, mirándola a ella.

Con esta sencilla melodía da comienzo

Ciencia_ficción, y **Cris Blanco** marca la estructura de la performance y las coordenadas que ocupa cada uno. Más importante que delimitar la escena,

Blanco revela la conciencia del lugar que ocupan ambas partes. Esta emancipación del espectador, que no es ajena al teatro moderno, se transforma rápidamente en algo diferente a una obra de teatro: la mesa, el proyector, el tono cercano y de interpelación nos recuerdan mucho más a la escena de una clase magistral. El profesor da a sus alumnos una lección, les acerca a descubrir la verdad sobre un nuevo asunto. Este marco discursivo donde cabe la ficción de los hechos se presenta ideal para hablar sobre ciencia y el proyecto de la NASA, una intensa investigación que Blanco dejó visible en formatos paralelos a la conferencia performativa: un blog, unos vídeos, un concierto, una charla sobre el trabajo, una

performance de 24h y un largo etcétera. Por primera vez una selección de estos elementos se expondrán incidiendo en el carácter procesual que motivó esta obra.

Su nuevo formato, **Si Ciencia_ficción fuera una expo** estará visible previo a **Ciencia_ficción**, la performance.

Ciencia_ficción, que cierra el programa de activación de las obras presentes en *En los cantos...*, propone dos de los parámetros que han sobrevolado intencionadamente esta exposición: el arte de acción y la pedagogía como estrategia, metodología y objeto de la obra. Este ha sido el punto de partida para reflexionar y participar del estado contemporáneo de producción artística, y en particular sobre la énfática inclusión de estos formatos en los programas expositivos de numerosas instituciones. La exposición *En los cantos* nos diluimos ha buscado desde el principio señalar la condición de evento, evitando la condición de espectáculo, gracias a la posición de la Sala y a las estrategias puestas en marcha por las artistas. Se ha entendido el evento como la ocasión donde el espectador, participe total de la obra, es capaz de repensar los mecanismos de la propia obra, como bien

explicaba Boris Groys¹⁹. En este sentido, se ha entendido las posibilidades del evento, como la capacidad de repensar el lugar de la obra, del público pero también el de la propia noción de la exposición.

Leonor Serrano Rivas

An Ornamental Way of Moving, 2016

Instalación compuesta por:

Patrones Recurrentes, 2016

Instalación: Vídeo HD, color, sonido,

13'42", loop, tela, madera y azulejos

Medidas variables

Coreografía por: Nefeli Sharmaea.

Performers: Adrian Quinton, Caterina

Grosoli, Margherita Mugnai, Melissa Sirol

y Sofia Casprini.

Piezas de adorno (pieza 1), 2016

Tambor, alambre metálico, cartón, pintura

acrílica, madera, cuerda, lazos, cerámica

y porcelana

8,60 x 3,20 x 1,20 m

Piezas de adorno (pieza 2), 2016

Cartón, lámina de plástico, papel corru-

gado, cuerda, madera, lazos, plancha de

cobre y porcelana

6,60 x 3,50 x 1,20 m

Rosana Antoli

Virtual Choreography, 2016 —

Instalación compuesta por: elemento es-

cultórico, *The First Gestures Virtual World*

Map: Hackney Wick, London, 2016: Vídeo

HD, color, audio, 23'20", loop y el vídeo

The First Gestures Virtual World Map,-

Tetuán, Madrid, 2017: Vídeo HD, color,

audio, loop

Medidas variables

Música: Dan Hewson

Anna Moreno

The Drowned Giant, 2017

Cianotipia sobre papel, escultura con

vídeo en Ipod: vídeo digital, color, soni-

do stereo, 2'21", loop y pintura de spray

sobre muro

Medidas variables

Diseño expositivo y arquitectura del

evento: Paula Currás y Havi Navarro.

Cris Blanco

Si Ciencia_ficción fuese una expo, 2017

Instalación: mesa y silla de camping,

ordenador portátil blanco, plantas, ampli-

ficador, micrófonos, guitarra, alfombra,

robots, vídeo con audio, mp3

Ciencia_ficción, 2010 —

Conferencia performativa: mesa y silla de

camping, ordenador portátil blanco, plan-

tas, amplificador, micrófonos, guitarra,
alfombra, robots, música, vídeo, 60'

Performer: Cris Blanco

Ciencia_ficción es un proyecto de Cris

Blanco, con música de Cris Blanco y Ru-

bén Ramos

Con el apoyo de: Iberescena 09, Espacios

cómodos 010 de La porta, Al-kantara,

Espacio práctico, El local, La Casa Encen-

dida, el aula de danza Estrella Casero, el

local de calle Azucenas.

Maria Mallo

Una Arquitectura para Ecosistemas Emo-

cionales Diversos, 2017

Instalación: membrana de látex; estructu-

ra de ratán; elementos auxiliares (poleas,

cuerdas, ventosas y relleno de arlita);

elementos de crecimiento orgánico e

inorgánico (cristalizaciones, plantas ha-

lófitas y simulaciones en impresión 3D);

elementos audiovisuales (dos proyecto-

res exteriores de vídeo con color y audio

y dos audios interiores); y dispositivos

electrónicos de interacción (placas de ar-

duino, motores, leds, sensores de presión

y cableado).

4,2 x 2,4 x 3 m

Rosana Antolí (Alcoi, base entre Londres y Barcelona) licenciada por la Universidad Politécnica de Valencia y Master en Performance/Sculture por el Royal College of Art de Londres, su trabajo se ha expuesto en galerías y museos nacionales e internacionales como Arebyte Gallery (Londres, 2016). Fundación Joan Miró (Barcelona, 2016), Centro CAC-Wifredo Lam (La Habana, 2016), CCEMx (México D. F., 2016), CCEN (Managua, 2016), Museo ABC (Madrid, 2015). The Ryder Projects (Londres, 2015), Alerak Avenue (Dubái, 2015) o CAZM (Madrid, 2012). Entre los premios que ha obtenido se encuentran Generaciones 2017 (Madrid, 2016), Royal British Society of Sculptors Bursary Award (Londres, 2015), Premio Nacional de Videarte Fundación BBVA (2015), International Emerging Artist Award (Dubái, 2014).

Chris Blanco dirige e interpreta sus piezas escénicas desde 2003. La mezcla de géneros escénicos, la música en directo, los trucos a la vista, la transformación de códigos y objetos, lo hecho a mano y hacer visible el aparato teatral suelen estar presentes en sus trabajos. Algunas de sus piezas son **CUADRADO. ILE-CHA. PERSONA QUE CORRE** (2004), *Ciencia. Ficción* (2010) *El Agitador Vórtex* (2014) y *Bad Translation* (2016) creada en colaboración con Óscar Bueno, Javier Cruz, Cris Celada, Amaranta Velarde y Ayara Hernández. Sus trabajos han estado en centros de arte y festivales de danza y teatro municipales, nacionales e internacionales. También realiza seguimiento de trabajos de otros artistas, participa en proyectos educativos y es miembro de las bandas de música CALOR y The Elements. www.tea-tron.com/cristianblanco
<http://soundcloud.com/the-elements-5>

Maria Mallo (Madrid 1981), doctora arquitecto por la ETSAM donde es profesora de Ideación Gráfica. Además es Técnico Superior en Artes Aplicadas a la Escritura y profesora de Diseño de Producto en el IED. De espíritu multidisciplinar ejerce su profesión de manera independiente, especializándose en la investigación de geometrias naturales y el diseño experimental auto-producido (www.mariamallo.com). Apuesta por la creación híbrida en la que se funden lo artesanal, lo digital, lo intuitivo y lo científico. Sus últimos proyectos han sido financiados por Fundación

Banco Santander, DKV, Ayuntamiento de Madrid y Comunidad de Madrid; y expuestos en Matadero Madrid, Medialab Prado, COAM y a Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid.

Anna Moreno (Barcelona, 1984), trabaja entre Barcelona y la Haya (Países Bajos), donde actualmente es profesora de Artistic Research en la Royal Academy of Art. Es co-fundadora de la iniciativa Helicopter, un espacio para la experimentación y el intercambio de conocimiento en La Haya. Anna se embarca en procesos colaborativos que derivan de una investigación sobre la relación entre la imaginación del futuro, la idea de progreso y la nostalgia, que emergen en determinados instantes de la historia reciente y el porvenir cercano. Su trabajo se desarrolla en eventos expandidos ligados tanto a exposiciones individuales en Blueproject Foundation (2016, SP), HIAP (2016, FI), 1646 en (2015, NL), como colectivas en MUSAC (2015, SP), Koldo Mitxelena (2015, SP), CoCa (2014, PL), Generator (2014, UK) y residencias: SASG (2012, KR) o Atelierhaus Salzamt (2011, AU).

Leonor Serrano Rivas (Málaga, 1986) licenciada en Arquitectura y Bellas Artes por la Universidad Europea de Madrid (2004-2012), obtiene el Máster de Bellas Artes de la Universidad de Goldsmith de Londres en 2015. Su trabajo explora diferentes técnicas y soportes con objeto de crear relaciones entre arte, arquitectura, teatro y movimiento. Se sirve de investigaciones históricas sobre las teorías de la forma y el lenguaje así como sobre la relación entre el cuerpo en movimiento y el diseño. Destacan sus exposiciones internacionales en Liverpool Biennale (2016), ICA London (2016), CAAC, Sevilla (2016) y Serpentine Galleries (2014), entre otros. Recientemente Leonor Rivas ha recibido la Beca de Artes Plástica Fundación Botín XXIV, el Premio Solán de Cabras de Arte Joven (ARCO 2016) y New Contemporaries ICA London.

www.leonor-rivas.com

Sonia Fernández Pan investiga,

escribe a través del arte y es comisaria dependiente. Autora de *esnorque!* desde 2011, un proyecto personal en forma de archivo on-line y centrado en el contexto barcelonés a través de textos, podcasts y conversa-

ciones por escrito. Editora del libro *A Brief History of the Future* (2014). Ha sido comisaria de *F de Ficción* (Can Felipa, 2013). *El futuro no espera* (La Capella 2014-15), *Microfísica del dibujo* (Espazo Normal, 2015) y *Diógenes sin complejo* (Hangar, 2015) y parte del grupo de trabajo Comisario Berrick, que dio lugar al proyecto expositivo *Al menos un modo provisional de asentarse en un lugar...*

Oriol Fontdevila (Manresa, 1978) es comisario, escritor e investigador, especializado en prácticas artísticas y educación, establecido en Barcelona. Director artístico de Sala d'Art Jove de la Generalitat de Catalunya. Ha comisariado proyectos en Arts Santa Mònica, Fundació Antoni Tàpies, Fundación Joan Miró, Museo Joan Abelló. Ha realizado proyectos de investigación y educación en A+DESK, HISK, Higher Institute for Fine Arts y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Escribe regularmente en catálogos y publicaciones como *Apollon Magazine*, *Concreta*, *CUMMA Papers*, entre otras. Ha recibido el Premio a la Innovación Cultural del CCCB 2015, así como el Premio Ciudad de Barcelona a las Artes Visuales 2011. Para octubre de 2017 se espera su publicación, *El arte de la mediación*, editado por Consolmi.

Dabalo Martínez trabaja como Jefe de Programas en el MACBA. Entre sus líneas de investigación se encuentran el trabajo educativo con el cuerpo, así como la investigación acerca de la capacidad de las imágenes en la producción de subjetividad política. Ha sido Responsable de Educación y Actividades Públicas del CA2M (2009-2016) y profesor asociado de Historia del Arte Contemporáneo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid (2011-2015). Es secretario de redacción de la revista de investigación *Re-visiones* y forma parte del grupo de investigación y acción sobre educación, arte y prácticas culturales *Las Líneas*. Ha coeditado junto a Yayo Aznar la publicación *Arte actual. Lecturas para un espectador inquieto* (CA2M, 2011) y ha editado *No sabíamos lo que hacíamos. Lecturas para una educación situada* (CA2M, 2017).

Programa Sin Créditos es un proyecto de investigación basado en la práctica en el que un grupo de participantes explora en colectivo modos, materiales y herramientas que abran las comunidades artísticas y aprendizaje a la sociedad. En 2017 lo llamamos Celebración porque invocamos aprendizajes

que aprovechen el potencial del arte para el juego, el disfrute y el regocijo de lo asombroso; para reivindicar nuestra presencia física en el mundo y la fascinación por el valor y la capacidad de transformación de su materia; para la manifestación total de lo sensorial. Más info: <https://programasincreditos.org/>

Julio Pérez Manzanares (Segovia, 1983) doctor en Historia del Arte Contemporáneo (U.C.M.) realiza actualmente estudios en Filosofía. Ha ejercido como comisario y colaborador en exposiciones como *El papel de la Movida* (2013), *La persona y el verbo: 20 años después de la muerte de Jaime Gil de Biedma* (2010), *Viaje al alrededor de Carlos Berlanga* (2009), *Common People: visiones (versiones) del presente* (2009) o *La Movida* (2007).

Es autor de los libros *Costus: You are a Star* (2008/2016) *Una temporada en lo moderno, el silencio de Rimbaud* (2011) y *Drácula Superstar: biografía cultural de un mito moderno* (2014).

Judit Vidiella licenciada (1999) y doctora (2009) en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona (UB), actualmente es docente en el Grado en Artes visuales y Multimedia, y el Grado en Artes Escénicas del ERAU. Del 2001-2013 ha sido docente en la UB, coordinando el Master de Formación del profesorado de Secundaria en la especialidad de Dibujo. Del 2013-2015 ha trabajado como Profesora Auxiliar Convivida en la Universidad de Evora, Portugal, como directora y docente del Mestrado em Ensino das Artes Visuais y el Grado em Educação Básica. Vidiella está especializada en Pedagogías Culturales, Estudios de Performance, Teorías del Cuerpo y Prácticas Feministas.

Georg Zolchow (Berlín, 1980) es comisario y gestor cultural. Actualmente trabaja en la plataforma cultural hablenarte: (Madrid), donde es responsable de la conceptualización y coordinación de proyectos como el Collaborative Arts Partnership Programme (CAPP), Curators' Network y Sweet Home — todos ellos con un fuerte enfoque en el desarrollo de residencias artísticas—. Georg es licenciado en Historia del Arte y Filosofía por la Freie Universität Berlin con una especialización en arte en espacio público. Entre los proyectos que ha comisariado cabe destacar el festival de arte urbano *Conquer the Concrete* (Chennai, India).

MIÉRCOLES

DOMINGO

31 — 23

MAYO

JULIO

EN LOS CANTOS
NOS DILUIMOS

Texto curatorial para el catálogo de
EN LOS CANTOS NOS DILUIMOS

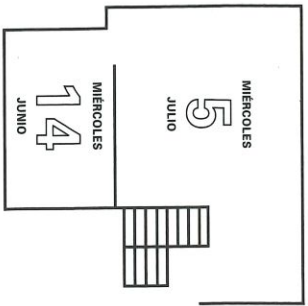
Sala de Arte Joven, Madrid.

31 de mayo - 23 de julio de 2017.

cargocollective.com/enloscantosnosdiluimos

#enloscantosnosdiluimos

#nosdiluimos



Cris Blanco
Ciencia_ficción | Performance – 5 julio.

Maria Mallo
*Una Arquitectura para
Sistemas Emocionales
Diversos* | Inauguración – 14 junio

Taller – 3 al 13 junio

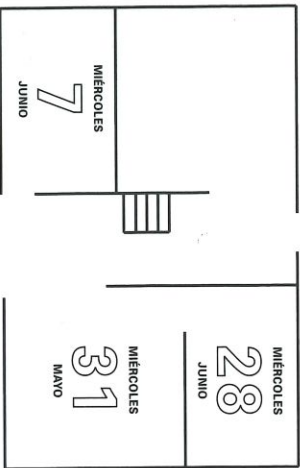
Cada miércoles durante seis semanas las acciones de las artistas se alternan con las mesas redondas y el taller.

Pablo Martínez, Georg Zolchow (hablarenarte)
El artista nómada. ¿Instigación económica?, ¿supervivencia artística? | Mesa redonda – 1 junio

Oriol Fontdevila, Judit Vidella
El canto punzante. En los extremos de la mediación | Taller – 15 junio

Programa Sin Créditos
*Artistas agitadores e instituciones
recolectoras* | Mesa Redonda – 22 junio

PLANTA 2



Rosana Antolí
Virtual Choreography – 28 junio

Leonor Serrano Rivas
An Ornamental Way of Moving – 31 junio

Anna Moreno
The Drowned Giant | Happening – 7 junio

PLANTA 1



14

13

22

23

25

24

26

27

28

29

30

3

4

5

2

1

VIII EDICIÓN
SE BUSCA COMISARIO

ESPACIOS PARA EL ARTE

ARTE
CONTEMPORÁNEO

