

¿QUIÉ  
ESCU  
CHAS  
TE?



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.



[comunidad.madrid/publicamadrid](http://comunidad.madrid/publicamadrid)

¿Qué escuchaste?

Grupo de investigación en torno al comisariado  
«Conversación abierta»  
Sala Alcalá, 31. Comunidad de Madrid



En el año 2016 la Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid puso en marcha la iniciativa de instaurar dos grupos permanentes de investigación vinculados a sus salas Alcalá 31 y Sala de Arte Joven, como complemento a las actividades formativas que se organizan relacionadas con sus correspondientes convocatorias y exposiciones. Con una dirección externa y una planificación de dos años, los grupos de investigación de sendas salas han contado siempre con participantes seleccionados por convocatoria pública al arranque del año. Aunque cada grupo dispone de libertad en la planificación y en el funcionamiento, se propone un encuentro presencial de los investigadores una vez por semana, así como la invitación de profesionales del sector que puedan abrir diferentes caminos en la investigación. Los grupos trabajan de febrero a diciembre y cada edición culmina, si los resultados lo merecen y así lo acuerdan los participantes, con una publicación que recoge la experiencia y las conclusiones teóricas.

Con el nombre de «LIME Laboratorio de investigación y experimentación museográfica», se constituyó el grupo de investigación de la Sala Alcalá 31 en 2016 y 2017, bajo la dirección de Juan Carlos Rico, mientras que la Sala de Arte Joven acogió el «Programa sin créditos» dirigido por las docentes Selina Blasco y Lila Insúa en ese mismo periodo. Mientras que el primero se centró en la experiencia expositiva a través del estudio y análisis del montaje e instalación de arte, el segundo se atrevió a reflexionar sobre cómo activar una programación experimental que abriera e hiciera más flexible la educación artística reglada.

Para 2018 y 2019 se han generado dos nuevos grupos de investigación que toman el relevo de estos: «Conversación abierta» en Alcalá 31, dirigido por Tamara Díaz Bringas con Soledad Gutiérrez el primer año, y con Irene Calvo el segundo; y «En los márgenes del arte» en Sala de Arte Joven, centrado en prácticas artísticas y sociales ubicadas en los límites difusos de la noción de arte, y dirigido por

los docentes, investigadores y artistas Laura de la Colina, Alberto Chinchón y Daniel Villegas.

«Conversación abierta» nació de la propuesta de generar un diálogo en torno a la práctica curatorial. El grupo de trabajo estuvo marcado por el deseo de hacer, asumiendo la indeterminación como un campo de posibilidad y el diálogo como un método de trabajo. Para ello, se abrieron conversaciones con personas provenientes de muy diversos campos que ayudaron a pensar la práctica curatorial de muy diferentes maneras, confrontándola, cuestionándola y enriqueciéndola a través de diferentes propuestas que sirvieron de punto de partida para el debate.

02

La presente publicación supone una revisión de toda la experiencia acumulada durante la primera edición de «Conversación abierta», donde los textos escritos por sus integrantes junto a algunos de los profesionales invitados se mezclan con algunos de los materiales extraídos de los encuentros con creadores, así como con los relatos de acciones y actividades propuestas por los participantes.

No queremos dejar pasar la ocasión de agradecer a todos los y las artistas, teóricos, gestores y demás profesionales que se han involucrado en esta primera edición de «Conversación abierta»; al grupo entero de investigadores por su participación; y por supuesto a las directoras del programa Tamara Díaz Bringas y Soledad Gutiérrez, así como a Irene Calvo cuya implicación ha sido también esencial para que tengamos hoy esta publicación en las manos.

Consejería de Cultura y Turismo

«Conversación abierta» 2018

Sonia Berger

Catalina Bunge

Irene Calvo

Carmen Cantón

Sofía Corrales

Tamara Díaz Bringas

Juan Gómez

Soledad Gutiérrez

Vera Martín

Esther Merinero

Lucía Moragón

Verónica Ortega

Betina Pecamp

Ana Pinilla

Francisco Ramallo

Lucía Rodríguez

Ignacio Tejedor

Carlos TMori

Nerea Ubieto

## ÍNDICE

CARTAS DESDE / HACIA UN  
APRENDIZAJE COLECTIVO

PREGUNTÁNDONOS CON  
KAREN BARAD: URGENCIAS  
CURATORIALES

Jara Rocha

PLANTAR UN JARDÍN EN UN  
LIBRO

Aimar Arriola

AN ORGANISM THAT GROWS ITS  
ROOTS AS IT PROGRESSES

Carta a Binna Choi

SENTIDOS EXPANDIDOS

Taita Isaías Muñoz

CON ESTO Y UN BIZCOCHO

Beatriz Alonso

04 FERMENTAR: CREAR VÍNCULOS  
A LARGO PLAZO

Sonia Fernández Pan

DOS ESCUCHAS DE ENVOLTURA,  
HISTORIA Y SÍNCOPE

Isabel de Naverán

\_ALGO QUE POR SU FORMA  
PUEDE DAR OTRA

María Salgado

PORTADORES DE...

David Bestué

LA APARIENCIA DE TODOS  
NUESTROS TIEMPOS. (ESA COSA  
RARA CUIDADA)

Carlos Fernández-Pello

LA ESCUCHA DEL ALGORITMO

Nicolas Malevé

UNA NUEVA AVENTURA DE GLITCH  
& HACK, AGENTES CULTURALES

María Ptqk

Tamara Díaz Bringas y Soledad Gutiérrez	págs.: 07 - 12
Nerea Ubieto	págs.: 15 - 31
Ignacio Tejedor	págs.: 33 - 38
Carmen Cantón	págs.: 41 - 52
Ana Pinilla y Sonia Berger	págs.: 55 - 60
Irene Calvo	págs.: 63 - 70
Esther Merinero	págs.: 73 - 86
Francisco Ramallo	págs.: 89 - 96
Vera Martín	págs.: 99 - 105
Catalina Bunge	págs.: 107 - 110
Sofía Corrales y Francisco Ramallo	págs.: 113 - 122
Verónica Ortega	págs.: 125 - 134
Betina Pecamp y Carlos TMori	págs.: 137 - 144

# ***CARTAS DESDE / HACIA UN APRENDIZAJE COLECTIVO***

TAMARA DÍAZ BRINGAS

y

SOLEDAD GUTIÉRREZ

Madrid, del 6 de febrero al 27 de octubre de 2019 (o el tiempo que tardamos en escribirnos estas cartas)

Querida Tamara:

Han vuelto las grullas, las he visto dos veces sobre el cielo, en el parque, formando una flecha, avanzando. Ha pasado el invierno y no me he dado cuenta. Hace poco más de un año que te uniste a esta conversación que ha devenido coral y pienso en los cantos en la noche, en las mujeres haciendo ronda en el pueblo; en cómo construimos desde abrirnos y en esta conversación abierta que bebe de la teoría para convertirse en círculo imperfecto, en lugar de encuentro y de refugio, en espacio de posibilidad que no es tuyo ni mío, sino de todas. Y siento que se me ponen los pelos de punta al recordarnos con nuestro primer bizcocho, que compraste en la tienda de debajo de tu casa, con Telmo, que todavía tenía la paciencia del bebé para aguantar las sesiones de trabajo de su madre y con ese auditorio de la sala Alcalá 31 que se convirtió en nuestro espacio de aprendizaje.

07

En todo el proceso de definir este proyecto había una voluntad de apertura, de pensar desde el compartir, de saber que generalmente nada de lo que nos pasa es único y que si lo hablamos es más fácil verlo. La escucha se ha convertido en el centro de este grupo, entendida esta como acto consciente de conversar, de abrirse al otro. Y me pregunto, pensando en los ejercicios de Hansen, que son uno de los lugares desde los que partimos y que ejercitamos, ¿cuál crees que es el marco para que se dé una conversación abierta? ¿Sería posible generar unas instrucciones o una partitura?

Querida Soledad:

Ha llegado el verano antes de que alcanzara a escribirte, si bien tu pregunta por las condiciones para una conversación abierta no ha dejado de rondarme. Mencionas a Oskar Hansen y aún te agradezco haber convocado su «forma abierta» —y las ideas de indeterminación, flexibilidad, participación colectiva— como punto de partida para nuestro grupo. Y te agradezco un principio que nos

acompaña desde entonces, algo que te escuchamos decir a partir de tu lectura de Hansen: que ninguna de tus acciones pueda cerrar la intervención del otro, que el otro pueda continuar la conversación. Desde esa base y despacio fuimos tejiendo nuestra *conversación abierta* a lo largo de 2018. Y en el camino se fueron sumando otras referencias para pensar lo que hacemos, mientras lo hacemos. El *Caminhando* de Lygia Clark, por ejemplo. Fue en la sesión en que nos propusimos interpretar algunos de los «ejercicios» de Hansen cuando sugerí experimentar esa obra clave de la artista brasileña. Para eso llevamos papel, tijeras, pegamento. Al ejercicio de «Composición de un perfil» que proponía el arquitecto y pedagogo polaco a partir de hojas de papel y de una pregunta por el espacio-tiempo, respondí siguiendo otras instrucciones, las de Lygia Clark: «Haz tú mismo el *Caminhando* con la faja blanca de papel que envuelve el libro, córtala a lo ancho, tuércela y pégala de manera que obtengas una cinta de Möbius. Coge unas tijeras y desde un extremo corta sin parar a lo largo. Ten especial cuidado en no pasar a la parte ya cortada —esto separaría la cinta en dos pedazos—. Cuando hayas dado la vuelta a la cinta de Möbius, decide entre cortar a la derecha o la izquierda del corte ya realizado. La noción de la elección es decisiva y ahí radica el único sentido de esta experiencia. La obra es tu acto». He copiado aquí esas pautas para pensarlas de nuevo mientras las transcribo, y para pensarlas contigo. Aquella tarde las experimentamos en el grupo mientras cada quien cortaba longitudinalmente su cinta de papel. Creo que desde entonces imagino el *Caminhando* como una suerte de partitura de nuestra práctica colectiva en «Conversación abierta». Una partitura escrita en presente por el propio intérprete, una escritura que no antecede al acto. Bueno, no sé si consigo formularlo, pero aventuro algo así: en la propia experiencia colectiva con el grupo vamos haciendo cortes, tomando decisiones, caminando. El intento es que cada «corte» nos permita continuar la experiencia, producir diferencias. Creo que esto de las diferencias lo pude entender solo después de una lectura apasionante y compleja del *Caminhando* que nos llegó hace pocos meses de la mano de Suely Rolnik. Con el nuevo grupo constituido en 2019 hemos revisado y discutido largamente su reciente libro *Esfemas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Allí la psicoanalista, comisaria y crítica cultural brasileña retoma el *Caminhando* para ejemplificar la tensión entre una micropolítica activa y una reactiva. En la primera, el deseo —guiado por una brújula ética— se mueve en

dirección a la conservación de la vida, en su experiencia de viviente. En la segunda, orientado por una brújula moral y reducida a la experiencia como sujeto, el deseo elige los puntos ya conocidos para efectuar sus cortes, intentando mantener la cartografía vigente. La advertencia de Lygia de no pasar a la parte ya cortada de la cinta de Möbius le sirve a Suely para interpelar una política del deseo que insiste en la reproducción de las formas del mundo en su configuración actual. Me gustaría pensar que en los encuentros con el grupo de «Conversación abierta» nuestro deseo se orienta más a esos cortes que producen diferencia y que logra sostenerse en la fragilidad. Aunque sabemos que se trata de una tensión permanente en la que muchas veces nos encontramos cortando por el mismo lugar, reproduciendo formas heredadas. Y tú, si tuvieses que pensar en una partitura para una experiencia de aprendizaje colectivo, ¿qué forma tendría?

Querida Tamara:

El verano ha pasado, el otoño es cálido, la vida está muy presente en este texto. Con tu pregunta me doy cuenta de que al pensar en partituras lo hago más en un concepto que en objeto; un potencial más que una práctica. Pero volviendo al aprendizaje colectivo, hay un trabajo o, mejor dicho, una investigación en curso de la investigadora y coreógrafa Alice Chauchat, *Togethering*, en el que, desde hace años, va desarrollando una serie de partituras de danza que invitan a la reflexión en torno al compromiso y a lo colectivo a partir de las relaciones que se establecen entre cuestiones como el no saber, ir hacia o aproximarse, y sus matices. Lo veo en relación con ese hacer en la práctica que mencionas. Estos conceptos coreográficos también son muy interesantes como reflexión de lo colectivo, un estar juntos que se construye a partir de los cuerpos que habitamos y sus gestos, sus movimientos determinan cómo nos posicionamos en relación a las demás. También a la hora de pensar en cómo generar ese espacio, esa brecha entre el potencial de hacer todos juntos y el respeto a cada uno, una suerte de *idiorritmia* que asuma esa fragilidad que mencionas pero que al mismo tiempo sustente la diferencia. De entre esas partituras hay una que me gusta especialmente en la que habla del compañerismo (*companionship*):

*Keep your dance company  
Your company keeps you company  
Your dance keeps other people company  
Keep their dance company*

En el aprendizaje colectivo hay para mí algo fundamental que es cómo nos situamos en relación al otro, un posicionamiento que yo entiendo siempre desde el respeto y estas instrucciones, en mi opinión, hablan de eso.

Algo que era importante desde el principio en esta conversación es que fuera abierta, rica; un proceso de aprendizaje. Por eso era importante que existieran múltiples voces que, de una manera u otra, comparten una forma de posicionarse, de mirar al mundo. Algo que creo que ha potenciado mucho esa deriva hacia la escucha que ha tomado el grupo. Voces que, además, toman protagonismo en este relato coral del que nuestra conversación forma parte.

10 Recuerdo la primera apertura de mano de Aimar Arriola y Binna Choi en la que nos presentaron sus proyectos atentos a otras realidades. En el trabajo de Aimar hay un posicionamiento híbrido, un estar entre muchos campos que creí que podría ser muy interesante a la hora de enfrentarnos a esta práctica que es la del comisariado. Además, su manera de trabajar con el archivo, como un espacio de mestizaje, investigación, pero al mismo tiempo de práctica colectiva remite al posible trabajo que planteábamos a partir de los ejercicios de Hansen, o de la partitura que mencionas de Clark. La puesta en común de los trabajos de Aimar y Binna fue una intuición, la sensación de que el trabajo que desarrollaban ambas podría tener sentido en diálogo. De la propuesta de Binna me interesa mucho la búsqueda de una institución no jerárquica, que se desdibuja como tal para abrirse a diversos procesos relacionados con los comunes y la investigación artística, o el arte como herramienta de aprendizaje de nuestro entorno.

Después vino Isabel de Naverán a *encorpar* la escucha, un estar atenta y saber acompañar desde la investigación las diferentes formalizaciones que la práctica artística (entendida en su sentido más amplio) puede habitar. Y Sonia Fernández Pan, cuya práctica cu-

ratorial no sé si es antes o después de un texto, pero que sin duda se basa en el acompañar, escuchar la práctica artística. Un trabajo que sirve también como altavoz a través de *esnorquel*. Jara Rocha y Nicolas Malevó vinieron a abrirnos ventanas a otro tipo de realidades, corporalidades, imágenes, a partir de archivos, algoritmos informáticos y, en definitiva, a otras formas posibles de ser más allá de lo humano.

A estas alturas de curso, ya hablábamos de la escucha, pero al mismo tiempo de cómo mostrarnos nosotras, de cómo hablar y cómo activar esa conversación. ¿Cómo lo viviste tú?

Querida Soledad:

*Keep your dance company / Your company keeps you company.* Sigo desde esas frases nuestro baile, y pienso en «Conversación abierta» también como una suerte de baile, donde un movimiento sigue al anterior, aunque no de manera directa sino con rodeos, desvíos, insistencias o a veces con gestos inesperados. Sigo ahora tu movimiento para convocar a otras invitadas a nuestro grupo. A la escritora María Salgado, que nos habló de poesía y de las preguntas que atraviesan su práctica: en torno a lo político, al problema de la transmisión (y la belleza de ese problema), a cómo enunciar (o no) un yo o cómo colectivizarlo. Al artista David Bestué, que nos trajo otra relación con lo poético desde la materialidad de una escultura o un acercamiento singular a la arquitectura. A Mapa Teatro, laboratorio de artes en vivo basado en Bogotá, que nos compartió su práctica de investigación y experimentación, de creación de comunidades efímeras y etnoficción, y un modo potente de entender «la obra» más bien como «el obrar».

Aprovechando que se presentaba en el CA2M la exposición *Querer parecer noche*, en una de nuestras tardes nos desplazamos a Móstoles para ver juntos esa muestra en compañía de sus comisarios Beatriz Alonso y Carlos Fernández-Pello, quienes nos acercaron la ficción, la fragilidad, el marrón como puntos de partida de un proyecto curatorial. Y el último de nuestros laboratorios, con Lucía Egaña y María Ptqk, que partía de la pregunta sobre qué supone una práctica —curatorial, artística, institucional— en código abierto.

«Volcar la caja de herramientas sobre el piso», nos proponían ambas, entendiendo el código como modelo de gobernanza de los proyectos, y haciendo que nos preguntemos de maneras situadas qué implica abrir el código de nuestras prácticas y también cuáles son los límites para hacer esa apertura posible.

De un modo tal vez inesperado, como en ese baile que vuelve a ciertos movimientos, aquellas jornadas nos devolvían conversaciones iniciadas en el primer laboratorio con Aimar y Binna, en el que discutíamos sobre formas de auto-organización y cómo descolonizar estructuras, del comisariado como gesto de acompañar a los que no están, de ideas que no se sabe cuándo empiezan ni si acaban, de tiempo, de jardines que dejan lugar a lo que pueda crecer por sí mismo. Y la intervención en esas jornadas de un huésped generoso e inesperado, el chamán Isaías Muñoz, que nos habló de plantas curativas y del silencio. El silencio en el que la espiritualidad puede hablar.

12

Si bien en estas cartas hemos convocado a nuestras invitadas al grupo para contextualizar sus aportes al programa, fueron por supuesto las propias participantes de «Conversación abierta» las que dieron forma, consistencia y temperatura a nuestra experiencia. Un proceso modelado por los deseos, afectos y acentos de Sonia, Catalina, Irene, Carmen, Sofía, Juan, Lucía(s), Vera, Esther, Verónica, Betina, Ana, Fran, Ignacio, Carlos y Nerea.

Intuyo que la manera en que enfrentamos el reto de acompañar un proceso de aprendizaje colectivo como el de «Conversación abierta» tiene mucho que ver con el modo en que entendemos el comisariado. Hay algo que definitivamente pasa por la escucha, por dejarse afectar por otros, por acompañar su baile. Recuerdo un debate más o menos tenso en el grupo en torno a las opciones de tener una guía más dirigida o bien un recorrido más abierto y modelado colectivamente. Creo que nuestra apuesta por esta segunda opción nos situaba en un lugar de mayor fragilidad, pero al mismo tiempo más estimulante para ese hacer/pensar con otros que continúa en movimiento de muchas maneras, incluyendo esta publicación.



**PREGUNTÁNDONOS CON  
KAREN BARAD: URGENCIAS  
CURATORIALES**

JARA ROCHA

y

NEREA UBIETO

Jara Rocha y Nicolas Malevé aterrizaron en «Conversación abierta» cargados de entusiasmo y con un discurso que revolucionó nuestras mentes. Cuestiones relativas al comisariado (mediación, archivo, etc.), pero también a problemáticas mucho más amplias —siempre enredadas entre sí y urgentes— que lideran su investigación: la constitución semiótico-material de las cotidianidades, el papel de las tecnologías inscritas en el mundo, el análisis de la distribución de las agencias en cada situación particular, el pensamiento de las diferencias en la línea de los transfeminismos, etc. Le propongo a Jara Rocha retomar juntas algunos de los conceptos del discurso de la teórica feminista Karen Barad<sup>1</sup> —hasta ese momento para mí desconocido— y generar cuestiones relativas al comisariado que interpelen directamente a los lectores. El texto se plantea como una conversación que ahonda en las nociones de intra-acción, corte agencial, difracción y agencia desde una perspectiva abierta a la interpretación y las lucubraciones. Los conceptos proporcionan un posible aparataje para una nueva forma de escucha desde la práctica curatorial.

\*\*\*

15

Nerea: Si te parece podemos comenzar por definir y comentar algunos de los conceptos principales de Karen Barad, aunque es posible que la conversación nos haga saltar de un lugar a otro.

Jara: Perfecto, me parece bien.

Nerea: Empezaré por intra-acción. Lo entiendo como la relación de afectación y constitución mutua entre dos entidades humanas o no humanas. Al hablar de mutua constitución se pierde la independencia como entidades cerradas o autónomas porque se están conformando en esa intra-acción. Por eso Barad habla de onto-epistemología porque las identidades se generan en esa intra-acción en la que materia y significado se retroalimentan en un devenir continuo. Se podría decir que no hay entidades pre-existentes, sino que se constituyen en su mutua relación.

---

<sup>1</sup> Mis cuestiones se generan a partir de la siguiente entrevista a Karen Barad: <https://quod.lib.umich.edu/o/ohp/11515701.0001.001/1:4.3/--new-materialism-interviews-cartographies?rgn=div2;view=fulltext>

Jara: Sí, creo que precisamente se trata de eso. Quizás es un poco extraño hablar de ello en abstracto porque puede ser tramposo ya que cabe todo el mundo, pero a la vez creo que esa es la potencia de la manera que tiene Karen Barad de hacer circular su sensibilidad epistémica: hace unas afirmaciones absolutamente plásticas en las que después caben configuraciones de mundo de muchos tipos y diferentes escalas. Creo que la definición que acabas de hacer es muy certera y contiene todos los elementos centrales en un sentido teórico, quizás lo único que podría apuntar es en qué está basada.

Nerea: Sí, tengo más por ahí.

Jara: Se trata de negar la pre-existencia de entidades rígidas existentes antes del encuentro que no es un encuentro como tal, sino que es una constitución y además está en constante acontecimiento, es una temporalidad continua. Ella dice «always-already», ya-siempre en mutua constitución. Pero solo como apunte, añadir que esta noción de la intra-acción está sostenida sobre el principio de indeterminación.

16

Nerea: Claro, quizá tendría que haber empezado por ahí, por lo micro. El experimento que propone Barad está todo el tiempo en mi cabeza y he entendido muchas cosas de tu discurso gracias a él. Hablamos de que cuando se lanza ese electrón en el experimento<sup>2</sup>, define su identidad al encontrarse con el dispositivo de medición. Antes no sabemos si es una onda o una partícula, lo sabemos después, en el momento en el que ese encuentro ya se ha producido. Aquí entendí la diferenciación que haces entre lo probable y lo posible. Lo probable es la teoría de Heisenberg, su «Principio de la Incertidumbre». Él pensó que la razón por la cual el electrón cambia de un «patrón de onda» a un «patrón de partícula», cuando se inserta el aparato de medición, es porque este perturba la partícula. Sin embargo, Bohr dice que antes de ese encuentro no estaba definido, no era nada, será algo cuando se encuentre con el dispositivo hasta ese momento existe una indeterminación. Se configura al encontrarse, al intra-accionar con el dispositivo.

---

<sup>2</sup> La explicación del experimento al que aludimos aparece en la entrevista referenciada: <https://quod.lib.umich.edu/o/ohp/11515701.0001.001/1:4.3/--new-materialism-interviews-cartographies?rgn=div2;view=fulltext>

Jara: Claro, no sabemos lo que era antes porque no era, no es que viniera siendo algo y de repente el dispositivo desvela una condición de onda o de partícula, sino que el dispositivo pone las condiciones de posibilidad para que observemos ondas u observemos partículas. Es la intra-acción del dispositivo y del fenómeno que viene siendo el que produce esa realidad, produce la realidad de onda o produce la realidad de partícula. Hace el mundo en ese momento. Esa observación no observa un mundo pre-existente...

Nerea: Sino que genera un mundo.

Jara: Exacto, ese mundo se hace en el momento en el que se observa y entonces esa indeterminación que dices se hace temporal y puntualmente cierta según el corte que se haya hecho para la ocasión, que en este caso es ese experimento concreto.

Nerea: ¿Puedes explicar a qué te refieres con «corte»?

Jara: Se ha decidido observar, hacer este experimento para ver si esa entidad se está comportando como una onda o como una partícula. Esa decisión de hacer ese experimento y no otro es un corte: se ha decidido excluir otros dispositivos.

17

Nerea: O sea que el corte es el modo de observación.

Jara: Más que el modo, es la decisión de qué modo. Es un gesto activo de limitación para poder pasar tiempo con ese fenómeno y adquirir un conocimiento un poco más riguroso acerca de él. Lo interesante de la noción de corte es que responsabiliza política, ética, ontológica y epistemológicamente a quien lo está haciendo porque es un gesto de exclusión. Según Barad, es una exclusión necesaria para poder hacer un estudio riguroso y muy situado, pero es una decisión que tiene sus consecuencias ya que vas a producir un mundo y no otro, puesto que la observación produce un mundo.

Nerea: Claro, en algún momento Barad habla de que el corte puede producir violencia, ¿no?

Jara: Exacto. De hecho, probablemente siempre sea violento con respecto a las otras opciones de mundo.

¿Podríamos considerar la exposición como un corte agencial violento? ¿Qué implicaciones tiene entender una exposición como un dispositivo de observación?

Nerea: ¿Podrías ponerme un ejemplo cotidiano en el que se vea esta violencia?

Jara: Por ejemplo, en una planificación urbanística puedes decidir hacer el corte basado en la eficacia de la circulación de los cuerpos a través del espacio. Entonces vamos a observar el territorio con las opciones de hacer circular los cuerpos por él basándonos en la eficacia o la eficiencia. Hay un corte muy concreto que va a poner sobre la mesa opciones de transporte, de planificación de las principales arterias y sin embargo puede estar excluyendo completamente aspectos eco-sistémicos, cuestiones de sostenibilidad. De hecho, probablemente haya una incompatibilidad rotunda en términos de diversidad.

Nerea: Vale, ya te entiendo.

18

Jara: Hay una violencia en tanto que exclusión dentro-fuera cuando se hace un corte. No uno, sino muchos, porque se trata de quedarse con un fragmento de mundo, con una atención particular; y de comprometerse con ella. Por eso el corte es tan comprometedor en términos éticos y políticos, porque violentamente excluye opciones de mundo.

Nerea: Claro.

Jara: Y no es violencia en un sentido negativo.

Nerea: Aunque puede serlo, ¿no? En la elección de una dieta con preferencia por la eficacia nutricional incluiríamos la ingesta de animales, pero si preferimos una dieta comprometida éticamente nos decantaríamos por la alimentación vegetal. De esta manera no ejerceríamos violencia real hacia los animales. No sé si este ejemplo vale.

Jara: Sí porque cualquier situación tiene cortes, por eso digo que la propuesta de Barad es muy plástica y elástica, porque cualquier

caso nos va a servir para aplicar su aparataje teórico; aunque hay que hacer músculo para que no se convierta en una especie de todo vale. En este sentido es un poco peligroso.

Nerea: En contraposición a la intra-acción, la interacción se daría entre entidades cerradas que no se interpenetran, sino que mantienen su autonomía, ¿no? Por poner un ejemplo, cuando Rick Dolphijn e Iris van der Tuin le preguntan a Barad sobre su metodología para tratar teorías o textos de autores variados (Merleau-Ponty, Haraway, Deleuze y Latour):

¿Existe un sentido en el que su trabajo no sea una meditación que esté de acuerdo o en desacuerdo con el trabajo de Bohr, sino uno que sea intra-activo con él, creando tanto el trabajo de Bohr como el realismo agencial?

Presupongo que estar en acuerdo o desacuerdo sería interaccionar, mientras que generar a partir de él y, al mismo tiempo, contribuir a su propia identidad, eso sería intra-accionar, ¿correcto?

Jara: Sí; aunque no sé si utilizaría la terminología «acuerdo o desacuerdo». Lo que creo que, sobre todo, Barad está aquí desmontando con su propuesta de leer los trabajos unos a través de los otros, es una deriva muy ¿hermenéutica? de la forma de hacer y de leer la crítica que consiste en interpretar cada texto en sí mismo como si fuesen entidades rígidas, con sus argumentarios fijos y con el establecimiento científico de que cada texto está anclado en su contexto particular. Lo que viene a desmontar con la propuesta metodológica de leer unos cuerpos (o corpus) teóricos a través de otros es que los desprende de esa unidad estanca y los convierte en fuerzas capaces de mezclarse para producir mutuamente otras condiciones en un sentido muy generativo. Lo que hace es ir cogiendo corpus de la teoría crítica feminista y de la física cuántica y, con absoluto rigor y respeto por lo que se está diciendo en cada uno de los lados, consigue que se dé una alteración en los dos lados. Hace exactamente lo mismo con los corpus teóricos o científicos que lo que antes estábamos diciendo que sucede con el dispositivo y el electrón.

Nerea: Eso mismo estaba pensando porque, claro, estaríamos diciendo que estos textos no solamente se están modificando, sino que están definiendo su identidad.

Jara: Exacto, están siendo generativos, están generando un espectro de lo posible que no estaba contenido en ninguno de los dos corpus: en Bohr no estaba contenido el realismo agencial, ni en el estructuralismo tampoco. Solo en la intra-acción de esos dos corpus emerge, por las decisiones de corte que ha ido haciendo Barad en su carrera, el realismo agencial.

Nerea: También dice que entiende la intra-acción como una nueva forma de entender la causalidad. Normalmente, entendemos la relación de causalidad como algo determinante: el efecto se debe a una causa concreta. Ella propone una nueva forma de pensar la causalidad basada en el enredo y unas dinámicas constantes de exclusión que imposibilitan el determinismo.

Jara: Claro, ahí hay dos cosas: está la temporalidad del determinismo que es súper lineal. Lo que pueda suceder en el mundo está determinado como marco en el horizonte, entonces hay una linealidad muy estricta y con esa linealidad de causa-efecto-efecto. Esa propuesta de sensibilidad, por utilizar otros términos menos técnicos, es una manera de problematizar esa linealidad del tiempo y de los acontecimientos.

20

¿Cómo podemos sofisticar nuestra sensibilidad para atender a las intra-acciones que sin duda se están dando en el proceso de configuración de una exposición? Si las intra-acciones son tan múltiples y diversas, ¿de qué herramientas hemos de dotarnos para identificar en cada caso cuáles atender? Por ejemplo, ¿por qué seguimos aceptando cuotas de género en gestión cultural?

Nerea: En relación a esta parte, hay otro fragmento que me llama la atención y no estoy segura si he entendido bien:

La agencia, desde el realismo agencial, no requiere un choque de aparatos, (como Butler sugirió una vez) como las normas contradictorias de la feminidad, de modo que nunca tenemos éxito en encarnar completamente la feminidad, porque hay requisitos contradictorios. El realismo agencial no requiere ese tipo de choque de aparatos, porque las intra-acciones para empezar nunca son determinantes, incluso cuando los aparatos se están reforzando. Las intra-acciones implican exclusiones, y las exclusiones excluyen el determinismo.

Pensaba en cómo se entiende la feminidad en diferentes culturas. Por ejemplo, es muy diferente la idea de belleza femenina en Occidente que en Oriente. Al representar un tipo de feminidad excluyes la otra y, por eso mismo, ninguna es determinante. Para darte cuenta de esto no necesitas un enfrentamiento con otro tipo de feminidad (choque de aparatos) sino que cada una de nosotras albergamos la posibilidad de una feminidad otra. La diferencia está en nosotras. Como decía Nicolas en vuestra charla:

Lo que sugiere la difracción es que la diferencia viene desde dentro, ya en el agua (de una ola) existe la posibilidad de hacer esos movimientos diferentes cuando hay un obstáculo, no necesitamos otra agua. Es cambiar la mirada para ver la diferencia dentro de algo que ya existe. Cualquier cosa tiene ya el potencial para diferenciarse de sí misma.

No sé si a lo que se refiere Barad va por ahí, si lo he interpretado bien.

Jara: Es verdad que en el ejemplo que está utilizando aquí tiene que ver con su discursión en marcha constante con Butler. Hay un desmontaje muy cariñoso, basado en el respeto y la admiración, porque le pican profundamente las asunciones rígidas que Butler hace en términos de identidad. Agradece que haya propuesto la teoría de la performatividad, pero esa teoría no se sale de la rigidez de que hay una cosa llamada género. Siente que ha ventilado algo que necesitaba ser ventilado, pero con la teoría de la performatividad no excluye el aspecto identitario. Butler está señalando el binarismo, pero no está desmontando la identidad. No es lo mismo señalar y denunciar el binarismo de género que acabar con el género como dispositivo desde el que observar el mundo. Todavía es dependiente del género, aunque preste atención a su fluidez y a su no limitación. Sigue siendo muy constructivista social: este es el subtexto. Hay un choque de aparatos que son los identitarios, la feminidad y la masculinidad, en lo que performamos cada día ponemos en choque masculinidad y feminidad y se dan unas hibridaciones, mutaciones... y nos desplazamos en ese espectro del binarismo de género, pero aun así, está poniendo ese choque en valor y concediéndole el juego a la identidad moderna binaria de género.

21

Nerea: ¿Y qué propondría Barad desde el realismo agencial?

Jara: Claro, esa es la pregunta (risas). No sé lo que contestaría ella ni puedo pretender contestar por ella, pero sí puedo parasitar el método de Barad y leer a Butler a través de Barad y viceversa. Lo que propondría es excluir el dispositivo de observación del género y observar otras formas de cruce. Necesito pensar cómo...

Nerea: Claro, es que es muy fácil decir que necesitas desprenderte de esto... Pero ¿cómo...?

Jara: Creo que hay fenómenos como por ejemplo el de la gestación de una persona trans que ha sido socializada como chica y luego ha decidido desplazarse de esa feminidad, pero que, sin embargo, está gestando. Creo que traería una serie de acontecimientos legales, políticos, nominales, culturales... Cuando pasa se hace una suerte de *glitch* en el sistema y creo tiene mucho de intra-activo en tanto que desmonta todo el aparataje desde la medicina basada en el binarismo hasta las lecturas externas y culturales (el dispositivo heteropatriarcal). Hay figuras que pueden ser leídas desde el aparataje de Butler y por otro lado pueden ser leídas de otra manera desde el de Barad en tanto que no hay una causa-consecuencia: cuerpo de biomujer-por-ende-gesta. Hay unas rupturas de esa causalidad que según el aparato científico de la medicina sería una especie de consecuencia, es como que se está rompiendo un esencialismo o certidumbre. Y todavía hay algo más interesante en Barad que es cómo propone salir de estas escalas tan antropocéntricas. Igual las agencias participantes en un fenómeno o en una intra-acción, como no están determinadas por adelantado, entonces ni siquiera exigen hacer el corte de persona. Yo he dicho «una persona trans» y ahí estaba haciendo una concesión al establecimiento antropocéntrico. Barad tiene un texto muy bonito llamado «Getting Real»<sup>3</sup> que nos sirve para este ejemplo que te acabo de poner, porque se desplaza al momento en el que las tecnologías de visualización del feto producen tanto al feto como a la madre, o sea, no hay una entidad «madre» antes de que estas tecnologías visualicen la ecografía.

Nerea: ¿Por qué?

---

<sup>3</sup> Barad, Karen (1998), «Getting Real: Technoscientific Practices and the Materialization of Reality». En *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, Vol. 10, no. 2, págs. 87-128.

Jara: Porque emocionalmente, psicológicamente, culturalmente, la producción de la imagen del feto en la ecografía afianza una identidad-madre que puede tener implicaciones psicológicas y emocionales para esa persona, pero también puede tener implicaciones legales, políticas... Por ejemplo, pensemos en los pro-vida y cómo utilizan esta imagen para hacer chantaje moral con el tema del aborto, es una controversia tecno-científica y ella va a ese lugar en el que se produce la imagen y ahí están intra-actuando desde el cristal piezoeléctrico que produce la imagen, hasta todas las tecnologías de producción de subjetividad biomédica, el esencialismo cultural de «mujer-es-igual-a-madre». Hay muchísimas fuerzas que se están dando encuentro en ese fenómeno de visualización del feto.

Nerea: Hay algo que me genera conflicto: dices que todos esos aspectos estaban intra-actuando porque se rompen ciertos esencialismos, pero me resulta difícil pensar dónde ponemos la línea para pensar en la intra-acción. Hay muchas otras circunstancias que generan cambios emocionales y psicológicos importantes en la madre. El mundo del que formamos parte nos afecta continuamente, por eso me pregunto si realmente la interacción existe o es una ficción, porque creo que siempre estamos intra-accionando.

23

Jara: Claro, pero creo que este malestar tuyo está muy alineado con el malestar desde el que trabaja Barad. Quizás lo estás viviendo de una manera muy reconstruida porque si lo que te genera malestar es que esas líneas ya estén puestas, porque como tienes esa certeza de que estamos en constante intra-acción y de que no existe un nosotros anterior a la intra-acción (no somos por adelantado, digamos), quizá lo que pasa es que hay una alineación con esa urgencia política desde la que trabaja Barad. Yo uso el término de urgencia política, ella habla de justicia social. Decir que justicia social consiste en no aceptar las líneas que están puestas, sino preguntarte activamente dónde poner la línea es lo que me dices tú. ¿Dónde ponemos la línea si siempre tenemos esa amalgama de intra-acciones en marcha? ¿Dónde ponemos la línea para poder tener conversaciones? Aquí hay algo importante y es que no se trata de, de repente, desprendernos de todos los corpus, sino de ponerlos a afectarse mutuamente. Hablar de justicia social para Barad es fundamental, es un motor de trabajo; si no, no trataría de interpelar a toda la física cuántica o a las feministas que trabajan desde la identidad. Por eso digo que hace

un trabajo desde el respeto y la admiración, pero problematizando para hacer justicia social. Es, en tus palabras, preguntarse continuamente dónde poner la línea o, también, dónde hacer el corte. ¿Qué elementos cristalizamos puntual, temporal, situadamente cada vez para desplegar una atención más rigurosa con el fin de proveer-nos de una justicia social más sofisticada, cuidadosa y situada?

¿Qué urgencias detectamos en la manera de hacer exposiciones? O, usando las palabras de Barad, ¿cómo contribuir a la justicia social desde la práctica profesional del comisariado y sus dispositivos particulares?

Nerea: Si no me equivoco, su concepción de justicia social tiene que ver también con su forma de plantear la temporalidad. Al respecto, me quedé pensando en las resonancias con el tiempo mesiánico de Walter Benjamin, en el que tanta importancia tiene el hacer justicia. Creo que se pueden encontrar similitudes con lo que Benjamin llama el tiempo-ahora y con la necesidad de redimir el pasado.

24

Jara: Puede ser, me parece que es un comentario muy oportuno. Me gustaría volver a leer a Benjamin y sus tesis sobre el concepto de historia para ver las coincidencias. Creo que sobre todo la diferencia tiene que ver con la linealidad. Propone una no fijación en la línea del tiempo, pero tampoco desmonta del todo esa linealidad. Hay desplazamientos, apariciones, retomas, un ángel que mira atrás... Pero Barad sin embargo dice que está todo temporalmente a la vez.

Nerea: Justamente en el libro que leía, Dorothea von Hantelmann hablaba de cómo su visión rompía la linealidad:

El materialista (Benjamin) no concibe que el tiempo esté gobernado por una ley de progreso, sino que, a partir del *Jetztzeit*, se interpreta y construye una comprensión y materialización discontinua de la historia. [...] En el historicismo, la historia se interpreta como una cadena constante de causa y efecto que prosigue más o menos ininterrumpida, y que, como la mecánica newtoniana, se basa en una concepción del tiempo lineal y continua. [...] El concepto de historia de Benjamin asume la destrucción del continuo histórico. El autor contrapone la noción mecánica y newtoniana del tiempo a una «relación dialéctica a pasos agigantados» entre el pasado y el presente. El principio que prevalece es el de interrupción, fragmentación y repetición<sup>4</sup>.

Jara: Sí, qué interesante, me han entrado ganas de leerlos uno al lado del otro e ir cotejando esas tomas de la dimensión tiempo e ir yuxtaponiéndolas. Creo que hay otro aspecto que igual es interesante mirar en Barad con respecto al tiempo y es la noción que utiliza de respons(h)abilidad<sup>5</sup>. Es interesante porque no está anclada en el pasado (te responsabiliza) ni tampoco es una característica, sino que es una condición que tiene que ver con la capacidad de respuesta. Es como una capacidad ineludible, tener la competencia de responder a lo que está pasando. Responder en un sentido no lineal, sino estar siempre en condición de respuesta. Es como algo que está desplegado hacia atrás y hacia delante o, más bien, sin atrás ni delante, sin esa línea.

Nerea: Creo que comentas que la capacidad de respuesta tiene mucho que ver con la toma de conciencia, como una evaluación de todo lo que está teniendo lugar en un momento determinado. Pienso en el ejemplo que pone Barad sobre una investigadora que va a la selva a estudiar a los babuinos. Lo conecto con esa responsabilidad y esa toma de conciencia porque se ve claro cuando se le plantean dos posibles opciones: primero observa a los babuinos desde fuera como objeto de estudio, como si el que ella estuviese allí no afectase directamente al comportamiento de los primates; y luego se da cuenta de que tiene que integrarse entre ellos para acercarse algo más. Obviamente, eso no significa que vaya a desaparecer, ya que su comportamiento lo va a modificar de una u otra manera, pero esa capacidad de respuesta es mucho mayor con la toma de conciencia de que ella influye y de que integrándose va a conseguir mejores resultados porque va a intervenir menos que situándose completamente fuera. Analizando a los primates como una entidad cerrada no tiene en cuenta la intra-acción que está sucediendo... En mi opinión se ve bastante clara esta responsabilidad.

25

Jara: Sí, de hecho creo que este ejemplo nos sirve para hablar de otro vector de trabajo de Barad que es la problematización muy

---

<sup>4</sup> Von Hantelmann, Dorothea. *Cómo hacer cosas con arte*. Ed. Consonni. Bilbao, 2017.

<sup>5</sup> Con Laura Benítez, hemos considerado que la mejor manera de traducir el ejercicio tipográfico que hace Barad al escribir *response-ability* con guion es «respons(h)abilidad» con hache intercalada, para ampliar la polisemia y ofrecer un espacio-tiempo donde suspender por un instante el flujo de sentido. Pero no es en absoluto más que una traducción tentativa, abierta a propuestas, remezclas y mutaciones.

activa de la noción de objetividad como un valor incuestionable en la producción de conocimiento. La objetividad casi como búsqueda de un reflejo lineal del mundo, en respuesta a lo que propone la difracción, de la que quizá hablemos luego. Lo que antepone a esa objetividad es una responsabilidad con los entanglements, que tendríamos que ver cómo traducirlos: si enredos, cúmulos, amalgamas... Es una responsabilidad con los enredos de los que ya-siempre somos parte. En esta toma de responsabilidad desde la práctica científica, sin abandonarla, sino quedándose dentro, de lo que habla es de *accountability*. Creo que con ello trae otro gran tema de conversación, haciendo nuestra lectura situada desde el castellano, por una cuestión de traducción.

Nerea: Personalmente no sé si lo he traducido bien, pero lo entendía como «rendir cuentas».

26

Jara: Por un lado, está dar cuenta o rendir cuenta de algo, pero también tiene que ver con hacer contar, hacer lo posible por que algo cuente. Un aspecto ético que está muy presente en el ejemplo que me acabas de contar de los primates. Dar cuenta del procedimiento, pero también hacer contar como una forma de responsabilidad muy explícita: sumarlo a la agenda política investigadora. Y ahora que estabas diciendo lo de la toma de conciencia, creo que hay otra traducción importante a valorar que es darse cuenta una misma de esa responsabilidad: que la persona que está haciendo esa producción de conocimiento se dé cuenta de las implicaciones y de su respons(h)abilidad en ese enredo, de las implicaciones y consecuencias de su presencia a la hora de hacer contar.

Nerea: Sí, también es un darse cuenta de tu propio dispositivo mental, de lo que estás representando.

Jara: Eso es. Y también que darse cuenta es el primer paso para no imponer aparatos por defecto. Si lo impones que sea con una decisión activa, sabiendo que hay una imposición, desnaturalizándolo.

Nerea: Quizás desde aquí podemos conectar bien con la difracción, ya que la diferencia entre una actitud reflexiva y una difractiva tiene que ver con ese darse cuenta.

Jara: Sí, y con ese «hacer contar» como elemento que permite ampliar el rango de los posibles o desorientar la trayectoria causal de producción de conocimiento. Dejar de reproducir o repetir solo las formas reflexivas que al final lo que hacen es devolver una imagen —un reflejo— de lo mismo.

Nerea: Empecemos por definir y contextualizar en concepto, entonces. La difracción, en física, es un fenómeno característico de las ondas que se basa en la desviación de estas al encontrar un obstáculo o al atravesar una rendija. En «Conversación abierta» comentabas la utilización del término en sentido figurativo, por parte de Donna Haraway, para hablar del potencial del encuentro con la diferencia; de cómo el encuentro con un obstáculo puede dar lugar a un espectro mucho más amplio de los posibles. Haraway se refiere al fenómeno óptico a partir del cual la luz se comporta a veces como una partícula y otras como una onda, es decir, al encontrarse con ciertos obstáculos con una composición material concreta se produce un patrón de difracción en lugar de reflexión. Apuntabas también que esta noción es retomada por Karen Barad. Ya no lo hace en sentido figurado, hace una descripción meticulosa del sentido del mundo en una escala más molecular: cuando habla de ondas, partículas, obstáculos, ruptura de la linealidad del tiempo, está haciendo una descripción del comportamiento real del mundo.

27

Jara: Sí, exacto, ella intenta huir de lo metafórico y centrarse en unas descripciones exhaustivas de fenómenos y con eso proponer toda una metodología súper flexible.

¿Cómo se podría utilizar una metodología difractiva para la selección de artistas en una exposición?

Nerea: Y si vamos al experimento, ¿dónde se vería la difracción? Supongo que en el momento en el que se genera ese patrón de difracción como una yuxtaposición...

Jara: Lo interesante es que no es solo una yuxtaposición: cuando dos olas se encuentran, las fuerzas se pueden sumar, pero también se pueden anular. Es decir, cuando sucede la difracción porque ha habido un encuentro con un obstáculo se da un patrón de diferencia y no es solo que se yuxtapongan, sino que se alteran; las ondas se

cambian las unas a las otras. Pueden sumar su valor o cancelarlo. Algo bien interesante de la difracción, además de toda la potencia feminista que podemos encontrarle haciendo la traducción a un aspecto más identitarista o en los estudios sociales de la ciencia y la tecnología, es que pone en crisis tanto el positivismo científico (esta forma de realismo de las ciencias modernas) como el constructivismo social, que también es bastante reflexivo. Hay algo de las ciencias sociales que Barad problematiza con su propuesta metodológica porque hay algo en ellas que no está permitiendo que se amplíen los posibles o que se tome una respons(h)abilidad en un sentido estricto de capacidad de respuesta y que es eso del constructivismo social. Si aceptamos como dadas las formas establecidas de lo social, en realidad solo vamos a producir ciencias que reproduzcan esas formas. Se me hace muy difícil solo hablar de difracción en términos estrictamente físicos y por eso traigo esto, porque tanto en el constructivismo social como en el positivismo científico son reflexivas, *mirroring* (espejantes) y aquí es donde ella lanza su gran apuesta teórica, que es: necesitamos una sensibilidad que conecte la ética, con la ontología, con la epistemología, etc., y que se dé siempre en un *continuum*. Si aceptas solo una ontología social y no aceptas otra, vas a estar reflejando con la producción de conocimiento científico esa ontología, no otra, y si aceptas como episteme solo la propia de las ciencias positivistas o exactas también va a ser solo reflexiva y tampoco vas a permitir que se dé un patrón de diferencia. Por otro lado, que reconozcas solo esas es un problema ético. Barad afirma que es ético-onto-epistémico (¡que vivan los neologismos!) trabajar de maneras distintas a las reflexivas, sin las limitaciones propias del constructivismo social o del positivismo científico. Hay algo ético en trabajar en esos enredos, en entender que el dispositivo y la materia están en mutua constitución. Eso es radicalmente feminista. Ella habla de ética y yo hago un desplazamiento más propio hacia la urgencia política. Creo que hay una urgencia política en no aislar las formas de producción de conocimiento con lo que se considera estudiable, la ontología, con el hecho de que están en mutua constitución. Para mí hay una urgencia política en muchos planos.

Nerea: ¿Podrías poner un ejemplo?

Jara: Para esto sirve muy bien el trabajo que hacemos con Nicolas. Trabajamos juntas la pregunta por el circuito de la visión: ¿qué

significa mirar? ¿Cuáles son las producciones de sentido a partir de ciertas miradas? ¿Qué implicaciones tiene mirar de unos modos a través de unos dispositivos y sin embargo no otros, reconocer como mirantes a unas agencias y no a otras? Todas esas preguntas son de alta urgencia política, si dejamos que la producción de ese conocimiento solo suceda en el ámbito de la ingeniería, estará regida por valores propios del tecnocolonialismo patriarcocolonial como la eficacia, la optimización y la eficiencia.

Nerea: Nos olvidamos de otras muchas cosas.

Jara: Claro, nos olvidamos de otras muchas cosas que hemos aprendido, como por ejemplo la teoría del arte, o que hemos aprendido desde los movimientos sociales, la importancia de la visibilidad (de atender cuidadosa y situadamente la amalgama de poder que emerge cuando se dan relaciones basadas en ver y ser visto). Hay muchísimas razones para hablar de la urgencia de abordar el estudio riguroso de lo que implica la visión en nuestro presente complejo como para llamarlo urgencia política. Barad diría que es una cuestión ético-onto-epistémica que tiene que ver con el establecimiento de los límites de lo que es y de cómo puede ser estudiado, lo que es mirar. Y ahí hay una condición ética que limita los quiénes, los qué, los cómo de ese mirar y ser mirado. Trabajamos desde una urgencia política que no se puede permitir un calibrado disciplinar único ni estable, que siempre está trayendo sensibilidades de distintos campos de producción de conocimientos, que reconoce como mundo las distintas cosas y que se combina de manera específica, puntual.

29

Nerea: Es un ejercicio de desenmascarar todo el aparataje ideológico que hay detrás...

Jara: Por un lado, desenmascarar; y por otro, también reclamarlo. Es señalar el problema de que eso esté así de limitado, de cómo funciona y cómo se usa y reclamarlo como lugar posible para nuestro propio uso.

Nerea: ¿A eso te refieres cuando hablas de ética afirmativa?

Jara: Bueno, ética afirmativa es otro campo más, es casi como un sintagma de Rosi Braidotti que ella utiliza para reclamar unas formas

de producción de conocimiento y teoría que sean críticas, pero no en el sentido antagónico del anti- o el contra-. Lo que dice es que hemos aprendido en las últimas décadas cómo hacer un trabajo a la contra: la crítica consistía en desmontar el aparato del otro y esto de anti todo (anticolonial, antirracista, antifascista...), y lo que propone es cómo podemos hacer una producción de conocimiento que sea crítico, pero no en un sentido antagónico, sino afirmativo. En lugar de decir esto no, es «sí y», no hay afuera de todo esto. Igual es ese «quedarse con el problema» y la reclamación de reparaciones parciales y situadas de Donna Haraway. Se siente cierta alianza entre ellas en el subterfugio, en la necesidad de afirmar la potencia de hacer ante cierta fuerza nihilista contemporánea.

Nerea: Por último, podríamos abordar el concepto de agencia comentando una de las definiciones que da Barad en la entrevista. Particularmente, me gustaría aclarar qué quiere decir con qué es una promulgación:

[...] para mí la agencia no es algo que alguien o algo tiene en diferentes grados, ya que estoy tratando de desplazar la noción misma de individuos que existen independientemente. Sin embargo, no se trata de negar la importancia de la agencia, sino, por el contrario, de reelaborar la noción de agencia de manera apropiada para las ontologías relacionales. La agencia no está en manos de nadie, no es propiedad de personas o cosas; más bien, la agencia es una promulgación, una cuestión de posibilidades para reconfigurar los enredos. Por lo tanto, la agencia no se trata de una elección en un sentido humanista liberal, sino más bien de las posibilidades y la rendición de cuentas que entraña la reconfiguración de los aparatos material-discursivos de la producción corporal, incluidas las articulaciones y exclusiones de los límites que están marcadas por esas prácticas.

30

Jara: Teniendo en cuenta la perspectiva de la posmodernidad desde la que estamos leyendo es muy difícil desprenderse, primero, de una lectura identitarista —hay unos sujetos que tienen unas formas medio rígidas, establecidas de estar en el mundo— y segundo, una privativa o propietaria. Cuando decimos agencias es muy fácil que se nos escape decir «este es un agente implicado» en términos actorales (los que tienen capacidad de actuación), es un problema del lenguaje y lo está señalando. Cuando dice que «no se posee», alude a que no está basada en términos de propiedad, no es que yo

«tenga agencia», como un poder particular para afectar al mundo, es más como una fuerza que se distribuye de una manera particular, no siempre igual. Esto es lo de la promulgación: se trata de una fuerza que se promulga, casi como una corriente eléctrica. No es que la agencia esté contenida en ciertas entidades de mundo, ponle personas, animales, plantas, sino que se distribuye de un modo particular cada vez.

Lo que tengo muy claro es que hay un ejercicio muy fuerte, no solo en Barad, sino en toda una corriente contemporánea, en hablar de la agencia no como algo que se tiene o que se otorga... Se pierde mucho así, hay algunos autores que hablan de «dar agencia», dar agencia a los objetos Y ese «dar agencia» ya está cristalizando las relaciones de poder de una manera muy rígida. ¿Qué derechos tienes tú, si se puede saber, para dar agencia a esta cosa? Igual es que la agencia circula y se distribuye, según el mundo esté organizado, cómo esté compuesto y constituido.

¿Qué agencias tienen más protagonismo —y por tanto respons— (h)abilidad— en la selección de obras y cómo están distribuidas?  
¿En torno a qué escala de valores se otorga tal «protagonismo»?

# ***PLANTAR UN JARDÍN EN UN LIBRO\****

AIMAR ARRIOLA

e

IGNACIO TEJEDOR

Querido Aimar:

Después de que recomendases la lectura de Anna Tsing<sup>1</sup> y a pesar de que mi idea de jardín estuviese más cerca de los jardines de crecimiento silvestre, me di cuenta de que yo también me estaba traicionando, en tanto que todo jardín nace de una voluntad antropocéntrica por apropiarse de la naturaleza, o por lo menos de valerse de ella con fines lucrativos. Por el contrario, los bosques son sistemas autónomos que se sostienen a partir de la codependencia de infinitos organismos y en los que los humanos son otros agentes más (en ocasiones conviven y en ocasiones extorsionan).

Lo cierto es que el motivo de nuestra correspondencia es, por lo menos en algún momento, el comisariado. Toda intención curatorial emerge de un deseo humano, por lo tanto se parecería más a un jardín (del tipo que sea) que a un bosque, pues el bosque se caracteriza por el crecimiento orgánico y la jardinería (tradicional) por la deliberación humana. Entonces, dadas nuestras afinidades, sería más interesante que el rumbo de nuestra conversación se dirigiese a reducir la distancia entre un ejercicio curatorial y un bosque.

33

Si hay algo que puede servirnos como marco común entre jardín y bosque sería el impulso de la naturaleza por abrirse camino a pesar de las condiciones, esa jardinería de guerrilla en la que fuiste militante. Aquí encuentro una doble motivación de observación: por un lado, como modelo de sostenibilidad en el que fijarnos en vez de seguir asumiendo las lógicas antropocentristas (sentido literal) y, por otro, la imagen que compartí de la antigua Nave de la Música (en Matadero) donde el uso de las plantas (y del arte) era cosmético hasta que el desuso de la sala permitió el crecimiento y la supervivencia de algunas plantas, delatando así las fisuras del capitalismo y la autonomía de la naturaleza.

Abrazos,

Ignacio

---

\* Introducción y dibujos de Ignacio Tejedor con injertos de Aimar Arriola.

<sup>1</sup> Anna Tsing, *The Mushroom at the End of the World*, Princeton University Press, 2017.



## Un bosque / Anna Tsing

La pregunta que Tsing se hace en su libro es: ¿qué hace que la vida sea posible en las ruinas del capitalismo? Las «ruinas que producimos» en Tsing es el capitalismo, que mucho me temo no distinga entre producir y generar, entre voluntad y acción incontrolada. Tsing no habla de «producir», sino de «hacer». El capitalismo hace, el capitalismo nos hace, y nosotros, a su vez, hacemos capitalismo (Tsing no dice esto así, lo sugiero yo). Generamos ruinas capitalistas a diario, con cada gesto cotidiano: hacemos ruinas capitalistas al desayunar alimentos con envoltorio, al tirar de la cadena mientras leemos un mensaje en el móvil, al comprar un libro de primera mano, al escribir y mandar este e-mail.

34

Tsing no se pregunta qué hay más allá del capitalismo, sino que se interesa por las vidas posibles dentro de las ruinas del capitalismo, o como ella dice, *the mess we have made*. Los paisajes globales de hoy están llenos de ruina. Aun así, estos lugares pueden estar repletos de vida, como Tsing quiere contarnos prestando atención a la capacidad de supervivencia del hongo *matsutake* —pequeña y aromática seta salvaje apreciada en Japón—, que fue la primera especie en brotar después de los bombardeos atómicos de Hiroshima.

Como yo lo entiendo, el libro de Tsing es también un intento de plantar un jardín entre sus páginas; busca contar una historia del tiempo presente que no necesariamente termina en destrucción. Pero tampoco es la búsqueda de un futuro utópico con promesas de brotes verdes. Más bien, el jardín que propone plantar en su libro es el de un presente en que la vida ya sucede, entre los cascotes de nuestras

ruinas. Es un jardín que propone tener esperanza, que es una categoría diferente a la utopía. Es un jardín que propone vivir de manera imaginativa sin el soporte de los ideales de progreso, que una vez nos hizo pensar que sabíamos, colectivamente, adónde íbamos. Es un jardín que no propone salir a buscar nuevas tierras. Propone más bien volver a la curiosidad como el primer requisito de «supervivencia colaborativa» en tiempos precarios.



## Crecimiento orgánico / Historia Política de las Flores

*Historia Política de las Flores* es un proyecto de dibujo de Equipo Jeletón (María Ángeles Alcántara Sánchez y Jesús Arpal Moya) a partir de un estudio iconológico desde la sociología de la imagen sobre los diversos imaginarios de flora. Una labor de investigación en repertorios colectivos simbólicos sobre la representación de la flor, que va del relato a la poesía, la canción, la decoración. Es también un recorrido por los archivos políticos del feminismo, las políticas *queer* o la biografía personal; en definitiva, un análisis de las diversas facetas públicas y políticas de las flores. Comenzó en 2003 con la edición del libro *Las lilas de Jeletón*, publicado por Belleza Infinita en Bilbao. Este libro recoge una selección de poemas de adolescencia extraídos del diario de Gela Alcántara, de Jeletón, con dibujos simbólicos de nueva producción basados en puertas ornamentadas simbólicamente.

Desde 2014, Jeleton ha realizado media docena de exposiciones individuales del proyecto, empezando por la exposición *Historia política de las flores I, o cuando las lilas se volvieron violetas* en la galería La Taller de Bilbao. En la hoja de mano de aquella primera exposición las artistas cerraban el texto diciendo que (con relación al origen del proyecto situado en el libro *Las lilas...*): «*Historia Política de las Flores* será otro libro, ahora es una exposición». Pues bien, cinco años después, las artistas y yo nos propusimos avanzar con esta frase y tomarnos la próxima exposición en el Centro Párraga (*El problema con las flores*, junio-septiembre de 2019) como el inicio de un proceso editorial, enfocándonos en el primer paso: la selección de contenidos para un libro-por-venir. Mi interés por este proyecto de Jeleton viene de largo y el deseo de hacer un libro desde Álbum, mi plataforma editorial, siempre estuvo ahí. Así, mientras tú me propones «plantar un jardín en un libro», aquí me tienes trabajando una exposición que será un jardín de flores y que, en realidad, quiere ser un libro.

36



### Otros jardines / Jardinería de guerrilla

Mi experiencia en jardinería se limita a la recuperación de plantas y terrenos baldíos. En 2014 arrancaba en Londres mi tesis doctoral que recientemente he concluido. A finales de mi primer año, a causa de un repentino golpe de tensión producido por el estrés, me

diagnosticaron tinnitus —la percepción de ruidos o zumbidos en el oído no provenientes de fuentes externas— y decidí bajar el ritmo de trabajo. Para forzarme a pasar menos tiempo frente al ordenador me apunté a un grupo de «jardinería de guerrilla» iniciado por una de mis profesoras en Goldsmiths, que funcionaba sin periodicidad fija. Nos juntábamos para limpiar terrenos baldíos —por ejemplo, terraplenes junto a carreteras del barrio— y recuperar plantas aparentemente muertas. Se supone que lo que hacíamos iba en contra de la legislación vigente, en el sentido de que nuestra actividad venía a interferir en competencias propias del departamento municipal de parques y jardines, que con los recortes comenzaron a priorizar los jardines públicos del centro de la ciudad, abandonando el cuidado de los terrenos suburbanos.

En aquella actividad de limpiar pequeños parterres, de quitar hojarasca seca que impedía que la tierra chupara el agua de lluvia, cada vez más escasa, en los actos de poda, en las batidas de tierra, en el trasplante de nuevos brotes a mejores tierras, en definitiva, en el cuidado de lo que quiere vivir, aprendí pequeñas grandes cosas que han afectado a otros ámbitos de mi hacer. También a esto que llamamos comisariado.

37

Este hacer de jardinería como el cuidado de lo que pide vivir también me dispuso para escuchar con más atención la pregunta que Anna Tsing se hace en su libro sobre los hongos matsutake, y que resuena en tu foto, con la que arrancó nuestro breve pero nutritivo intercambio: ¿qué hace que la vida sea posible en las ruinas que producimos?



38



Ruinas de la Nave 15 de Matadero (Madrid), destinada entre el 2012 y 2014 a la Red Bull Music Academy.



***AN ORGANISM THAT  
GROWS ITS ROOTS AS IT  
PROGRESSES***

CARTA A BINNA CHOI

CARMEN CANTÓN





Reclus' solidarity and Kropotkin's mutual aid are not grounded in a distinctly human sociality or moral sentiment but in a larger conception of animal existence that emphasizes





continuities between the human and natural world. Thus, egalitarian forms of cooperation and interdependence found within nature's economy are not alien to human society but continuous with it, and



survival is not dependent on the counter-productive aggression of pitting oneself against nature. 'National and religious hatreds cannot separate us, for the study of nature is our only religion and the world





is our country'. The study of nature was from the outset internationalist – not only in the way science provides a common tongue, a common language, but because national perceptions can only create





obstacles to a study of the natural environment which spills, necessarily across nations, even continental borders. Geography in its recognition of 'natural' over artificial or state boundaries, leads to world citizenship.





Kristin Ross

*Communal Luxury: The Political Imaginary of the Paris Commune*, Verso Books, 2015, p.134.



Letter to Binna Choi  
Casco Art institute: Working for the Commons  
Lange Nieuwstraat 7, 3512 PA Utrecht, Netherlands

27th January 2019

Dear Binna,

We met at the program “Conversación abierta” in Madrid, during the session you shared with Aimar Arriola. First of all, I would like to thank you for the presentation of your new project within Casco —common good— on how we can benefit from all its potential in order to improve our life's quality. I would like to express how much do I owe you for this and that it was a real pleasure meeting you and spend some days with you in Madrid.

48

It is also a pleasure for me to let you know that the group is working on a publication based on the conversations or exchanges between the members of the group and the guest speakers to our meetings. In this context, I have remembered your session and thought about a possible collaboration with you. I have chosen to work with you because I find some reverberations between Casco (working for the commons) and my (ongoing) choral project that consists of creating forests in the museums.

I would love to visit you in Casco in March. If it pleases you, I will carry a special box of ancestral tangerines harvested by me.

I would be grateful if we could speak on the phone in the following days in order to better define the aim of my visit.

Looking forward to your response.

Best regards,

A handwritten signature in blue ink, consisting of a series of loops and a long horizontal stroke.

Carmen Cantón — Museo creando bosques

Dearest Binna! How are you?

I send you a beautiful request: I would like to coordinate with you a trip to “Casco” with my dear friend Sofía Corrales Åkerman, one of the members of “GAPS Curatorial”. Please, consider the idea of going to visit you the next spring — build an experience — a possible presentation of a mobile project “Or” in Casco.

We are waiting for your news.

Receive a greeting of love and best wishes!

A handwritten signature in blue ink, consisting of a series of connected strokes that form a stylized name.

Carmen Cantón — Museo creando bosques

---

Organism that grows its roots as it progresses

Objective:

Exchange ideas, talk about the process of a choral piece that will be the result of a possible collaboration in relation to parallel cooking events of ancestral tangerine jam collectively: in Casco — share a new cultural experience of emotions — the resulting material would be used for the publication to activate our own roots in heterogeneous contexts and formats of a system formed by phases producing the ideas in the edition of a printed book - research group “open conversation”.

A list of research questions about common goods / Format: photographs and texts.

*Organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza*

La solidaridad de Reclus y la ayuda mutua de Kropotkin no se basan en una sociabilidad o un sentimiento moral específicamente humanos, sino en una concepción más amplia de la existencia animal que subraya las continuidades entre el mundo humano y la naturaleza. Así, las formas igualitarias de cooperación e interdependencia que se observan en la economía de la naturaleza no son ajenas a la sociedad humana, sino continuas con ella, y la supervivencia no depende de la agresión contraproducente de enfrentarse a la naturaleza. «Los odios religiosos y nacionales no nos pueden separar, ya que el estudio de la naturaleza es nuestra única religión y el mundo es nuestro país». El estudio de la naturaleza era desde un principio internacionalista, no sólo porque la ciencia proporciona una lengua común, un idioma común, sino porque las percepciones nacionales sólo pueden crear obstáculos a un estudio del medio natural que desborda, necesariamente, las fronteras nacionales e incluso continentales. La geografía, en su reconocimiento de las fronteras «naturales» por encima de las artificiales o estatales, lleva a la ciudadanía mundial.

50

Kristin Ross

*Lujo comunal: El imaginario político de la Comuna de París*, Akal, 2016, pág. 164.

Carta a Binna Choi  
Casco Art institute: Working for the Commons  
Lange Nieuwstraat 7, 3512 PA Utrecht, Netherlands

27 de enero de 2019

Querida Binna:

Nos conocimos en el programa de «Conversación abierta» en Madrid, en el laboratorio que compartiste junto a Aimar Arriola. Ante todo, me gustaría darte las gracias por la presentación sobre tu nuevo proyecto en Casco —bien común— en torno a cómo podemos disfrutar de todo su potencial para mejorar nuestra calidad de vida. Me gustaría que sepas cuánto te debo y que fue un verdadero gusto conocerte y pasar unos días contigo en Madrid.

Me complace hacerte saber que estamos preparando una publicación con el grupo, a partir de conversaciones o intercambios entre sus participantes e invitados a los encuentros o laboratorios. En ese contexto, me ha alegrado mucho pensar en ti y en una posible colaboración. Te he elegido por las resonancias que encuentro en tu proyecto Casco, trabajando para bienes comunes, y mi proyecto coral (en proceso) Creando bosques en museos.

51

Me gustaría mucho ir a visitarte este año en marzo a Casco. Si quieres irá conmigo una caja de mandarinas ancestral que tengo de mi cosecha para ti.

Deseo tener la oportunidad de conversar contigo por teléfono en los próximos días para ampliar el objetivo del proyecto de mi visita.

Quedo a la espera de tu respuesta y recibe un cordial saludo.

Carmen Cantón  
Museo creando bosques

Querida Binna:

¿Cómo estás? Me gustaría coordinar contigo un viaje a Casco en el que me acompañará mi estimada amiga Sofía Corrales Akerman, una de las integrantes del colectivo «GAPS Curatorial». Si te parece bien la idea de que vayamos a visitarte la próxima primavera, podríamos valorar una posible presentación de proyecto móvil «Or» en Casco.

Quedamos a la espera de tus noticias.

¡Recibe un saludo de amor!

Carmen Cantón — Museo creando bosques

---

Organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza

Objetivo:

Intercambiar ideas, hablar del proceso de una pieza coral que será el resultado de una posible colaboración en relación con eventos en paralelo como cocinar mermelada de mandarina ancestral colectivamente en Casco y en Caldas. Compartir una nueva experiencia cultural de las emociones. Nuestro material resultante lo utilizaríamos para la publicación. Poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos de un sistema formado por fases. Producir las ideas en la edición de un libro impreso (grupo de investigación «Conversación abierta»).

Una lista de preguntas acerca de las investigaciones sobre bienes comunes.

Formato: fotografías y textos



# ***SENTIDOS EXPANDIDOS***

TAITA ISAÍAS MUÑOZ,

ANA PINILLA y SONIA BERGER

Mi aprendizaje me dio acceso participativo a numerosos rituales de curación. En 1977, uno de mis primeros maestros me llevó a las afueras de los límites de Mehanna, un pueblo al oeste del río Níger. Ahí, él encontró un pequeño montículo de cáscaras de mijo. Se arrodilló, y poniendo las manos en la tierra hurgó entre las cáscaras. Al poco tiempo, saltó y proclamó que el alma de nuestro cliente, que había sido robada por un brujo, había sido liberada. Refiriéndose al alma liberada, me preguntó:

—¿La viste?

—No.

—¿La oíste?

—No.

—¿La sentiste?

—No.

Movió su cabeza y dijo: «Miras, pero no ves, escuchas, pero no oyes. Tocas, pero no sientes». Dirigió su dedo hacia mí. «Quizá en 25 años aprenderás a ver, oír y sentir. » (Stoller y Olkes, 1987).

Aparte de que me hizo sentir pequeño, como de un metro de altura, su frase precipitó mi curiosidad antropológica acerca de la relevancia de los sentidos en la aprehensión antropológica de los mundos sociales. El incidente me inspiró para pensar y escribir sobre la antropología de los sentidos. Los eventos también me introdujeron a una epistemología alterna, en la cual la mente de desarrolla de manera lenta con los años. En el mundo songhay, las mentes de la gente joven necesitan madurar con la experiencia directa con un maestro. Cuando el aprendiz ha avanzado a través de varias etapas de aprendizaje y práctica, él o ella, al final se convierte en un «anciano» que estará listo para recibir un conocimiento importante. Cuando los «ancianos» llegan a esa etapa de maestría, su más grande obligación no es tan sólo poner en práctica lo que han aprendido, sino pasar su conocimiento a la siguiente generación. (Stoller, 2008).

Paul Stoller, «Entre hechicería y antropología», *Alteridades* vol. 27, no. 53 México (ene./jun. 2017)

El Taita Isafías Muñoz es un médico tradicional de la comunidad indígena Kichwa del Putumayo, Colombia. Inicialmente, no formaba parte de la programación de «Conversación abierta», pero una visita suya a una de las sesiones y su aportación aquel día nos hicieron reflexionar acerca de la escucha de la naturaleza y la espiritualidad. En paralelo, hemos observado cómo en los últimos años ha habido una incorporación de artistas descendientes de pueblos y naciones

originarios andinos y amazónicos en el campo del arte contemporáneo, muchas y muchos de ellos con un mensaje relacionado con dar a conocer su cosmovisión en estrecha relación con el medioambiente.

El Taita Isaías trabaja en la conservación de los seres humanos y no humanos de su territorio. Como médico, chamán o curador, se ocupa de forma amplia del pasado, el presente y el futuro posible articulando la conversación entre las diferentes partes para vivir mejor.

Para conocer mejor su práctica, basada en un tejido de historias y conocimientos ancestrales, decidimos entrevistarle y preguntarle acerca de la naturaleza, la percepción, el espacio-tiempo y la memoria.

Y estas fueron sus respuestas:

\*\*\*

56 ¿Qué es la ayahuasca? ¿Qué hace la ayahuasca para poder tener el conocimiento del chamanismo? Occidente desconoce cómo el chamán o *curaca*, como decimos nosotros, puede transmitir o ver el más allá; eso, para el mundo occidental no es nada, es mentira. Queremos que la sociedad comprenda que uno se puede desdoblar en otro, digamos, más espiritual. El camino del chamanismo lo empezaron mis abuelos, después mi papá y después yo. Ahí es donde uno puede conectar con los conocimientos de los abuelos, conocimientos que en la vida material uno no ha visto, pero que en la vida espiritual están apoyando este conocimiento.

Para aprender, miramos atrás. En Occidente, al contrario, se mira hacia delante. Occidente tiene en cuenta el estudio científico, y nosotros también, pero enfocado a los abuelos. Ese es el conocimiento que transmiten las plantas sagradas, no solo el yagé, sino las plantas sagradas que hubo en este mundo, que por varias razones fue arrasado, pero que vuelve a renacer nuevamente. El conocimiento que un día desapareció hoy reaparece para fortalecer, para poder proteger, defender a nuestra Pachamama [Madre Tierra]. Las plantas sagradas nos ayudan a dar un apoyo a la humanidad que ella misma desconoce. Queremos demostrar que no es una planta alucinógena, sino una planta curativa del cuerpo y del alma.

Yo soy un intermediario. Uno a veces no habla, pero la misma planta te puede estar hablando acerca de qué es lo que tienes y por qué lo tienes. Se transmite una palabra del subconsciente.

Hoy dependemos de todas las drogas, pero yo tuve una visión, y el remedio me dijo así: «Véame», dijo, «en cualquier juego, en cualquier cosa mandan el virus»; me decía así, «y en la misma vacuna mandan el virus, pero eso se va acabar. Algún día», dijo, «eso ya no va a servir para nada. Entonces ¿adónde tienen que irse? Allá», y me mostraba la selva. Dijo: «Allá, allá donde están los *curacas*», decía, «allá ellos le van a curar». Entonces vuelve otra vez y se activa el renacer de los conocimientos tradicionales. Los abuelos están soltando esto porque ellos quieren entregar este conocimiento para poder defender, y por eso quieren entregar. Y entonces eso, ya uno cualquierita no lo mira, no lo dicen. Eso es lo que están haciendo, mandan el virus aquí, lo están haciendo para seguir el negocio. Muchas enfermedades están inventadas por el mismo hombre y ellos están preparando su calmante, digamos así, y eso lo mira uno y en el mismo remedio se ve todo.

En mi práctica, uno desdobra los sentidos, digamos, para captar más las vibraciones. Como estás escuchando desde lejísimos, esa información te lleva a donde te tiene que llevar. El hombre, digamos, está ciego, no mira y no escucha por no poner cuidado. Entonces estas mismas conexiones nos llevan a entender la información, eso llega.

57

Mira que yo. Bueno, muchas cosas que contar y amanecemos y anohecemos contando y no terminamos (risas), pero es algo así.

Eso es el remedio y eso hace el conocimiento del saber. Por eso yo digo que cuanto más sé más oculto, más callo. Y ese es el gran sabio, dice: cuanto más uno sepa, más calla; el que escucha, aprende.

Cuando vengo a Europa, bueno, ¿a qué vengo yo acá? ¿Cuál es mi mensaje y cuál es mi misión? Además de a escuchar, vengo a decir qué es la vida o dónde está la vida, porque nosotros estamos conservando este conocimiento, porque los abuelos quieren dejar de nuevo este conocimiento, sí, y que nunca se pierda. Esta es una parte del mensaje y, bueno, ir tomando conciencia de que un pasado es un pasado, de que ese pasado ya no tiene vuelta ni nada de eso y que,

bueno, y que si nosotros no nos unimos para defender siempre a la Madre Tierra. Hoy en día la estabilidad del tiempo, nuestra madre tierra ya no está en su estabilidad, ella ya está vieja, porque los hijos que somos nosotros le estamos sacando lo que ella tiene por dentro, la estamos matando en todos los sentidos o en todos sus sentidos.

58

Me refiero a la extracción de minerales, petróleo, oro. Bueno, minerales, todo lo que sea. Porque mire, la otra vez tomaba el remedio y yo escuchaba que alguien suspiraba, suspiraba así como cansada y poniendo cuidado yo a todo, todo, normal. Toda la gente estaba meditando y cuando escuche así dentro la tierra suspiraba, dentro de la tierra, sí, así como cansada. Entonces yo me conecté ya, como todos nuestros abuelos están allá, dentro del agua también viven nuestros abuelos, entonces me conecté, claro, y ahí estaba como una mujer con los brazos levantados sosteniendo la tierra, como cansada. Entonces ella suspiraba así, pidiendo justicia. Por eso es que nosotros estamos saliendo a esto, ella está pidiendo justicia ya, que la protejan los hijos. Bueno, entonces ella tantico se mueve ahí viene el temblor, la tierra tiembla ya cuando ella suspiraba. Así que venían como esos huracanes, el viento duro así, y eso así nomás está mostrando que van a venir muchas cosas de temblores, de huracanes, porque ya está ella débil y el sol también está calentando, la está quemando ya a ella porque ya no tiene cómo protegerse. O sea, ya está sin ropa, entonces todo eso va saliendo. Y eso contaban nuestros abuelos antiguos: que el sol va a quemar, y es verdad, hoy en día ya esa es la alarma mundial, porque la capa de ozono ya la estamos acabando todos. Y ¿sabes dónde vine a estudiar eso? En Leticia, en el Convenio sobre la Diversidad de los 20 años de los pueblos indígenas. Entonces cuando miraba un telón así verde que tapaba el sol así, todo tapaba así, y acá todos mirando ese telón y entonces yo me puse a estudiar qué es eso, por qué esa sombra, y todo el mundo miraba. Entonces me decían: «Vea ese telón. ¿Sabes qué es? Es el Amazonas, todo el mundo tiene puestos los ojos allí y acá quieren como arrasar a todos, a todos los indios para poder entrar allá. Quieren acabar con la vida, con el conocimiento». El Amazonas ha cambiado mucho, todavía hay mucha selva, hay mucha vida, pero en la parte de las riberas hay mucha, mucha explotación de maderas, minerías. Entonces, como está contaminado y lo mismo así como contaminan el agua estamos

contaminados nosotros, nuestra sangre, por eso estamos sufriendo de enfermedades. ¿Cómo se llama ese endulzamiento de la sangre? Diabetes.

La gente cuando vengo acá, a Europa, unos, los que han tomado, lo reciben rebien, recontentos y con ánimos de... Bueno, han estado en el proceso de sanación, y hay personas que han estado de gravedad, de enfermedad, y ya van mejor y eso que no estoy todo el tiempo acá. Como yo les digo, yo para hacer un tratamiento llevo y le llevo a la selva, allá, sí, allá sí lo mando bien. Pero entonces acá solamente vengo a mirar cómo está. Inclusive como yo le decía yo estuve en Israel, me fui allí a conocer el desierto, estuve en Jerusalén para conocer, para saber de dónde viene, si es verdad Cristo o no es verdad. Pues también vengo, más que a enseñar, a aprender para conocer las historias, yo aquí vengo a evaluar ese conocimiento.

Cuando ellos vienen allá, a la selva, yo soy una persona muy humilde, pero hay que analizar a qué vienen y cómo vienen. A veces hay un intermediario que es de allá mismo, que viene y me dice, «venga, abuelito, este es mi amigo», a veces abusan de la confianza de un familiar mismo. Yo trabajé con el Parque de los Churumbelos en Colombia, en la creación, y ahí es donde me di cuenta de que entran muchos antropólogos y muchos investigadores. «Uy abuelito, qué hermosito, tá tá tá tá», la carreta y ¡boom! Pero de hermosito no hay nada. Por eso, como le digo, me gusta analizar y estudiar por qué. De eso uno se capacita, pero yo soy una persona que a cualquierita no... Aquí yo estoy hablando esto porque es muy importante para soltar al mundo, digamos, que vayan entendiendo qué es esto. Ya a los políticos les doy remedio y les hago patear y no vuelven más.

No tengo impedimento en que transcriban las palabras que he dicho, de ninguna manera, porque son palabras que hay que sacarlas a la luz para que la gente de Occidente vaya comprendiendo que no es una planta de adicción. El que diga que el yagé es adictivo, eso no. Eso es pura mentira. Ah, a mí me da miedo tomar, pero soy médico y tengo que estar manejando eso. Y si tú quieres aprender abre los libros, estudia todos los días estudia, estudia, estudia. Lo mismo nosotros, para seguir avanzando tenemos que seguir tomando y seguir. ¡A mí me da miedo porque ya no quiero abrir más libros! (risas).

Por eso le digo, el conocimiento del chamán nunca se acaba, ni en la muerte. Y aún más, sigue. Y hablo, pongámosle, de una historia tan linda. Cuando mi papá murió, como a los tres meses él apareció, apareció mi papá y, como mi papá también se llamaba Isaías, me cogió y me abrazó, me abrazó así (el taita hace el gesto de un abrazo envolvente). Me encerró en ese momento, yo era mi papá, yo me miraba y yo era mi papá. Y entonces yo dije: «Pero, ¿como mi papá? Bueno, eso, sí soy mi papá y soy yo». Y cuando así en un letrero apareció: «Padre, hijo y Espíritu Santo», un solo Dios, y me puse a estudiar allí esa palabra ya, y entonces me llegó lo que es el Cristo, bueno, el padre y el hijo. Entonces digo, bueno, a veces no creemos. Porque Dios está como... Como nadie lo ha visto y yo le digo, y mi papá, pues... Todo el tiempo vivió en mí y ahora está en mí, y yo nunca le comenté a nadie... Son muchas cosas que yo miro y ahí lo voy acumulando.

60

Bueno, esta conversación da un pie, digamos, para saber un poquito lo que es el conocimiento y que la gente comprenda que esto no es otro alucinógeno más. Porque hay muchos que han ido a tomar, a tomar, y yo no he mirado nada. Y no es tanto mirar sino sanarse, sanar su interior. Cuando uno está ciego, por más que le abran los ojos no mira.



**CON ESTO Y UN  
BIZCOCHO**

BEATRIZ ALONSO

e

IRENE CALVO

Era una mañana templada y apacible. Apenas había gente en las calles, aunque se palpaba en el ambiente un inminente trasiego, propio del centro de la ciudad. Beatriz Alonso e Irene Calvo se habían citado en un pequeño y acogedor café para charlar. Se conocieron personalmente en una sesión de «Conversación abierta», cuando Beatriz comisariaba, junto a Carlos Fernández-Pello, la exposición *Querer parecer noche* en el Centro de Arte Dos de Mayo, en Móstoles, en Madrid. El evocador título hacía alusión, entre otras cosas, a un gesto cotidiano y habitual en la cultura mediterránea: bajar la persiana o correr las cortinas de una estancia cuando se necesita de una oscuridad, aunque sea simulada, para que surjan otros modos de hacer y de vivir en un mismo contexto.

Este punto de partida, desde una práctica cotidiana para desarrollar el concepto de una muestra, llamó la atención de Irene, que reconocía en el ámbito doméstico potencialidades curatoriales. En el caso de Beatriz, la conexión entre comisariado y vida cotidiana era más evidente, ya que durante un tiempo trabajó estos temas en varios proyectos.



Beatriz pidió un rooibos. Irene, un té. Dos bebidas servidas en una mesa y dos personas sentadas en torno a ella. En *La resistencia íntima*, Josep María Esquirol habla de cómo la humanidad se ha reunido históricamente en torno al pan, al hecho de partirlo con las manos y compartirlo, generalmente alrededor de una mesa: un gesto que da lugar a una estructura social, como si este fuera el origen de la reunión entre personas. El ritual había comenzado: una conversación estaba a punto de eclosionar, un vínculo se estaba comenzando a formar. Arrancaron con esta cita: «Lo cotidiano como un espacio donde aún es posible la libertad».

Y añadiría la práctica artística como un territorio de libertad, de ensayo de otras formas de relacionarse con el mundo. No debemos confundir «arte» con «sistema del arte», o con creatividad u otros términos afines al discurso de producción cultural neoliberal. Los artistas hacen y después hay un circuito profesional ligado al arte que tiene sus reglas de juego, pero el arte no debería tenerlas. Los comisarios tenemos que sacarle chispas a la producción artística y esto se relaciona con nuestra capacidad de escucha como mediadores entre esta y las distintas capas del entramado social: hay que estar atentos y escuchar qué tienen que decir los artistas, qué necesitan, qué pueden aportar al conocimiento del mundo hoy, a su reinención.



64

El mero hecho de mirar con atención lo cotidiano y descubrir o ensimismarse con detalles que nunca han dejado de estar pero se han diluido con o en el contexto. Este tipo de actos que se escapan a la rutina más mortífera son pequeñas subversiones que pueden desembocar en nuevas inquietudes y, por tanto, nuevas maneras de hacer y nuevos conocimientos.



Esto se puede contextualizar desde la puesta en tensión del pensamiento de Foucault y De Certeau en el análisis de la cotidianidad. Las teorías del primero influyen notablemente en las del segundo, pero De Certeau le hace una puntualización metodológica a Foucault: si bien coincide con él en la dominación que el poder ejerce en el cuerpo social, echa en falta que Foucault no se detenga en las prácticas que los ciudadanos, bajo ese marco de control, son capaces de introducir en su día a día para producir otros saberes o formas de estar en el mundo. De Certeau sabe que estas prácticas cotidianas no eximen a los ciudadanos de su condición de dominados, pero defiende que les convierte en seres activos, con capacidad de agencia sobre sus vidas.

Una especie de resistencia que se enmarca dentro de la admisión de pertenencia a un sistema en el que nos vemos forzados a participar. En esta resistencia se reconoce la libertad que existe en el espacio doméstico, donde se puede introducir un sistema o una estructura propios al margen de lo preestablecido o lo normativo. Esto mismo, pensando en el comisariado, me recuerda a esa pequeña sensación de libertad que proporciona construir una configuración propia, que en ocasiones puede ser incluso dictatorial. Pero sí, es como una miniestructura de resistencia dentro de algo mayor.

65



Al final se trata de mundos dentro de otros: los artistas tienen la fascinante capacidad de reinventar constantemente el mundo, la manera de relacionarnos con él. Creo que desde el comisariado es importante estar a la escucha y favorecer un marco para que esa libertad pueda darse. Falta creer más en la necesidad que tenemos del arte, en la importancia que merece en la sociedad y crecernos. Los comisarios no deberíamos ser ni mercenarios, ni funcionarios al servicio de la estructura burocrática, económica y de poder. Me interesan el arte y el comisariado desde la especulación de otra realidad posible. Leibniz, por ejemplo, entendía el mundo como un conjunto de cosas plegadas las unas en las otras, donde nunca se puede llegar a algo desplegado del todo. Esto es muy misterioso, muy barroco, y habla de una cualidad velada del mundo que tiene que ver con mi relación con el arte: me apasiona cuando frente a una obra no puedo llegar a entenderlo todo porque eso me deja espacio para generar mi propio relato a partir de la historia del otro.

66

El arte, su interpretación y su experimentación tienen una función muy liberadora. Al igual que la literatura, el cine o cualquier otra expresión artística nos ofrece la posibilidad de soñar, de imaginar. Acciones muy coartadas, sobre todo en la vida adulta, que, sin embargo, son la base de cualquier civilización en progreso. Al final, lo que nos une como sociedad es reconocer nuestros sentimientos en otros, sabernos acompañados en emociones y maneras de vivir las situaciones. El arte facilita esta comprensión, este acompañamiento, desde el proceso artístico o curatorial, hasta el encuentro del público con la obra. El arte es acompañamiento, que no tutelaje. Esa es la clave de su función liberadora y así se debe entender; no como una experiencia reservada a una élite o a personas con determinados estudios. Eso son falacias para evitar fomentar una sensibilidad generada por el arte para que propicie pensamiento crítico.



Es muy liberador también ese hacer y dejarse llevar por las intuiciones en la práctica artística y en el ejercicio cotidiano de estar en el mundo, esa construcción de la subjetividad más libre de la que hablábamos con relación a De Certeau y a los practicantes de la vida cotidiana. Me sorprende que sigamos haciendo una distinción tan fuerte entre teoría y práctica, como si ambas no fueran ramas del mismo árbol. Una vez me sorprendió mucho escuchar a una historiadora decir que ella no sabía hacer nada con las manos: «¿Y qué come?» —pensé—. Intuyo que se refería a tener habilidades técnicas manuales, seguramente vinculadas con las bellas artes, pero en realidad muchas de las acciones que hacemos en el día a día pasan por las manos, solo que no somos conscientes de ello o no les damos la importancia que merecen.

Yo misma podría haber hecho esa afirmación. Cuando era pequeña me encantaba dibujar, sin embargo, sentí que lo que hacía no se ajustaba a lo que académicamente se denominaba arte, así que tras una gran frustración asimilé que lo que hacía no era arte y nunca más dibujé. Por otra parte, siempre he cocinado muy bien, desde muy pequeña también. Pero al ser algo «necesario», no me molesté en validar mis aptitudes.

67

No puedo imaginar una relación con el mundo —ni con la práctica artística— ajena a ese hacer con las manos, con el sentido del tacto, la piel. Con las manos también se ve. Hacer cosas con las manos sí que es una liberación, del pensamiento, del cuerpo, del movimiento. Es una especie de danza espontánea capaz de sintonizar los dos hemisferios del cerebro. A mí me gustan los libros porque se tocan, se acarician, se pueden rascar sus texturas, y creo que a día de hoy es muy difícil entender el mundo sin la textura de sus materiales, de las imágenes, de los sonidos, de los sabores y los olores que le dan forma. Esto inevitablemente conecta con el entorno doméstico —y con la cocina!—, y, como sucede con la teoría y la práctica, sería deseable entender e imaginar el entorno doméstico y el público en un flujo más continuo, no como espacios separados o antagónicos.

## Bizcocho de yogur

### Ingredientes:

- 1 yogur natural o de limón u otro sabor que nos apetezca
- 1 medida del vasito del yogur de aceite (girasol u oliva, si nos gusta más fuerte)
- 2 medidas del vasito de yogur de azúcar
- 3 medidas del vasito de yogur de harina
- 3 huevos
- 1 sobrecito de levadura en polvo

Engrasar el molde con un poco de mantequilla o margarina.

Precalentar el horno a unos 180°.

Batir los huevos con el yogur, el azúcar y el aceite. Añadir la harina y la levadura mezcladas y tamizándolas.

Batir de nuevo hasta obtener una masa homogénea.

Verter en el molde engrasado y meter en el horno hasta que al pinchar el centro con un palillo salga limpio.

68

Tenemos que dejar de dar un valor secundario al espacio doméstico —y por supuesto al trabajo doméstico— y ponerlo en el plano de relevancia y estructura social que le corresponde. El entorno doméstico es un entorno potencial de imaginación y de ensayo: sin ir más lejos, es uno de los primeros espacios de juego en la infancia y puede seguir siéndolo más allá de esta. Es un territorio que tiene sus propias normas, pero a la vez es menos rígido que otros lugares donde nos exponemos públicamente: esto es fundamental a la hora de crear un orden propio que nos prepara para la vida en común y que tiene una enorme capacidad de afectar al cuerpo social, más allá de, literalmente, sostenerlo y alimentarlo. Todos somos interdependientes y por supuesto dependientes de ese espacio primero que es la casa, además de los cuidados y aprendizajes que en ella deberían darse, desde los más básicos hasta los más especulativos. La verdadera revolución llegará el día en que a lo doméstico se le dé socialmente el reconocimiento que le corresponde y deje de ser el territorio silenciado e invisible que es ahora. Eso permitirá que sea una opción libre y de derecho y, por supuesto, reivindicar y proyectar hacia fuera todo el conocimiento que envuelve porque está lleno de fallas, de huecos, de saberes e historias no regladas. No pretendo idealizarlo, sino aprovechar todo lo que puede aportarnos a la hora de pensar el mundo hoy. Me llama mucho la atención la ambigüedad que a menudo presenta el ámbito doméstico como libertad

y prisión. Pienso en generaciones anteriores y en la imposibilidad de elección de las mujeres; en la imposición de ese espacio doméstico. Y creo que es bastante común encontrar esa sensación conjunta de emancipación y cárcel cuando no se ha elegido un lugar, sino que viene dado. Pienso que surge un instinto de supervivencia que lo hace tuyo para sobrellevar el primer rechazo. Y en el contexto doméstico entonces se utiliza a menudo la cocina, el acto de cocinar, para refugiarse y crear una de esas miniestructuras de resistencia de las que hablábamos antes.

Parecida es la manera de enfrentarse a un cubo blanco. El espacio pocas veces es fácil o agradecido, pero lo hacemos nuestro para olvidar cualquier tipo de rechazo o problemática que nos plantee.

Tendemos a idealizar el espacio doméstico, a pensarlo como un territorio apacible, pero, por desgracia, no siempre lo es porque precisamente esa invisibilidad social, bajo la que existe, pueda dar lugar también a mucha violencia. De hecho, el acceso a un espacio doméstico propio es cada vez más excluyente y esto es una de las grandes problemáticas de nuestro tiempo. En realidad yo no lo afronto como un tema de estudio, sino que me interesa más de manera transversal: desde pensar qué puede enseñarnos y qué podemos trasladar, por ejemplo, al ejercicio de la práctica curatorial. Para mí hay algo muy estructural en la vida que es la casa. Me interesa cómo puede atravesarlo todo, también el comisariado. Creo que hay formas de hacer que se dan en la casa que pueden traducirse a la forma de trabajo con los artistas, por ejemplo.

 Resolver 

Toda la conversación, para mí, gira en torno a este punto. La casa, lo doméstico, está tan presente en nuestra vida, en nuestro quehacer, en nuestra práctica... Realmente afecta a nuestra manera de relacionarnos y de recibir y ofrecer. Por eso siempre va a tener sentido hablar de lo doméstico en lo curatorial, porque siempre ocurrirá, siempre tendrá sentido.

[Mostrar menos](#)

Responder...

70



66 Me gusta

La casa



40 Me gusta

La casa





***FERMENTAR:  
CREAR VÍNCULOS A  
LARGO PLAZO***

SONIA FERNÁNDEZ PAN

y

ESTHER MERINERO

## Ingredientes para la masa

Harina de trigo  
Harina de trigo integral  
Aceite  
Cerveza  
Sal  
Pimentón

Se añaden en un bol el aceite, la cerveza, la sal y el pimentón. La medida que yo utilizo para el aceite y la cerveza es la de un vaso pequeño. Suele decirse «un vaso de yogur», pero desde que vivo en un país donde casi todos los yogures vienen en envases de 500 gramos, he dejado de tenerlo como referente para medidas de ingredientes. Se mezclan estos ingredientes y se añaden los dos tipos de harina, removiendo con una cuchara grande y con las manos. A mí me gusta hacerlo directamente con las manos. Y, aunque no las he usado nunca, creo que las espátulas de cocina con un agujero en el centro son las mejores para trabajar la textura de las masas. De hecho, la masa está lista cuando, al tocarla, no se pegue a las manos. Es algo que se puede intuir con la mirada, pero todavía es de ese tipo de conocimientos que son totalmente dependientes del tacto. Se saca la masa del bol, se le da forma de pelota y se aplasta. Primero sobre una encimera, estirándola con la palma de la mano; después, dentro del molde para hornear. Como la masa resultante se quiebra muy fácil, lo mejor es un molde desmontable de dos piezas. Se extiende hasta cubrir el molde y luego se pincha toda la superficie con un tenedor, para evitar que infle durante el proceso de horneado, que dura unos 10 minutos porque no se cocina del todo. De nuevo, el (con)tacto es más importante que instrucciones previas: cuando veas que se ha endurecido un poco, la sacas del horno.

73

Esta receta la conocí gracias a Jesús Monteagudo Guerra y él, a su vez, a través de Gloria Royo Sanchis, una compañera de piso que tuvo. Es una masa para hacer una torta y la receta está incompleta, pues con los años la he ido modificando. Incluso una vez Jesús la preparó con pigmento rosa. En versión salada lo que hago es preparar, en paralelo a la preparación de la masa, verduras en una sartén. Una de mis preferidas es la de cebolla con aceitunas negras deshidratadas y queso parmesano. En versión dulce, he

usado esta masa con compota de manzana. Aquí es tan sencillo como hornear más tiempo la masa y, al sacarla, dejarla enfriar un poco y extender la compota/mermelada encima de ella. Si se cocina con vegetales, después de cubrirla con ellos, se mete en el horno de nuevo hasta que se cocine del todo, al sacarla, se ralla queso parmesano encima de ella. Yo prefiero las virutas al queso en polvo por una cuestión de consistencia. Por la posibilidad de que una no se derrita del todo al entrar en contacto con el calor de la torta recién salida del horno. Sé que existen recetas para el comisariado o que todas y todos tenemos un *modus operandi* aunque no seamos tan conscientes de él. Sin embargo, como cualquier proceso, es una situación de adaptación a los elementos que lo conforman, previstos o imprevistos. Es más, desde hace tiempo, todo aquello que podría haber considerado en el pasado un error, un obstáculo o una falta, termina por convertirse en una dirección a seguir en muchos casos. Supongo que he querido compartir contigo la receta de esta masa, no solo porque es la que más utilizo o modifico a la hora de cocinar, sino porque sus ingredientes son tan básicos en cualquier cocina que me hacen pensar en un «trabajar con lo que hay» y, además, modificarlo continuamente. Incluso la masa puede ser diferente a la que he propuesto, añadiendo más especias o, en su versión dulce, canela, jengibre o vainilla.

Tras leer tu texto de la exposición en la Twin Gallery, *As if we could scrape the color of the iris and still see*, me pregunto algo que planteas. Pero, en relación con el comisariado, ¿se podría comisariar desde los procesos matéricos? ¿Se podría comisariar como quien amasa pan? Hacer algo desde el lado menos semántico, de forma más táctil, poniendo a prueba las relaciones directas entre los entes y cómo se entremezclan de manera orgánica. Al pensar en esto me pongo a buscar en Google las posibles recetas sobre cómo hacerlo, pues nunca me lo había propuesto (ya sea por tiempo o por cualquier otra razón), y leo «amasar es dar aire». Este enunciado me resulta familiar, pues no se aleja mucho de las ideas que habíamos tratado durante las sesiones de «Conversación abierta», en las que hablábamos del comisariado partiendo de la colectividad o dejando espacio para que las cosas fuesen sucediendo de manera natural. Colectivizar en vez de individualizar: la suma de las partes = ingredientes. Colectivizar desde el cuidado de todos los cuerpos presentes y de esta manera crear algo conjuntamente.

Cuando recibí la receta que hay al comienzo de este texto yo estaba a punto de irme a Ámsterdam, e inevitablemente pensé en ella durante el viaje en avión: ¿una receta que se entremezclara con el día a día o una receta para viajar? Sería fácil hacer una receta para viajar, pienso que dentro de estos lugares como los aeropuertos o el propio avión las formas de hacer se colectivizan, todo el mundo entra en sintonía y se unifican sus coreografías. Un desglose detallado de cómo actuar a cada paso. Hay desconfianza, pero esta pasa a ser una especie de confianza ciega implantada, con unos códigos de conducta que se deben seguir si no te quieres convertir en una persona a temer. En el avión el «alone together» característico del día a día se subvierte en un «together alone», te dan ganas de empatizar con tu compañero de fila pero no lo haces, y este te acaba preguntando si quieres compartir cascos para ver juntos la serie que está siendo reproducida en su iPad. El avión manda = la masa manda, marca sus propios tiempos, son activos y no semánticos. La única manera en la que conseguimos diferenciarnos es por la forma en la que cada uno come o recoge sus sobras después (la servilleta doblada *versus* la servilleta hecha un gurrño).

75

Tengo la receta que me mandaste en la cabeza y sé qué le quiero poner a la torta. Por un lado, la tengo latente porque me apetece mucho hacerla y, por otro, porque es como un constante recordatorio de que aún no he conseguido hacer algo que me proponía hacer hace un mes. Supongo que trabajamos así los que así trabajamos, como decías es un tsunami constante que viene para recordarte que aún no has hecho cosas y que vienen nuevas por hacer. Una lista de quehaceres que flota en la parte trasera de la mente no dejándome descansar del todo. Me viene mucho a la memoria lo que me dijiste del proyecto de Ariadna Guiteras, eso de «hacer pan es como follar, un privilegio burgués», en relación con hacer algo con tiempo y bien. Incluso cuando tengo el tiempo de hacer algo y bien, me asaltan muchos otros pensamientos, otras cosas que debería estar haciendo, entonces dejo de hacerlo y lo pospongo, excusándome en que también necesito tiempo para mí, que esta procrastinación es una parte activa del proceso; y aunque me suele molestar ante esta faceta «no productiva», puede que sea verdad: que hacer nada es tan parte activa del hacer como hacer algo.

Hace unas semanas decidí hacer un nuevo experimento con la masa de la receta con la que comenzamos esta correspondencia. Si bien



tiendo a usarla para tortas saladas, en 2017 decidí dar un primer paso hacia una variante dulce añadiendo compota de manzana sobre la masa horneada. Lo cierto es que quizás se acercaba más a la mermelada de manzana que a la compota debido a la consistencia resultante y la cantidad de azúcar. Aquella torta reconvertida en tarta nos acompañó durante una de las sesiones que hicimos para un grupo de lectura que entonces organizaba en Barcelona y que se llamaba «The Company We Keep», como homenaje a *The Company She Keeps*, un libro en el que Cèline Condorelli mantiene varias conversaciones sobre la amistad en femenino. Recuerdo que aquella sesión tuvo lugar en el parque y que el texto que leíamos era el primer capítulo de *Los argonautas* de Maggie Nelson, propuesto por Alicia Kopf. «The Company We Keep» no solo era un homenaje a este libro de entrevistas, sino también un grupo de lectura que retomaba la experiencia de otro anterior, organizado por Eva Rowson durante su estancia en Barcelona y que nació, precisamente, a partir de la lectura conjunta en diversos lugares de la ciudad de ese mismo libro al que le tomé prestado el título para esa serie de encuentros que, en ningún momento, se planteaban como un proyecto artístico o un grupo de lectura institucionalizado en el sentido clásico del término. A modo de broma, más de una vez comenté cómo aquellas sesiones de lectura eran la excusa que yo tenía para hacer ciertos experimentos matéricos con la repostería. Para cada sesión intentaba hacer uno diferente y esta alusión a la diferencia me recuerda a cómo, al empezar a escribir, intentaba no utilizar los referentes de un texto en otro, aunque el tema fuese semejante o mi cabeza insistiese en mantener referentes previos para el futuro. Años más tarde me he sentido legitimada o más cómoda para mantener ideas y referentes en diferentes textos si son los que se mantienen en mi experiencia y comprensión del mundo. Al igual que sucede con las obras de arte, es la distribución y diáspora continua de las ideas lo que se va asentando en nuestros imaginarios y lo que posibilita que no tengan un sentido único sino múltiple al entrar en contacto con otras experiencias, ideas o situaciones.

77

Aunque hace mucho que no pienso qué es o qué significa comisariar de manera programática, se me ocurre que quizás tiene conexión con aquellos pasteles diferentes para cada una de las sesiones de los grupos de lectura. Es decir, que no puedes volver a repetir una exposición que hayas hecho, así como sí es posible que una obra de

arte aparezca en diferentes lugares y tiempos a la vez. Pero nunca es la misma obra, adquiere significados nuevos gracias a los nuevos contextos y relaciones en los que se vuelve a hacer presente. De hecho, hace poco hablaba con una artista de que la retrospectiva en sí no existe, porque volver a hacer visibles objetos en diferentes lugares y momentos implica una prospección de sus significados y materialidades hacia otros lugares y experiencias. Y también la confirmación de cierta permanencia en algunos de estos significados.

Hablas de los hábitos personales en relación con la comida y no puedo evitar pensar en una definición que hace Rubén Grillo del arte y que recupero desde los desajustes que mi memoria puede producir. Durante nuestra conversación para *esnorquel*, también en 2017, él decía que el arte podría definirse con la siguiente situación: que te pongan un plato de sopa delicioso en la mesa y tú centres tu atención en la cuchara. También aparece en mi memoria el taller que tuve la oportunidad de realizar junto a Esther Gatón, en una larga e intensa correspondencia por correo electrónico en la que hablamos mucho de las migas y las peladuras de las mandarinas. Ella mencionaba el carácter escultórico inconsciente de esas formas que hacemos durante las conversaciones de sobremesa con las migas de pan. Y ahora, al pensar en las migas de pan como restos que casi nadie quiere —sí, yo soy de las que las van cogiendo con las puntas de los dedos y me fijo mucho en las personas que también lo hacen, como si fuésemos parte de una comunidad no consciente de sí misma—; en la primera y la última rebanada del pan de molde, que son mis favoritas —tiendo a hacerme bocadillos usando ambas— y que otra gente usa para proteger el pan del efecto de deterioro que tiene el aire sobre él; en el borde de la pizza, que muchos dejan en el plato y que también es mi parte predilecta de la pizza —tengo un amigo que siempre me reserva sus bordes cuando comemos pizza juntos en algún peldaño de la calle—; al pensar en todos estos «restos», materialidades que se convierten en «deshechos» cuando nuestro centro de saciedad nos dice que nuestro cuerpo no tiene más hambre, no puedo evitar pensar en los deshechos de la escritura o del pensamiento. ¿Qué hacemos con todas esas cosas que no llegamos a utilizar nunca? Con aquellos ingredientes que se quedan fuera de la receta comisarial, por decirlo en los términos que tú planteas. Se habla mucho de discursos ecológicos en el arte que se produce ahora, pero creo que estamos muy lejos de trabajar de manera

ecológica, tanto hacia el entorno como hacia nosotras mismas. De hecho, te confieso que la sensación del fin del mundo tal y como lo conocemos es algo que tengo muy presente de manera visceral y no solo discursiva. Cada vez que se estropea o pudre un alimento dentro de la nevera me sobreviene un enorme sentimiento de culpa. Me imagino a todas las personas que en ese momento, como yo, tiran algo a la basura que podría haber sido utilizado. O, pensando en tu receta para viajar y el impacto que implica en el entorno esta vida nómada que nos lleva de una ciudad a otra continuamente, traigo aquí otra conversación que tuve con mi compañero de piso hace poco en la que él me comentaba que si decidiésemos no consumir nada de electricidad o plásticos —por mencionar dos de nuestros hábitos de consumo más comunes— durante un año, el hecho y las consecuencias ecológicas de coger un avión de corta distancia desequilibrarían en una hora todas las buenas intenciones de este sacrificio personal con efectos en lo colectivo. Aunque no me quiero poner demasiado apocalíptica, reconozco que me acompaña desde hace mucho la pregunta de cómo trabajar de manera más sostenible dentro de una estructura tan insostenible como la que posibilita y obliga nuestro modo actual de vida, dejando de lado discursos que me recuerdan bastante a ciertos envases de plástico con imágenes impresas que, de lejos, los hacen parecer de papel. ¿Es ético dar conferencias sobre el calentamiento global que hacen que tengas que coger un vuelo cada semana? ¿Es ético leer un libro sobre precariedad que compras en Amazon? Pero pedir que seamos capaces de mantener una ética coherente dentro de la estructura social en la que vivimos y hacemos vivir a todo lo que forma parte del planeta es totalmente imposible y seguramente moralista. Es más, ¿podemos pedirle a la práctica, siempre afectada por el contexto, que se ajuste al efecto de verosimilitud ética de ciertos discursos? Durante mucho tiempo viajar fue privilegio de unos pocos. Ahora, ir al trabajo en bicicleta o a pie es lo que se ha convertido en un privilegio.

79

Y ahora me doy cuenta de que empezaba a escribirte para contarte el último experimento que hice con esa masa que tú también has hecho y cuyo resultado, debido a mis continuos desvíos cuando escribo, no he terminado de contarte. Pues bien, se trataba de una tarta de *skyr*, un tipo de yogur islandés muy denso, con un alto valor proteínico y que seguramente no sería necesario importar en una ciudad como Berlín, donde la oferta de yogures alemana es

enorme. Me pregunto si hay una conexión directa entre la cantidad de proteínas y la densidad de este yogur, mayor que la del llamado «yogur griego». Fue un intento de hacer una suerte de tarta de queso sin tanto azúcar y sin queso, lo cual tiene un punto absurdo que me lleva a mi último viaje a Madrid, donde comimos una torrija que no tenía huevo, ni leche, ni estaba frita o rebozada. Y que, pese a nuestro escepticismo inicial, resultó ser una torrija. Debo decir que mi tarta de *skyr* no terminó cumpliendo su prometido paralelismo con la tarta de queso. El hecho de que haya cosas que se puedan materializar sin que cumplan las condiciones ontológicas de lo que esas cosas supuestamente son, abre de nuevo la pregunta —si es que alguna vez tuvo respuesta o estuvo cerrada— de lo que son las cosas. Hace poco una artista china que vive en Berlín me contaba cómo en China existen «panaderías europeas» donde venden *croissants* que, en apariencia, son idénticos a los que se venden en Europa. Ella, que sí los probó, me dijo que su sabor no tenía nada que ver con un *croissant* y esto era debido a que seguramente las personas que los hacen no saben cuáles son los ingredientes, pero que sin embargo son capaces de reproducir la apariencia de un *croissant*. Y se me ocurre que estos *croissants* que producen en China están ampliando el significado de este dulce sin que seamos conscientes de ello. También me hace pensar en la conexión de la ontología no con el supuesto contenido de las cosas, sino con su apariencia. Sobre todo cuando nosotros, en la cultura occidental, también producimos muchas apariencias. Pienso, por ejemplo, en vasos vintage que son cosas producidas ahora que pretenden dar la apariencia de haber sido producidas en los años setenta. ¿Tendría sentido reproducir ahora exposiciones que se han hecho en los años setenta? ¿Por qué no lo hacemos? Pero volviendo a la tarta de *skyr* que no fue una tarta de queso, ¿es posible comisariar obviando sus supuestos aspectos fundamentales? Otra cuestión sería el porqué y el para qué hacer este tipo de torsiones pues seguramente es más práctico —y, en consecuencia, más ecológico a nivel de tiempos y esfuerzos para una misma y aquellos otros que están en un proyecto— seguir usando las recetas habituales que todos conocemos.

¿Te refieres a comisariar según la apariencia habitual establecida que conocemos? Que aparentemente tuviese el mismo aspecto que cualquier otra exposición, pero que sus ingredientes fuesen reinterpretados, ahorrándonos así la mayor parte de la energía



con que contribuimos. A mí me gustaría pensar que comisariar es precisamente actuar a la inversa. Pero ¿qué es a la inversa? O ¿cuáles son esas recetas habituales que conocemos? Comisariar sin ver. Me gustaría plantear el comisariar una exposición no solo con piezas que me puedan interesar, pero también pensar en la gente detrás de ellas, ¿me caen bien? ¿Me apetece compartir esta experiencia con ellos? Creo que esto es algo que tendría que pensarse, porque yo en mi día a día me guío por los afectos, un aspecto que creo que haría todo el proceso mucho más ecológico. La gente con la que hablo y con la que quedo a merendar es la gente que quiero que me rodee también profesionalmente.

Me hablas de toda esta gente que te rodea y me gusta y llego a la siguiente conclusión: que lo más importante es lo que me aportan mis relaciones con otras personas y lo que aprendo de ellas. Me doy cuenta de que lo fundamental de este texto es toda esa gente que mencionamos o que ronda por mi cabeza mientras escribo aunque no sean mencionados, los conocimientos que me han aportado y lo que he aprendido con ellos.

Hace un par de meses ya, un buen amigo me enseñó a hacer cemento bien. Yo ya había usado cemento otra vez, pero las bases que hice se me rompieron, y ahora puedo encontrarle una explicación de principiante y de total ignorante: no había arena en la mezcla. De hecho, no sabía diferenciar entre el mortero y el cemento, y ahora sé que el mortero ya tiene arena incluida (esta puede ser arena fina o gruesa) y al cemento hay que añadirsele manualmente. Volví a hacer cemento ayer, esta vez sin supervisión, y quedé muy contenta con el resultado, tenía una consistencia cremosa pero espesa, lo que significa que era maleable y con cuerpo, aunque aún existía ese pequeño margen para que se deformase ligeramente por sí sola. Hacer, remover y mezclar esta pasta me hizo pensar en la masa del pan, en la que había hecho hace un par de semanas para probar tu receta. Pensé en las medidas y en que echar más mortero, para que la mezcla espesase, era muy parecido a echar más harina para que la masa dejase de ser pegajosa. Junto con este pensamiento del cemento me viene otro al que tú te refieres: los ingredientes que se quedan fuera de la receta curatorial o qué es lo que queda dentro o fuera de lo preestablecido que siento que muchas veces hay. Esta última ocasión que te cuento haciendo cemento fue de lo más productiva y reveladora. Creo que la mayoría de las partes que posteriormente no descarté nacieron como «errores» y ahora son formas con posibilidades: gotones de cemento que se habían secado y formaban islas irregulares, desconchones de las piezas grandes e incluso moldes rotos que se habían vencido por el peso y ahora eran formas llenas de dobleces y torsiones. Como las cáscaras de la mandarina.

Desde que me mandaste esta receta con la que comenzamos nuestra deriva, he tenido en mente a mi amiga Flora Macleod, porque me recordó a una torta que hacía con ella y a los múltiples experimentos culinarios que hacíamos. A Flora la conocí en 2013 cuando me mudé a Brighton a hacer un curso preparatorio y en ese año se convirtió en mi hermana. Se convirtió también en mi vecina; ella vivía en el 32 y yo en el 42a de Preston Road, y cenábamos casi todas las noches juntas. Con ella, las charlas eran como el taller que hiciste con Esther Gatón, una construcción orgánica durante la sobremesa. Para nosotros, la cena era ese el momento del día que identificabais en este taller: con el sopor tras la comida, divagábamos, jugábamos con el envoltorio del *cream egg* que nos habíamos dado el capricho de

tomar como postre y a veces alguna se quedaba dormida. Así empecé yo vuestro taller, Para derretir el hielo que nos quede; los restos, los bordes de la pizza, las galletas rotas, con un papel que me decía que me tenía que echar una siesta de 10 minutos, y creo que fue lo que me hizo disfrutar de la experiencia mucho más; poder entrar en ese taller desde la confianza que se estableció en el momento en el que cerré mis ojos delante de todos vosotros y dejé que todo pasase.

La torta que hacíamos representaba esta confianza. Flora sacó la receta de un libro de cocina que había recibido por Navidad y yo nunca le cuestioné los ingredientes. Contenía pimiento rojo, calabacín, mozzarella y especias como albahaca, orégano y pimienta negra. Era una receta simple pero la repetimos innumerables veces, y tampoco es porque fuese la mejor torta que habríamos podido hacer, pero era algo ya nuestro y nos divertía cocinarlo. Creo que poder decir que algo te divierte es importante. Cuando volví a Madrid la hice un día para mi familia, pero no fue lo mismo. Supongo que sabía igual, pero los vínculos que se creaban al hacerla en Brighton y en Madrid eran diferentes y la verdad es que nunca la he vuelto a hacer, no sé por qué. Como tú bien has dicho, colocar elementos o recuerdos, o comidas, en otro tiempo las resignifica, dejan de existir de aquella manera y pasan a ser otra, cocinada en otro espacio-tiempo y con diferentes demandas.



Harina de trigo  
Harina de trigo integral  
Aceite  
Cerveza  
Sal  
Romero

Se añaden en un bol el aceite, la cerveza, la sal y el pimentón. La medida que yo utilizo para el aceite y la cerveza es la de un vaso de pequeño. Yo usé una especie de vasos pequeños que supongo que podrían parecerse a dicha medida, aunque es relativo del tiempo de contenedor. Suele decirse «un vaso de yogur», pero que desde vivo en un país donde casi todos los yogures vienen en envases de 500 gramos, he dejado de tenerlo como referente para medidas de ingredientes. Se mezclan estos ingredientes y se añaden los dos tipos de harina, removiendo con una cuchara grande y con las manos. A mí me gusta hacerlo directamente con las manos. Y, aunque no las he usado nunca, creo que las espátulas de cocina con un agujero en el centro son las mejores para trabajar la textura de las masas. De hecho, la masa está lista cuando, al tocarla, no se pegue a las manos. Esta parte fue la más difícil, pues tuve que seguir añadiendo harina para que su textura dejase de ser pegajosa y quizá acabé teniendo demasiada en la mezcla. Es algo que se puede intuir con la mirada, pero todavía es de ese tipo de conocimientos que son totalmente dependientes del tacto. Se saca la masa del bol, se le da forma de pelota y se aplasta. Primero sobre una encimera, estirándola con la palma de la mano; después, dentro del molde para hornear. Como la masa resultante se quiebra muy fácilmente, lo mejor es un molde desmontable de dos piezas. Se extiende hasta cubrir el molde y luego se pincha toda la superficie con un tenedor, para evitar que infle durante el proceso de horneado, que dura unos 10 minutos porque no se cocina del todo. Yo la tuve que tener un poco más, unos 15 minutos. Repito que creo que había demasiada masa. De nuevo, el (con)tacto es más importante que instrucciones previas: cuando veas que se ha endurecido un poco, la sacas del horno.

85

Una vez medio cocinada añadí las verduras (calabacín, berenjena y champiñón), cortadas bastante finitas para que se hiciesen bien al horno y también añadí el queso de cabra para que se derritiese y dorase un poco. Lo condimenté al gusto, con pimienta negra, un

poco de sal y un toque extra de romero. Estuvo en el horno unos 20 minutos más, y creo que podría haber estado incluso más tiempo, pero mi falta de experiencia me hizo ser precavida. Esta receta también la compartí con mi familia, lo que me hizo estar automáticamente más incómoda y sentir que tenía que estar más rica, lo que no es algo malo. El relleno era lo mejor de la torta, y esto me hizo llegar a la conclusión de que no siempre sirven las mismas formas para todos, que seguramente tenía que encontrar mi propio equilibrio de los ingredientes partiendo de tu base en vez tratar de replicarlo. Comisariar no desde el plano preestablecido, sino desde una materialidad que se puede ir constituyendo en base a diferentes experiencias, ingredientes y relaciones que voy recolectando.

Ya sea desde el privilegio de hacer pan o de follar, desde el modo de performar el avión o montar una exposición, creo que lo que me gustaría recoger de este rodeo que hemos dado Sonia y yo es la importancia de irse adaptando, fermentando y creando vínculos, de volver a escuchar y a aprender desde la confianza y la colectividad.



***DOS ESCUCHAS DE  
ENVOLTURA, HISTORIA Y  
SÍNCOPE***

ISABEL DE NAVERÁN

y

FRANCISCO RAMALLO

## *Envoltura, historia y síncope* en «Conversación abierta»

El 11 de abril de 2018, entre las cinco y las ocho y media de la tarde, en un aula del edificio Alcalá 31, en Madrid, tuvo lugar una sesión de «Conversación abierta» con Isabel de Naverán como invitada.

Isabel propuso compartir las imágenes y los textos con los que estaba trabajando, lo que después tituló *Envoltura, historia y síncope*. Estos textos partían de la descripción de una serie de imágenes rescatadas de un proceso previo de investigación en torno a las circunstancias que rodearon el fallecimiento de Antonia Mercé y Luque, La Argentina (1890-1936), bailarina de danza popular española y flamenco, y primera artista condecorada por la Segunda República Española. Su convulsión física, sufrida abruptamente el 18 de julio de 1936, se sitúa en correlato al sentimiento colectivo del momento, como reflejo de un quiebro en la línea de la historia. Este quiebro se repite en distintos momentos y de distintas maneras a través de artistas, como el japonés Kazuo Ohno, quien recupera la figura de La Argentina cincuenta años después de haberla visto bailar, o el coreógrafo Takao Kawaguchi, en su pieza *About Kazuo Ohno*, en la que copia los movimientos de aquel. Las imágenes seleccionadas por Isabel en su investigación eran de distinta naturaleza —pinturas de alegorías a La República, conocidas fotografías históricas, fotografías de archivos personales, imágenes de danzas, recuerdos— pero se acababan conectando a partir de la lectura en sus detalles. Las descripciones escritas funcionaban como planos secuencia visuales por la superficie de estas imágenes con la pretensión de sustituirlas y devolverlas a su lugar de evocación. En esta sesión del 11 de abril, textos e imágenes se presentaron por separado. Se leyeron en voz alta las descripciones para, seguido, colocar sobre la mesa cada una de las postales. A veces una imagen tapaba a la siguiente y otra era colocada formando una tercera, que entraba en diálogo con lo recién escuchado. Esa tarde Tamara Díaz Bringas tomó una fotografía en la que se ve el brazo de Isabel colocando dos postales, una junto a otra, que muestran a La Argentina con dos poses de brazos distintas. Se percibe el blanco de aquella mesa rectangular, y varias manos apoyadas sobre ella. Fuera del encuadre imaginamos que había varias personas apoyadas inclinando sus cuerpos hacia delante para ver aquellas imágenes.

## Primera escucha, por Francisco Ramallo

La acción de esta historia tendrá como resultado mi transfiguración en otro y mi materialización final en objeto. Sí, tal vez alcance la flauta dulce por la que me preparé en suave enredadera.

Clarice Lispector, *La hora de la estrella*.

Mi escucha comienza en un momento anterior a la conferencia, un congreso sobre la melancolía en el que participo, antes de dirigirme a la cita con Isabel. Estoy muy cansado, cojo el metro. Dice Augé que este medio de transporte es el lugar de los recuerdos personales, donde la gran historia y la pequeña historia mezclan así sus palabras, sus nombres, y crean una especie de memoria intermedia o mixta. El telón de fondo es el nombre de las estaciones pronunciadas desde un altavoz. Las mismas se funden ahora en el recuerdo con la voz de Isabel, que inicia la conferencia consiguiendo que coincidan las sillas de nuestro lugar de reunión (demasiadas para ese espacio), con una imagen en la pantalla de otras vacías (pocas para tanta gente), en torno a una mesa en la que se decide un futuro republicano.

90

Entre la superpoblación de imágenes y la inmunidad que creamos ante las mismas, existe la posibilidad de construir un imaginario apoyado en una interrelación de temporalidades habitadas por presencias familiares, inesperadas, inconexas, «ecos de la historia», carne de montaje, imágenes que se rozan, se disuelven o se amoldan, conformando un pequeño espacio de memoria en transición. Según De Certeau, la oralidad (que este ubica en todas partes), solo es apropiable y memorizable cuando su nuevo adquirente llega a ponerla en forma a su manera, a retomarla por su cuenta insertándola en la conversación, en su lengua habitual y en las coherencias que estructuran su conocimiento anterior. Tal oralidad es portadora de imágenes. Encuentro que estas actúan por asociaciones, las de una experiencia anterior que se acomoda en las palabras de Isabel, la conferenciante, en su hipnótica gestualidad y en la difusa pantalla de la sala (como cuerpos que bailan en otros, como La Argentina en Kauzo Ohno, o como estos dos en Takao Kawaguchi). Meses más tarde, desde este texto, las palabras de Isabel se detienen como para una instantánea difusa, en la que pasado, presente y futuro convergen, como nuevas imágenes que se escuchan, como granos de arroz en un tarro de cristal.

En mi ponencia en el congreso previo me apoyé en la imagen del ángel del grabado de Durero —una de las imágenes de mayor condensación de pensamiento de la historia— y la portada de la edición francesa de *La náusea* de Sartre. Esta resultaba ser un primer plano del ángel del grabado, un personaje que, apoyando su cabeza en su puño, representaría la imagen del desamparo y la aflicción. El personaje aparece acompañado de elementos que hacen referencia al tiempo. Al fondo, junto a un cometa, un murciélago sujeta la palabra «Melencolía I», el primer título elegido por Sartre para *La náusea*. Por supuesto, si no lo habían provocado los párrafos anteriores, ese ángel nos invoca el *Angelus Novus* de Klee, que a su vez originó la reflexión de Benjamin.

Recuerdo más asociaciones durante la conferencia de Isabel: una foto de La Argentina acompañada de otros personajes, entre los que podría estar Lorca (descubro estos días que no es él), la asocio con la instantánea del poeta en Columbia, fue precisamente en Nueva York donde coincidió con la bailaora. (Después de la conferencia alguien confundió a La Argentina con La Argentinita.) Recuerdo la historia que Isabel comparte con nosotros: una señora que afirma que una imagen de un Cristo de Semana Santa tomó a su padre de modelo (igual que el rostro de aquella chica, que sirvió para la pintura de alegoría de la República, y que Isabel nos mostró en la pantalla).

91

Siguiendo con la «angelical» co-presencia de la historia en nuestra vida cotidiana (o la irrealidad de esta), en palabras de Augé a propósito del viaje en metro, Isabel describe el lugar donde se encuentra la máscara de La Argentina, extendiendo su mano para referirse a ella. La descripción «materializa» dicho objeto en la sala, que por unos instantes se transforma en el anfiteatro donde se homenajea a la artista. Me vienen a la cabeza las siguientes palabras de María Zambrano: «Forjar un rostro en el arte, es consecuencia de haberlo forjado ya en la mente [...] resultado de un saber previo acerca de la consistencia humana».

En mitad del espacio hay un graderío vacío que divide la estancia en dos zonas. A su vez, el graderío está dividido en dos, medio arco a la derecha y medio a la izquierda. En el centro queda un pasillo. Al entrar, el graderío nos da la espalda y tapa la visión de casi toda la sala, a excepción de la zona central, que queda libre, y que tiene la medida justa para que pase un cuerpo. Por ese hueco vemos al

fondo el cuadro de *La República*, para el que posó Blanca Quintana. Delante de él hay una peana iluminada sobre la que descansa la máscara mortuoria de Antonia Mercé, *La Argentina*. A este lado del graderío no se descubre la máscara, porque la peana también nos da la espalda. Para verla es necesario atravesar el graderío y caminar unos metros hasta colocar el cuerpo entre la peana y el cuadro. Dando la espalda al cuadro de *La República*, hay que inclinarse ligeramente hacia delante para verle la cara. Y estando allí, el graderío vacío nos mira. Estamos en el centro de la escena y es nuestro rostro el que ahora se ve. Cuando no hay nadie, la máscara de *La Argentina* mira al rostro de Blanca Quintana. O es Blanca quien ahora se inclina sobre Antonia en una escena que es a la vez reproducción de la vida y progreso.<sup>1</sup>

\*\*\*

## Segunda escucha, por Isabel de Naverán

92 Mi escucha comienza con el recuerdo de un brazo que se extiende desde este ángulo en el que me encuentro. Entiendo que es mi brazo, pero cuando lo veo en el recuerdo me parece que es el brazo de otra, quien lo adelanta para colocar las dos imágenes sobre aquella mesa.

Esa imagen de un brazo o varios brazos que a veces se extienden para colocar, otras se levantan para celebrar o alcanzar y a veces abrazan por detrás sujetando una imagen, un cuerpo o un objeto, se repite a lo largo de toda la investigación en torno a cómo el cuerpo puede ser un lugar de emergencia de situaciones que lo exceden y lo contienen.

Hace unos días la imagen volvió en el interior de un sueño. En él, A. y R. caminan por un jardín donde se han plantado lo que me parecen cebollas, porque veo sus numerosas capas insertas en una suerte de fuente o cubeta de agua. Podrían ser bulbos de jacintos,

---

<sup>1</sup> Fragmento de la conferencia *Envoltura, historia y síncope*, de Isabel de Naverán, cuyo libreto fue posteriormente editado y publicado por el Museo Reina Sofía para acompañar el ensayo visual del mismo título durante la exposición *Un movimiento que se resiste a ser fijado: Kazuo Ohno y La Argentina*, que tuvo lugar en el Espacio D de la Biblioteca y Centro de Documentación del MNCARS entre octubre de 2018 y febrero de 2019.

como los que percibí por su intenso olor hace unos días al levantar la cabeza. Tenían las flores de un color blanco crudo, crema, y estaban metidos en un jarrón de cristal por el que se veían los tallos que, humedecidos, tornaban mustios, amarronados, como la piel de las cebollas, disolviéndose en finos hilos en el agua estancada. También podrían ser tulipanes. Seguramente eran tulipanes, como aquellos que ayudé a plantar a mi padre semanas antes. Las semillas venían metidas en un sobre de plástico desde Holanda y etiquetadas como Tulipanes de Darwin. Eran unos bulbos casi redondos del tamaño de una castaña, con un pequeño tallo blanco en punta, duro, que parecía un cuerno o una uña, y salía rompiendo las capas. Había que plantarlos, decía el prospecto, en tierra drenada a diez centímetros por debajo de la superficie, y al menos cinco centímetros entre uno y otro, y después esperar.

Pero, mientras estoy en el sueño, son cebollas. De ellas salen unas largas hojas verdes en forma de espigas que se estiran en vertical hacia la luz, hacia la luz, una luz cada vez más blanca, clara, que ciega, que es poderosa y ciega, una luz muy blanca. La visión es la de un gran huerto, un espacio abierto y silencioso por el que ellas caminan mientras charlan en murmullos. No distingo lo que dicen. Pero sé, con esa certeza propia de los sueños, que han plantado esas cebollas, jacintos o tulipanes, y los están cuidando. También sé de otras especies vegetales que ahora crecen, altas como árboles, hacia esa claridad que en realidad queda bastante alta, que está como cercada, una luz de difícil acceso.



Miro hacia arriba y distingo los huecos de formas geométricas que recortan el cielo visto desde el edificio Nouvel del MNCARS. Estamos rodeadas de vitrinas. En el sueño no me veo, pero me parece que estoy y que sobrevuelo la situación a media altura, que rozo levemente las hierbas en una caricia, un cosquilleo suave, como de pelo. El espacio así es prácticamente irreconocible. Ellas continúan su paseo serpenteando y de vez en cuando una estira el brazo y se remanga para sumergirlo en el agua y comprobar el estado de las raíces.

Con algo de vello sobre la piel desnuda, en el sueño el brazo sale de mi plano de visión, como si en realidad fuera el mío y al entrar en el agua, que es casi transparente, aumenta ligeramente su tamaño por un efecto de lupa.

Este sueño tuvo lugar la noche del 7 al 8 de marzo de 2019, cediendo la posibilidad a un entendimiento «no escogido ni esperado» de situaciones previas y posteriores, dejando —como escribe Marina Garcés en relación a los sueños— «la huella imborrable de la noche», que hace que al despertar ya no volviera a ser la misma.

94

Me pregunto qué hace funcionar esta suerte de organismo en pasarela de formas y en este caso brazos que a la vez que cuidan, tienden y trasladan, también desdibujan los contornos asignados a un cuerpo, para habitar las zonas intermedias de sus mutuos crecimientos.

El brazo que percibía como propio era quizás esa visión de Tamara al capturar la fotografía en la que la mano colocaba sobre la mesa dos imágenes, dos momentos concatenados, que actúan como fotogramas de un movimiento en secuencia. Y es a la vez el brazo que se remanga para introducir su mano en el agua guardada de una vitrina. Ese gesto provoca un cambio de escala, con su ampliación y su desplazamiento, y remite a la vitrina en la que inicialmente se mostraba la máscara mortuoria de Antonia Mercé, La Argentina, en la primera exposición de este proyecto<sup>2</sup>. En el interior de un cubo

---

<sup>2</sup> La exposición 1930. En el Pacto de San Sebastián. Historia y Síncope tuvo lugar en Koldo Mitxelena Kulturunea, en el marco de su proyecto Tratado de Paz, comisariado por Pedro G. Romero en San Sebastián-Donostia durante los eventos de la Capital Europea de la Cultura 2016.

transparente perfecto, quedaba el rostro de La Argentina suspendido sobre la peana blanca, sin posibilidad de ser tocada y con los párpados cerrados. Pero en esta otra exposición no se presentaba la máscara original, sino una fotografía de ella en la que vemos cómo queda colocada en la cavidad de dos manos que con ternura le sujetan. Su calor, el de estas manos, en contraste con el yeso frío del que está hecha, puede apenas percibirse, pero actúa en por debajo de la imagen. Las manos tocan el interior de la máscara, hueca por dentro.



95

La máscara mortuoria de Antonia Mercé se encuentra en la segunda planta del Museo Vasco de Bayona, un edificio del siglo XVII situado junto al río Nive.

El molde para realizarla fue tomado en las horas posteriores a su fallecimiento.

Es 15 de marzo de 2016 y viajo a Bayona para ver la máscara, acompañada de Camila Téllez, a quien pido que tome unas fotografías. Nos dejan a solas con la máscara y unos guantes. La luz es demasiado tenue y abrimos la ventana, hasta sacar la máscara al exterior. Sosteniéndola en las manos la hago oscilar entre una posición horizontal que la mortifica y una vertical que le da vida. A 45° la máscara no está tumbada ni está de pie. El aire fresco de aquella mañana penetra en su yeso blanco. Camila saca varias fotografías. Al terminar nos sentamos en un banco frente al río, a la espera de que el amigo que nos ha traído en coche termine con sus tareas. La espera se hace larga y estamos allí sin hacer nada más que inclinar 45° nuestros rostros al sol, en silencio. Es un sol intenso de marzo

que penetra en la superficie de la piel hasta quemarla solo un poco, lo justo para levantar una fina capa y, como un papel de calco, ofrecer una copia exacta de los ángulos, los pómulos, la nariz, los labios y los párpados cerrados. La luz justa para revelar la fotografía del rostro, que es el molde de ese instante.

Unas semanas más tarde Camila escribe:

«Si yo fuera la fotografía en sí, tendría que decir que estoy desposeída de historia. Que las imágenes que tengo, no son mías, sino historias de otros ojos o aprensiones de otros deseos».<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Fragmento de la conferencia *Envoltura, historia y síncope*, de Isabel de Naverán, cuyo libreto fue posteriormente editado y publicado por el Museo Reina Sofía para acompañar el ensayo visual del mismo título durante la exposición *Un movimiento que se resiste a ser fijado: Kazuo Ohno y La Argentina*, que tuvo lugar en el Espacio D de la Biblioteca y Centro de Documentación del MNCARS entre octubre de 2018 y febrero de 2019.

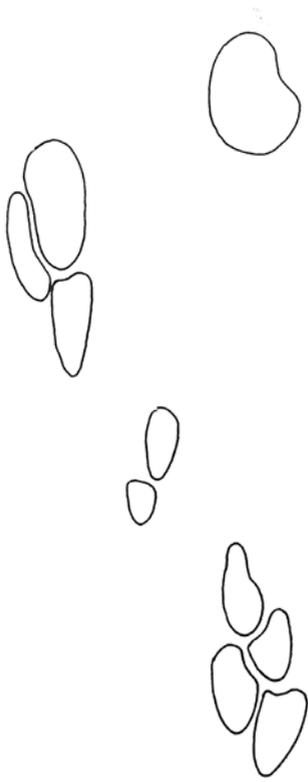


***\_ALGO QUE POR SU  
FORMA PUEDE DAR OTRA***

MARÍA SALGADO

y

VERA MARTÍN



Una de las dinámicas que estructuró «Conversación abierta» fue la creación de vínculos a partir de una escucha común. Solíamos sentarnos de forma que nos veíamos las caras alrededor de una jarra, vasos de agua, fruta o un bizcocho. Aquel espacio entre nosotrxs es el que daba lugar a una contaminación y a una producción de pensamiento que diluía lo que podía haber de vacío.

Pensar sobre la escucha y de qué forma nos afectan estos estímulos me ha llevado a atender al material sonoro procedente de las grabaciones resultantes de las sesiones de «Conversación abierta». Aparentemente, podía ser un material al que recurrir a la hora de realizar unas actas o, quizá, ser consultado. Pero, al reescucharlo, aquel contenido era materia: podía cogerlo, moldearlo, estirarlo. Esto ocurría porque ya antes había escuchado aquel contenido, pero entonces este tenía otra materialidad.

Este mismo sentimiento de alojar un momento de escucha en mi memoria, extenderlo y reestructurarlo al incluir el mismo contenido mediante un dispositivo diferente me hace pensar directamente sobre las prácticas curatoriales.

100

Boris Groys habla de una figura curatorial, lejos de la concebida tradicionalmente, en la que la multidisciplinariedad es una fuerza productiva llena de posibles que no hay por qué obviar:

La división tradicional del trabajo dentro del sistema del arte estaba clara. Las obras eran producidas por los artistas y seleccionadas y exhibidas por los curadores. Pero al menos desde Duchamp, esta división del trabajo ha colapsado. Hoy ya no hay ninguna diferencia «ontológica» entre producir arte y mostrarlo. En el contexto del arte contemporáneo, hacer arte es mostrar un objeto como arte. Por lo tanto surge esta pregunta: ¿es posible el rol del artista y el del curador cuando no hay diferencia entre la producción y la exhibición estética?

Boris Groys, *Volverse público*, Caja Negra, Buenos Aires, 2014, pág. 50

Considero que plantear el comisariado desde una agregación de contenidos, lenguajes y formas a una serie de investigaciones, conocimientos y experiencias, da pie a resultados y formatos no normativos que amplían los modos de contar y transmitir. Abrir la propia

práctica, al repensarla o visitar los contenidos aprendidos, genera incorporaciones interesantes que se desprenden de otras escuchas, comunicaciones fallidas, paseos o lecturas.

María Salgado visitó «Conversación abierta» el 13 de junio de 2018. Muchos de los aspectos que María trajo y expuso en aquella sesión me han llevado de una forma muy orgánica a conectarlos con varios temas que han atravesado transversal y continuamente a este grupo: la escucha como elemento activo y permanente, por la cual es posible la creación de vínculos. La comunicación y el intercambio de informaciones, dejando existir interferencias sin limpiar las voces. Las prácticas no cerradas ni definidas y la riqueza en la variedad y modos de hacer. Pensar desde lo procesual deshaciendo lo unitario.

Ahora, acudo al texto que María escribió durante su estancia e investigación en la Residencia El Ranchito Finlandia (Matadero – AECID, 2014): *Notes on Orality*. Hay ocasiones en las que, cuando quieres contar algo mediante una selección de piezas, piensas directamente en unas determinadas. A veces, porque hace poco acudiste a una de ellas o porque precisamente la habías estado estudiando, pero es un encuentro muy agradable cuando te llega tras la inercia y tras la idea que quieres contar. En los intercambios con María, al pensar qué incluir en esta publicación, este texto fue el resultado de lo que para mí había sido la lectura de su trabajo, la escucha de entonces y la de después. Por la libertad en la estructura, el trabajo con la oralidad y su carácter alejado de la poesía me remito de nuevo a lo multidisciplinario que rescato en este apartado.

101

Al pensar la traducción de *Notes on Orality* se tenía presente que se estaba trabajando con un texto en inglés complejo de trasladar al español y mantener la sonoridad, el juego de estructuras verbales y combinatoria. (Cómo) hacer presentes los errores.

El trabajo de las traductoras, las revisiones de María y los intercambios de documentos, dieron lugar a esto:

## Notes on Orality\_Suomenlinna\_sept/oct 014\_10/10/014

1. Since the first part of Ranchito residency, I've been working with orality / oral materiality.

2. I have been working with some oral texts I once recorded. I have transcribed those tapes and I have manipulated these transcriptions in order to get a little bit of poetry from/among/with them, or rather a little bit of consciousness of the poetic language in which these texts are made.

3. I've been also collecting & collaging many sentences from the internet. Internet is a language. It is a vernacular language. Even though it looks like mostly written, it seems to me that it is mostly spoken. Sometimes it is spoken through audios & videos; sometimes it is spoken through writing. But it is mostly written speech. It is not an oral language exactly, but an oralized writing it is. Does this make any sense?

102

4. I like to go see sentences. I like to go seeing phrases. I like to go to see sentences. I like going seeing sentences. Does this make any sense? I don't know how to write this sentence in English. I don't know how to pronounce it. "This may be acceptable to an AE speaker but not in BE". This is correct. "This is very awkward and not at all idiomatic". This is correct. I like. Go seeing sentences. Go to go to seeing sentences. Phrases. I like to go to see sentences. I like going seeing phrases. I like go seeing sentences. I don't know how to write this sentence. But we don't. But we don't speak English as our first language. But I love. But I love reading Gertrude Stein. But I love to go reading Stein on a sunny day. But I don't know how to write this sentence I want to write. I like going see sentences. Being seated watching sentences passing by. Making them sound. Making us sound. Making us listen making them sound. Go see them being made sound. Go seeing them being made rephrased. Does this make any sense?

5. Some sentences sometimes become verses. Not prayers, verses. Laic-saint verses. A verse is memory. A verse is a unity of language that you remember. A unity of memory is a verse. Since Poetry exists. If you can't remember it, then it is not a verse. A good verse is me-

memorable. Even though it looks hardly memorable, you will remember a good verse. It can be metrical but not memorable and then it is not a verse. It can just be just an ordinary sentence out of a poem. When you pick it and remove it from discourse and introduce it into any other course of language, any other river, it becomes a verse. Maybe verses or sentences don't have to belong to poems anymore. Maybe they don't have to happen inside poems any more; or not necessarily.

6. A verse is an act of coming back. Repeating. Returning. Repeating. Returning. To memorize. Memory belongs to verses more than it belongs to words. Maybe that's the beginning of Poetry: making some sentences become slightly different so they can be remembered. From Homer to Shakespeare to Stein & Beckett. And so. Mnemonic. Amnemeses. Reminiscence // Flashcard /// Textured ;;;; river zone

7. Orality or common speech it's full of returning & repetition. It is crowded with people of all ages ;;;; or all ages memory

8. When you write a good sentence, you know it. When you listen to a good one, you know it. I think you know it. Cause it brights, like gold. If you look-look intensely at it and repeat it and make it return, you can make it become kind of a verse or so. A good verse treasures a quantity of language that truly brights the brain inside.

103

9. There's a river of golden language flooding outside poetry and you can touch it. Touching gold & rivers & floods. You cannot put a fence if the fence is not made of golden language itself

10. That's the job I'd like to have: to go seeing the river of phrases passing by + to copy-pastemanipulate them = A phrases & verses landscape Audiotext that you can touch

11. But These Are Still Drafts

## Notas sobre la Oralidad\_María Salgado\_octubre de 2014

1. Desde la primera parte de la residencia de Ranchito, he estado trabajando con la oralidad / la materialidad oral.

2. He estado trabajando sobre textos orales que alguna vez grabé. He transcrito esas cintas y he manipulando esas transcripciones con el fin de extraer un poquito de poesía de/entre/con ellas, o tal vez, un poquito de conciencia del lenguaje poético del que estos textos están hechos.

3. También he estado recogiendo y collageando muchas frases de internet. Internet es un lenguaje. Es una lengua vernácula. Aunque parezca mayormente escrita, a mí me parece que es mayormente hablada. A veces es hablada a través de audios y videos; a veces es hablada a través de la escritura. Pero es mayormente habla escrita. No es una lengua oral exactamente, sino que es una escritura oralizada. ¿Esto tiene algún sentido?

4. Me gusta ir a ver frases. Me gusta andar a ir a ver oraciones. Me gustairme a ver frases. Me gusta ir a andar viendo frases. ¿Tiene esto algún sentido? No sé cómo escribir esta frase en inglés. No sé cómo pronunciarla. «Esto podría aceptarse para un angloparlante estadounidense, pero no para un angloparlante británico». Esto es correcto. «Esto es muy forzado y para nada idiomático». Esto es correcto. Me gusta. Ve a andar viendo frases. Anda para ir viendo frases. Oraciones. Me gustairme a ver frases. Me gusta ir a andar viendo oraciones. Me gusta ir viendo frases. No sé cómo escribir esta frase. Pero no sabemos. Pero no sabemos inglés como primera lengua. Pero me encanta. Pero me encanta leer a Gertrude Stein. Pero me encanta leer al sol a Stein. Pero no sé cómo escribir esta frase que quiero escribir. Me gusta andar a ver frases. Estar sentada viendo cómo las frases van pasando. Haciendo que suenen. Haciendo que sonemos. Haciendo que escuchemos cómo las hacemos sonar. Ve a verlas siendo convertidas en sonido. Ve viéndolas ser parafraseadas. ¿Tiene esto algún sentido?

5. Algunas frases a veces se convierten en versos. No rezos, versos. Santos laicos versos. Un verso es memoria. Un verso es una unidad de lenguaje que recuerdas. Una unidad de memoria es un verso. Desde que la Poesía existe. Si no puedes recordarlo, entonces no es un verso. Un buen verso es memorable. Aunque pueda parecer difícilmente memorizable, recordarás un buen verso. Puede ser métrico pero no memorizable y entonces no es un verso. Puede sólo ser sólo una frase

ordinaria afuera de un poema. Cuando la extraes y retiras del discurso y la introduces en cualquier otro curso de lengua, en cualquier otro río, se convierte en un verso. Quizá los versos o frases no tienen por qué pertenecer a los poemas más. Quizá no tengan por qué suceder dentro de los poemas más; o no necesariamente.

6. Un verso es volver. Repite. Retorna. Repite. Retorna. Para memorizar. La memoria le pertenece más a los versos que a las palabras. Quizá ese es el principio de la Poesía: hacer algunas frases ligeramente diferentes para que así puedan ser recordadas. De Homero a Shakespeare a Beckett y Stein. Y así. Mnemotecnia. Anamnesis. Reminiscencia // Flashcard /// Texturizado ;;; zona fluvial.

7. La oralidad o el habla común está llena de retorno y repetición. Está llena de gente de todas las edades ;;; o memoria de todas las edades.

8. Cuando escribes una buena frase, lo sabes. Cuando escuchas una buena, lo sabes. Yo creo que lo sabes. Porque brilla, como el oro. Si la miras-miras intensamente y la repites y haces que regrese, puedes hacer que se convierta en una especie de verso, o algo así. Un buen verso atesora una cantidad de lenguaje que verdaderamente ilumina cerebro adentro.

105

9. Hay un río de lenguaje dorado que desborda por afuera de la poesía y lo puedes tocar. Estar tocando oro y ríos e inundaciones. No le puedes poner una valla si la propia valla no está hecha de lenguaje dorado a su vez.

10. Ese es el trabajo que me gustaría tener: ir viendo el río de frases pasando por + copiar-pegar-manipularlas = De frases y versos un paisaje un audiotexto que puedes tocar.

11. Pero estos todavía son borradores.

# ***PORTADORES DE...***

DAVID BESTUÉ

y

CATALINA BUNGE

Amplia —para la cantidad de personas que éramos—, con ventanas grandes que dejan pasar la luz y la imagen desértica del cielo con apenas algunas cúpulas o agujas de edificios, la sala en la que se reunía nuestro grupo de conversación fue una guarida que nos perteneció. Como «dueños» de ella, esta nos identifica y también lo que hacemos dentro. La mesa ovalada, blanca y grande para el tamaño de la sala, confiere significado al propósito de la habitación dejando a esta con la exclusiva función assembleísta de congregación y de diálogo. Las dos bibliotecas, que coronan los perímetros más angostos del salón, se yerguen orgullosas de los lomos de libros que contienen; como si los catálogos de exposiciones, y sus fotografías y autores de época, sostuvieran con sus grandes ideas los tabloncillos de madera. La mirada de los personajes —a veces reconocibles, a veces anónimos— de las obras de arte que decoran las paredes de la sala refuerzan la sensación extraña de sentirnos acompañados, observados. La textura acolchada de nuestros asientos de cuero contrarresta la sensación de estar vigilados, haciéndonos sentir merecedores de ese trono. Nuestros cuerpos expectantes reciben a David Bestué, artista invitado a la conversación que nos precede y que da forma al grupo. Una vez en su asiento de cuero color marfil, igual al de todos nosotros, y con una sencillez y naturalidad que conmueve, David comienza a hablar sobre su trabajo e investigaciones utilizando su página web como enciclopedia ilustrada, donde sus proyectos habitan con un orden caótico.

107

Las cosas y los espacios que las contienen portan significados que condicionan nuestra relación con el mundo. ¿De dónde vienen esas jerarquías y contenidos? ¿Cómo interactúa el artista o el comisario al enfrentarse a ellos? ¿Y el espectador? La siguiente entrevista con el artista David Bestué abre la conversación acerca de las cosas y su función en la práctica artística y curatorial. Escuchar y estar atentos a los distintos tipos de vínculos y significados que existen entre las cosas y el mundo que los rodea nos permitirá una mejor comprensión de su morfología y las potencialidades que ofrecen a la práctica del comisariado.

\*\*\*

Catalina: En tu trabajo artístico, mencionás el carácter performático de las esculturas como medio idóneo para develar lo real. ¿Te parece que las cosas son portadoras de significados?

David: Sí, las cosas arrastran consigo una serie de conceptos, en ocasiones privados y en otras comunes, por eso al trabajar con ellas debemos delimitar bien qué tipo de imaginario queremos tratar. Al ser elementos ubicados en el ámbito de lo físico, su selección y manipulación nos permite jugar con lo que significan al destacarlos o ponerlos en relación con otros elementos. Esa es la fuerza de la cosa frente a un significado abstracto, que al ubicarse en lo real, en lo concreto, adquiere un campo espacial y temporal.

Catalina: ¿A qué te referís con conceptos privados y conceptos comunes cuando hablas de que las cosas arrastran?

David: Me refiero a que en ocasiones las cosas nos refieren a unos conceptos o ideas que son personales, fruto de nuestra propia experiencia y biografía. En otros casos estos conceptos nos refieren a un imaginario compartido con el resto de las personas (aunque en este caso habría diferentes niveles). Nuestra labor es la de saber qué queremos plantear al seleccionarlos, como si fueran los ingredientes de una obra que, al jugar con la relación entre objeto y sujeto, de algún modo tiene un carácter de escritura tridimensional o lenguaje a través de objetos.

108

Catalina: ¿Definirías este papel portador de las cosas como un papel pasivo o activo?

David: Es un «papel pasivo», en el sentido de que los conceptos que portan estas cosas o elementos han sido otorgados desde fuera, por nosotros, no por las cosas en sí.

Catalina: ¿O es el artista quien habla por medio de ellas utilizando el lenguaje presencial y/o formal de estos?

David: Al seleccionirlas y escoger su presentación y relación con otras, el artista está «hablando» por medio de ellas.

Catalina: ¿Se podría decir que el artista «activa» estos significados en las cosas, al escogerlas y ponerlas en relación con otras? ¿O más bien les agrega un nuevo significado?

David: Depende de cada caso en particular, porque hay muchos tipos de cosas y de significados. Por ejemplo, cuando hablamos de cosa podemos referirnos a un elemento manufacturado o natural, nuevo o antiguo, que nos remita a nuestro entorno o que sea completamente ajeno a él. En fin, hay muchas variables que hacen que las cosas ya nos vengan «cargadas» de significados o, por el contrario, sin apenas «relato».

Catalina: Analizando y reconociendo la importancia del carácter «relacional» de los objetos, ¿qué tan influyente te parece el espectador como sujeto en esta dinámica? (Tomando como referente o antecedente la estética relacional definida por Nicolas Bourriaud en los años noventa.)

David: El espectador es fundamental, al menos desde mi práctica artística. Yo entiendo mi trabajo como un ejercicio de comunicación, como una manera de trazar vínculos con otras personas. El carácter relacional de los objetos lo entiendo en este sentido, aunque no me siento demasiado cercano a la idea de estética relacional porque en algunos casos este movimiento entiende el trabajo artístico como una palanca o excusa para poner en relación personas entre sí (como en el caso de la obra de artistas como Rirkrit Tiravanija). En mi caso, prefiero que la experiencia que proponga al espectador sea la de colocarlo frente a algo, sea un objeto o una instalación. Me gusta que la relación del espectador con mi trabajo sea tranquila y, si es posible, a solas.

109

Catalina: Al seleccionar y escoger su presentación y relación con otras cosas, ¿está el artista agregando otro significado a las cosas de manera momentánea o esta resignificación es permanente, quedándose en ellas de manera indefinida o fija?

David: Siempre depende de la presentación.

Catalina: ¿Sería más bien un intermediario?

David: No creo que sea un intermediario, dado que es quien las selecciona y les da lugar.

Catalina: Con respecto a tu propia práctica artística, ¿qué te motivó a trabajar con el significado de los objetos/esculturas y su carácter relacional?

David: Siempre me ha interesado la escultura. Cuando comencé a trabajar lo hice con Marc Vives y juntos planteamos diferentes formatos como el vídeo, la acción o las instalaciones, pero en ellos siempre estaba implícita cierta idea de objetualidad, aunque el resultado de la misma fueran esculturas que se activaban con la presencia de alguien o que estaban pensadas para ser grabadas y después se podían destruir. Desde que trabajo en solitario me he replegado en este gusto por el objeto, centrándome en este formato y dando vueltas a varias consideraciones básicas, como son la idea de material o estructura, por ejemplo. Otro interés que me acompaña desde siempre es la relación entre el pensamiento y lo físico. Es un interés que se inició al estudiar la figura del arquitecto Enric Miralles, sobre todo al hacerlo alrededor de su método proyectual y del estado actual de sus obras. Una de las consecuencias de este interés entre la idea de una cosa y la cosa misma ha sido que también me interesara por el lenguaje y cómo una estructura gramatical puede traducirse en una estructura tridimensional identificando materiales y objetos con significados específicos.



***LA APARIENCIA DE  
TODOS NUESTROS TIEMPOS.  
(ESA COSA RARA CUIDADA)\****

CARLOS FERNÁNDEZ-PELLO,

SOFÍA CORRALES y FRANCISCO RAMALLO

Fran: Llevo varios días escuchando vuestros dos fragmentos. Los leo y no dejo de pensar en las palabras de Borges: toda lectura es un acto creador. Me gusta la idea de formar parte de este juego, entendiendo la escucha como traducción, no en el sentido de buscar una equivalencia de significado en un idioma a partir de otro, sino en el de fijar en mi texto las resonancias como «lector-creador» de los vuestros. Creo que se trata de una *de-traducción* (o ¿*des-traducción?*), que se produce tras el solapamiento que ejercen vuestros fragmentos en temáticas próximas a mis intereses como investigador. Voy a abordar la escucha como una suerte de acomodación de reencarnaciones en la traducción. Para ello me apoyo en dos de vuestras ideas (que además entiendo como posibilidades curatoriales): la presencia de lo raro y su protección en el ámbito expositivo, y la posibilidad de leer este territorio como metáfora de un terror con final feliz.

Sofía: Los mejores poetas del siglo veinte, según el crítico literario Harold Bloom (*The Art of Reading Poetry, 2005*), fueron aquellos que, como T.S. Elliot, supieron explotar la riqueza «equivoca» del lenguaje, aquellos que conseguían restaurar la *rareza* en el significado. El arte, de alguna forma, es siempre una rareza, y creo que hay que dejarlo ser así. Quizá la misión de una buena exposición sea proteger lo raro, cuidarlo, asomarnos al pantano.

113

Fran: Creo que cualquier producto humano es raro, si lo miramos como una entidad inanimada que entra en un «proceso biológico» propio, cuando se independiza de su agente creador. Pienso en el arte, que también es raro. Anthony Vidler lo califica de *unheimlich* [lo extraño inquietante], toda vez que muestra la realidad a la vez que engaña. Parece invocar el reflejo del citado pantano (en el sentido freudiano), así como lo romántico (como suele ocurrir al tratar esa terminología «inflamable»). Esto me lleva a Schelling, que distinguía entre arte y poesía, entendiendo la segunda como un impulso creativo oscuro, para luego subrayar que el arte necesita de ella.

---

\* Esta conversación es el resultado de la «escucha» del texto que Carlos Fernández-Pello publicó en el catálogo *Querer parecer noche*, exposición que tuvo lugar en el CA2M entre octubre de 2018 y enero de 2019. Una de las sesiones de «Conversación abierta» se desarrolló en el espacio de la muestra, guiada por sus dos comisarios, Beatriz Alonso y Carlos Fernández-Pello.

Ideas de tintes románticos, como las anteriores, han sido actualizadas a través de una inconfortable realidad capturada de manera gótica, donde retorna lo reprimido, lo siniestro, el gusto por el terror, la parálisis. Lo que Eugenio Trías llama «un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real», y que ha afectado profundamente a todas las áreas de lo contemporáneo, no solo en el arte.

114 Carlos: **No sé si conocéis aquello de** se dice que «en el principio fue el miedo». O, más bien, como dice el aforismo latino, *primus in orbe deos fecit timor*. «el miedo fue quien primero creó a los dioses». Ignacio Castro Rey ha advertido que, en nuestra cultura de la circulación ilimitada, «el género de terror siempre comienza con una detención: del coche, de la televisión, de las comunicaciones». Según él, «todo lo durmiente, lo que no se expresa espectacularmente es motivo de miedo». Dado que toda exposición es una forma de detención, podríamos afirmar, bajo estos parámetros, que toda exposición supone también el inicio de un relato de terror. Lo único que cambia en nuestro caso es que lo durmiente, lo estático, se salta ese segundo parámetro y sí se expresa en el museo en términos de espectacularidad. La pesadilla del arte, en la era de su proliferación institucional, es la de una suspensión del tiempo, pero siempre positiva, envuelta de un simulacro de vitalidad pasada, de lección histórica, que nos impide salirnos del guion. El museo nos asegura que la interrupción no es mera interrupción; que no queda en vacío; que tras el terror hay moraleja.

Fran: **Curiosamente**, Hesíodo invocó a las musas para que le ayudaran a contar el génesis divino en la introducción a la *Teogonía*. (El aforismo citado se establece el mismo en el miedo.) Pienso en invocaciones necesarias en el comisariado, en el origen de un proyecto, en lo que no se puede prever que la exposición cuente, en la tensión narrativa, y el peso de esta en su moraleja final. Enlazando con las ideas aquí vertidas, no puedo dejar de asociarlas a las primeras novelas de terror que leí, las de Hoffmann, y a un momento en el que me interesó la utilización del miedo en la producción artística contemporánea.

En 2011 visité una exposición en el CA2M, el mismo escenario en el que se desarrolló *Querer parecer noche*. Ahora, a través de este

texto, identifico lo que vi en aquella visita como esa **cosa rara cuidada**, afectada por lo romántico, tal y como apuntó una de sus críticas. Se trataba de un proyecto con una clara intención de producir angustia, apoyada en lo imprevisto, donde la polisemia de la obra teñía la institución, así como las relaciones entre esta y el espectador. Gregor Schneider presentaba *Dead End*, una instalación para recorrer el museo a través de un tubo, en cuya parte final no había salida (¿un museo con muros en las puertas?). Schneider creaba una situación de suspensión o punto muerto que invisibilizaba el museo, y que Veit Loers asoció a la historia de la mina de Falun que aparece en la obra de Hoffmann. Aprovecho esta acomodación de reencarnaciones para recuperar dos párrafos similares de otras dos obras del autor alemán. En ambos la relación del protagonista con lo espacial funciona como condición *sine qua non* para el miedo. Al mismo tiempo pueden ser leídos como una suerte de metáforas espacio-curatoriales (o como «formas de detención»). En *La casa vacía* leemos lo siguiente: «Permanecí delante contemplándola y observé al aproximarme que todas las ventanas estaban cerradas, que delante de la ventana del piso bajo se levantaba un muro y que la acostumbrada campanilla de la puerta cochera, así como la de la puerta principal, no existían; ni tan siquiera había un aldabón o llamador». El segundo párrafo está extraído de *El consejero Krespel*. En esta obra, Hoffmann crea un personaje que diseña un espacio (como hiciera en 2011 Schneider en el CA2M) de la siguiente manera: encarga cuatro paredes sin vanos, para que una vez dentro encontrar, o presentir, el lugar adecuado para la puerta. Hace lo mismo para el diseño de las ventanas y las particiones internas. El resultado también es un espacio de protección, un hogar intuido, que se asemeja a ese lugar travestido que es el museo, ese antiespacio «que detiene todas las comunicaciones». Se trata de «proteger lo raro».

115

Carlos: **Puestos a proteger lo raro** se me ocurre que podríamos pensar qué significa eso de escuchar a un texto. El experimento que os sugiero se alejaría de la hermenéutica al uso: no se trataría de interpretar su significado ni de descubrir la intención ideológica de su época o de su autor. Se trataría de pensar la escucha como un gesto. Dar espacio, dar tiempo a un mensaje, de manera que este pueda rebotar y reverberar de forma imprevisible.

Escuchar, por definición, es prestar tu atención. No implica necesariamente entender lo que el otro estaba diciendo sino, paradójicamente, dar a entender al otro que se está ahí; demostrarle al que habla que hay alguien delante en lugar de un algo; que existe la posibilidad de respuesta, aunque esta no llegue, o sea equívoca o incompleta. Escuchar es por tanto ceder tu atención para que el que habla pueda multiplicar o ampliar su propio punto de vista sobre lo que se está diciendo. Eso explica en verdad por qué a menudo una buena escucha no necesita de una respuesta formal: a veces hablamos con alguien, le contamos nuestro problema, nuestra duda y antes de que puedan decir nada muchas veces ya hemos caído en la cuenta de aquello que nos pasaba desapercibido. En ese contexto, escuchar vendría a describir la acción de habernos atendido a nosotros mismos con la ayuda de la atención del otro. Y ese solipsismo compartido a veces es suficiente para consumir el ritual.

¿Cómo poner eso en práctica con un texto? No lo sé. ~~Hay un fragmento de Fran que dice~~ **¿Cómo era ese fragmento tuyo, Fran?**

116

Fran: **Pues decía que**, «en ambos trabajos, a la vez que se contradice el ideal arquitectónico de Breton, es decir, aquella impoluta casa de vidrio desde la que ver a toda hora quien la visita, la surrealidad está intensificada por la particular relación que los personajes establecen con el espacio, una entidad hostil estrechamente asociada al género. [...] mediante una metáfora arquitectónica que encarna el tercer sexo, no un *alter ego* temporal, ni un disfraz transitorio propio del surrealismo más anecdótico».

Carlos: No conocía este episodio de Breton pero lo cierto es que un cubo de cristal no me seduce como ideal de nada: me cuesta entender lo de la casa desnuda. Es más, diría que todas las casas son disfraces; un vestido que reside justamente en la anécdota de habitarla y no en el cemento o en la lógica constructiva. Me paro y escucho como tu texto asigna categorías. Lo grave está en lo pesado, en el edificio, me parece oír. Lo banal está en lo liviano, en la anécdota, escucho. Me pregunto si el sentido es tan simpático y me imagino un sexo inmanente, transversal, que no es tercero ni sexto, sino un querer volver a ser parte del espacio, un copular con el vacío. Un sexo que disfraza la gravedad de la arquitectura con el disfraz de un anecdotario inagotable.

Otro texto tuyo dice:

Fran: ~~Para abordar la espacialidad [...]~~ **De acuerdo. Vamos entonces** a partir de la idea de que nuestra relación el espacio es un viaje que va de lo esférico a lo rectangular. Dubán Urbina lo compara con *matrioskas* cuando afirma que «cada vez hay, quizá, no solo más cajas dentro de cajas dentro de cajas dentro de cajas, sino también más capas sobre nuestros sentidos, más distancias respecto a lo inmediato».

Carlos: **Me gusta esa idea de la distancia de lo inmediato.** Recuerdo aquella vez que escribí que la telepatía quiere decir experiencia a distancia y no necesariamente entender a distancia. Nuestros impulsos eléctricos, nerviosos y neuronales, nos parecen instantáneos pero no lo son: recorren un espacio-tiempo de bastantes centímetros a través de los nervios y hasta la sinapsis neuronal. Lo que significa que cuando mi dedo toca algo, una tecla del teclado, una hoja de papel, no lo estoy viviendo tanto como recordando. Es un recuerdo infinitamente corto, casi incronometrable, pero recuerdo a pesar de todo, y esa temporalidad microscópica es aplicable a la totalidad de la percepción. Lo instantáneo es simplemente algo que tarda demasiado poco.

117

Como sucede con el significado de un texto, la experiencia no sería la sensación propia que uno cree poseer, sino aquello que se experimenta de uno mismo como recuerdo. Cuando lo escuchamos, lo propio, lo que sentimos, se nos aparece ligado a algo externo o externalizado: nuestro placer, nuestra idea, nuestra visión, nuestro deseo, están siempre en relación con una caricia, un texto, un paisaje o una persona. Incluso cuando a uno le duele la tripa, la cabeza, el alma, cuando piensa algo, cosifica esa dolencia o sensación: la separa de sí para poder apropiársela. Nos extrañamos a nosotros mismos, nos enrareceremos, para poder escucharnos.

Así, lo «inmediato» se me figura como una caricatura del presente. Un tiempo en el que no podemos estar pero que permite crear la apariencia de nuestra existencia; la apariencia de todos nuestros tiempos pasados. De ahí que al final de este cuento se escuche a Sofía decir que **algo que ya hemos oído antes.**

Sofía: **A riesgo de sonar algo rara**, yo ya he dicho que los mejores poetas del siglo veinte, según el crítico literario Harold Bloom (*The Art of Reading Poetry*, 2005), fueron aquellos que, como T.S. Elliot, supieron explotar la riqueza «equivoca» del lenguaje, aquellos que conseguían restaurar la rareza en el significado. El arte, de alguna forma, es siempre una *rareza*, y creo que hay que dejarlo ser así. Quizá la misión de una buena exposición sea proteger lo raro, cuidarlo, asomarnos al pantano.

118

Fran: **Pues yo también insisto en que** en ambos trabajos (*Je tends les bras* de Claude Cahun y *Laura en la ciudad de los santos* de Miguel Llor), a la vez que se contradice el ideal arquitectónico de Breton, es decir, aquella impoluta casa de vidrio desde la que ver a toda hora quien la visita, la surrealidad está intensificada por la particular relación que los personajes establecen con el espacio, una entidad hostil estrechamente asociada al género. Las dos obras comparten además la circunstancia de funcionar como denuncias implícitas. En el segundo caso, frente al comportamiento opresor de la sociedad de Vic, que se manifiesta a través de un catálogo de estereotipos sobre la relación género-espacio, (que nos permite abrir una puerta a la posibilidad de abordar el personaje de Laura, como una proyección de la experiencia de Llor con la sociedad provinciana catalana), y en el primero, subvirtiendo unos valores tradicionalmente adjudicados, mediante una metáfora arquitectónica que encarna el tercer sexo, no un *alter ego* temporal, ni un disfraz transitorio propio del Surrealismo más anecdótico.

Para abordar la espacialidad **de este texto** (necesaria para construir subjetividades en ambos trabajos), vamos a partir de la idea de que nuestra relación con el espacio en un viaje que ~~va de lo esférico a lo rectangular~~ **vaya ahora de lo rectangular a lo esférico...**

Esa fotografía, que también nos remite a los estudios sobre indumentaria y mascarada femenina, es el precedente de los objetos para cubrirse la cara realizados por la artista, incluidos en la exposición surrealista que tuvo lugar en la galería Charles Ratton en París cinco años después. *Je tends les bras* supone, a su vez, otro capítulo en el listado de relaciones hostiles entre cuerpo y espacio tan común en el Surrealismo. Esta «arquitectonización» de personajes (edificios-cuerpo, como los llama Juan Antonio Ramírez) está presente

en otras obras realizadas por mujeres próximas al movimiento. En *La interpretación de los sueños* (1899), Freud ya utilizaba metáforas corporales en las que establecía un paralelismo entre el cuerpo (o partes de este) y la casa. La relación de asociaciones entre ambas entidades es interminable en el Surrealismo (*Ubu imperator*, 1923, de Max Ernst o *El juego lúgubre*, 1929, de Dalí, por poner dos ejemplos). En la producción artística femenina estas combinaciones son hostiles. Una de las *Femme-Maison* de Louise Bourgeois es una casa de cuatro plantas de la que sobresalen unas extremidades. Claude Cahun, después de *Je tends les bras*, seguirá indagando en la representación de su cuerpo en entornos opresores domésticos.

Sofía: Me cuesta hablar con tu texto, **Fran**, sin acceder a la totalidad de él, sin conocer la exposición ni las obras de las que nacen tus reflexiones. Con cualquier texto me pasaría. Al final, estoy descontextualizando tu pensamiento y poniéndolo bajo el foco del mío, recolectando con mi imaginación las piezas que me faltan. Me siento algo perdida cuando empiezo a escribir, cuando pienso en interpretarlo, pero tampoco creo que esto sea necesariamente perjudicial. Podría, por ejemplo, y simplemente, deambular sin propósito, alrededor de tus frases, con el solo objetivo de pasearme a su alrededor, de bailármelas, de ir conociéndolas con mi mente. Como no sabía ni qué empezar a escribir, he escrito bastante y luego he borrado la mitad o tres cuartos.

119

En tu texto hablas de dos obras y puntualizas, después, que la espacialidad es necesaria para construir las subjetividades que plantean. El impacto recíproco entre los elementos persona y casa, entre cuerpo y espacio se me aparece como una vasta mina de la que sacar (en la que buscar) ideas, un terreno amplísimo abordable desde muchos ángulos. Creo que es la cuestión central que vertebra tu texto (el párrafo que hemos leído) y creo que es un tema que tratas con asiduidad, que te preocupa (en el sentido bueno de preocuparse). También pienso que en el fondo de ello puede haber una búsqueda, que a su través piensas sobre aspectos de la identidad humana, sobre cómo esta se perfila y los agentes externos que influyen en ello.

Hace poco terminé de leer el libro *In the Dark Room*, de Brian Dillon. En este libro trata de fijar, utilizando su historia personal, la manera en que las memorias, su memoria, se agarra a objetos o espacios.

Leerlo es sudar con él, acompañarle en una dura escalada por los más escuálidos recuerdos de aquella casa en la que creció, que ya no estará. Su mente va adhiriéndose cual lapa al detalle agrietado de aquella pared, a un angosto y oscuro pasillo al baño, al pesado sonido de la puerta de la entrada al cerrarse. Es un colapso brutal entre lo que se fue y lo que está, pero todo dentro de su propia cabeza. Mi pensamiento ha caído en este libro porque, tras leer varias veces tu texto, intuyo que en el fondo hay una posición que advierte lo doméstico como opresor, y este libro es una gran puerta a ese terreno de sensaciones contradictorias.

120

Yo tampoco puedo sino trazar mi pequeña historia apoyada en rocas fijas que son visuales, alguna sonora, algunas son olores. Y compruebo, como Brian Dillon, coincidiendo con lo que me llega de tu texto, el tremendo poder que la imagen del espacio tiene para configurararnos. Somos pequeños, frágiles y moldeables, estamos vinculados esencialmente y quizá para siempre con nuestro inmediato y primer entorno, con la primera casa y la primera memoria. Puede que estos pensamientos los tuviera también Louise Bourgeois cuando proyectó las *Femme-Maison*. Es raro pulular por estos sitios recónditos con la conciencia de que, en mayor o menor medida, nos han determinado y afectado. Y tampoco me parece que esto sea perjudicial, sino que puede ser bonito. Esto me lleva a pensar, lateralmente, en el texto de Carlos, en el que habla de la no inocencia del museo, en el simulacro de vitalidad pasada que nos ofrece. Ahí también estamos siendo sutilmente moldeados, es una constante. Todos los lugares están empapados, hasta los huesos, por la vida anterior que hemos tenido en ellos.

Carlos: Se dice **Por no ser el único que no se repite, yo también os recuerdo** que en el principio fue el miedo. O, más bien, como precisa el aforismo latino, *primus in orbe deos fecit timor*: el miedo fue quien primero creó a los dioses. Castro Rey ha advertido que en nuestra cultura de la circulación ilimitada, «el género de terror siempre comienza con una detención: del coche, de la televisión, de las comunicaciones». Según él, «todo lo durmiente, lo que no se expresa espectacularmente es motivo de miedo». Dado que toda exposición es una forma de detención, podríamos afirmar, bajo estos parámetros, que toda exposición supone también el inicio de un relato de terror. Lo único que cambia en nuestro caso es que lo

durmiente, lo estático, se salta ese segundo parámetro y sí se expresa en el museo en términos de espectacularidad. La pesadilla del arte en la era de su proliferación institucional es la de una suspensión del tiempo pero siempre positiva, envuelta de un simulacro de vitalidad pasada, de lección histórica, que nos impide salirnos del guion. El museo nos asegura que la interrupción no es mera interrupción; que no queda en vacío; que tras el terror hay moraleja.

Sofía: Me interesa esta relación entre miedo y pausa **que propones**. Me da un poco de miedo pensarla. Creo que existe un miedo a lo quieto, a la parada, que todos sentimos en nuestra vida cotidiana en diferentes niveles. Miedo cuando se para el metro, miedo repentino y fulminante un domingo por la tarde sin planes. La «detención» tiene una relación extraña con lo incierto. Se parece. Según escribe el filósofo Byung-Chul Han en su libro *La sociedad de la transparencia*, hoy en día rechazamos toda negatividad o aversión en favor de una sociedad «positiva» que solo funciona cuando las cosas «se allanan para insertarse en el torrente liso del capital». La imagen expuesta o transparente es evidente, perceptible, hiper-visualizada, hiperreal. A diferencia de esta, la imagen compleja, donde se encontraría lo otro, requiere un tiempo de demora, una mirada contemplativa. En oposición al puro espectáculo de la hiperrealidad, el conocimiento y la belleza necesitan del contraste y de lo encubierto, algo que la mirada fugaz no puede captar.

121

Creo que lo que dice Castro Rey sobre que aquello no expresado espectacularmente nos parece inabordable y motivo de mucho miedo es algo cierto, y que no es así porque sí, sino que estamos, simplemente, mal acostumbrados ser consumidores de cosas evidentes. En este sentido, me encanta cómo piensa Irit Rogoff. A menudo ella habla de cómo hemos heredado de la Ilustración la idea del conocimiento como algo teleológico, lineal, acumulativo, consecuente y verosímil, ya sea a través de la experimentación o a través de órdenes de lógica y argumentación secuencial. También habla de cómo los intereses del mercado necesitan y fuerzan esta llanura conceptual. Posiblemente, esta es una carga mucho más pesada en todos nosotros de lo que podemos percibir, y nos priva de ideas y de modos de hacer. La incertidumbre es fruto de muchos episodios de estrés y de depresión, porque no sabemos vivir con ella, nos genera una potente fobia, ¡la gente se muere! ¿Pero cómo, y dónde, presentar la

pausa como pausa, lo durmiente como durmiente, y rebobinar para suprimir su mutación en espectáculo? ¿Cómo, si es que podemos intentarlo —cosa que también dudo— podríamos buscar y habitar en el reverso sin caer en pánico?



# *LA ESCUCHA DEL ALGORITMO*

NICOLAS MALEVÉ

y

VERÓNICA ORTEGA

## Conversación entre Nicolas Malevé y Verónica Ortega

Nicolas Malevé es artista visual, programador y activista de datos. En la primera edición de «Conversación abierta» Nicolas, junto a Jara Rocha, fueron los protagonistas de uno de los laboratorios que se impartieron. En este laboratorio reflexionamos y nos enseñaron las líneas de investigación en las que ambos estaban trabajando. Dentro de estas líneas de investigación se encuentra el funcionamiento de los algoritmos y cómo se conforman los distintos resultados que obtenemos en la Red. Para esta publicación, he querido establecer una conversación con Nicolas vía email hablando de algoritmos y más concretamente sobre la escucha (tema vertebral de esta edición de «Conversación abierta») que se establece entre ellos y nosotros, así como de una serie de comportamientos que se establecen a través de ellos.

He querido plasmar la conversación tal y como surgió, sin modificar ni editar ninguna de sus partes. A día de hoy Nicolas y yo seguimos debatiendo y compartiendo reflexiones que no se podrán plasmar debido a las fechas establecidas para esta publicación. Aunque nuestra conversación continúa.



Verónica Ortega &lt;veronicaortegagm@gmail.com&gt;

**Publicación grupo investigación Conversación Abierta**

3 mensajes

**Verónica Ortega** <veronicaortegagm@gmail.com>  
Para: copy.cult@constantvzw.org

14 de enero de 2019, 10:44

Querido Nicolás,

Soy Verónica Ortega, integrante del grupo de investigación "Conversación abierta" me pongo en contacto contigo para proponerte participar en la publicación en la que estamos trabajando de cara a unos meses gracias a la Comunidad de Madrid. Nos gustaría invitar a todos los ponentes que enriquecisteis nuestras sesiones.

La publicación será el resultado de todo un curso de encuentros, conversaciones, ejercicios y reflexiones compartidas, pero en ningún caso un compendio o resumen de las mismas. El proyecto editorial – centrado en la escucha y el comisariado – se articulará en base a 3 conceptos clave que han sobrepasado las reuniones y que hemos decidido entre todos: Vínculo, Sentidos y Cosas. Además, cada uno de estos capítulos, recogerá a su vez otras nociones relacionadas (p.ej. tiempo, espacio, error, afecto, palabra, imagen etc.) generando un microuniverso conceptual dentro de los 3 bloques correspondientes.

Cada integrante del grupo ha escogido un ponente con cuyo discurso se ha identificado más, en mi caso me interesaría (siempre y cuando aceptes la propuesta) proponerte una conversación vía email sobre un tema relacionado con los Algoritmos desde un punto de vista comisarial y de memoria (si te apetece la idea te contaré con más detalle más adelante).

Contamos con un presupuesto muy ajustado que se ciñe a 200€ por participante ya que la mayoría del presupuesto se lo lleva la producción de la publicación.

Un abrazo,

—

Verónica Ortega

—

+34 651 80 57 16

veronicaortegagm@gmail.com

**Nicolas Malevé** <copy.cult@constantvzw.org>  
Para: Verónica Ortega <veronicaortegagm@gmail.com>

16 de enero de 2019, 9:45

Hola Veronica,

Como estas?

Me parece muy interesante tener una conversacion contigo sobre ese tema.  
Quizas podemos incluir a Jara en la conversacion?

19/6/2019

Gmail - Publicación grupo investigación Conversación Abierta

El unico problema que veo es el idioma. Mi Castellano escrito es bastante limitado. Puedo escribir en una mezcla de Ingles y Castellano?

Un abrazo fuerte

,n

[El texto citado está oculto]

---

**Verónica Ortega** <veronicaortegam@gmail.com>  
Para: Nicolas Malevé <copy.cult@constantvzw.org>

17 de enero de 2019, 17:08

Hola Nicolás,

Muchas gracias por aceptar la invitación. En cuanto a invitar a Jara a la conversación lo he comentado con Nerea (la compañera que está con ella) y estamos viendo la forma de poder hacer algo entre los cuatro. A mi personalmente me interesa el tema de la memoria de los algoritmos pero no te adelanto más hasta que no concrete con Nerea sobre cómo acercar puntos y poder participar los cuatro de la conversación. En cuanto sepa como lo podemos hacer, te vuelvo a escribir con más detalle, ¿te parece bien? En cuanto a escribir en Ingles y castellano no hay problema ninguno incluso de cara a la publicación.

Un abrazo y gracias de nuevo,

[El texto citado está oculto]



Verónica Ortega &lt;veronicaortegagm@gmail.com&gt;

## Propuesta Conversación Abierta

11 mensajes

Verónica Ortega &lt;veronicaortegagm@gmail.com&gt;

6 de febrero de 2019, 16:29

Para: Nicolas Malevé &lt;copy.cult@constantvzw.org&gt;

Buenas tardes, Nicolás,

Espero que estés bien. Te escribo para comentarte lo que hablé con Nerea respecto a la colaboración entre los cuatro para la publicación de "Conversación abierta". Debido a los tiempos y a los temas que habíamos planteado no va a ser posible realizar una conversación los cuatro al menos de entrada, si vemos que en algún momento podemos participar desde algún punto en común, lo haremos.

La idea que tengo de participación contigo es la de establecer un diálogo entre los dos vía email donde podamos debatir sobre la **memoria de los algoritmos**. Puesto que el tema principal sobre el que ha girado este grupo de investigación es **La escucha**, me gustaría saber si estos algoritmos que marcan muchas veces nuestros comportamientos, nos escuchan realmente o simplemente responden a sus intereses.

En cuanto a insertar la parte de **comisariado** dentro de la escucha y de los algoritmos, te propongo hacer un ejercicio donde podamos establecer o seguir con el diálogo del tema a través de varios resultados de búsquedas en google. He seleccionado varias palabras relacionadas con lo que estamos hablando y he capturado los resultados que se muestran a través de imágenes.

Por otro lado comentarte que el calendario que se ha establecido para finalizar con el proyecto es el siguiente:

- 20 de marzo: primera entrega de las aportaciones (deberían estar realizadas al menos en un 50%)

- 24 de abril: entrega final de las aportaciones

Si te parece bien, dime qué opinas sobre el tema de la memoria de los algoritmos y sobre el resto, cualquier aportación, que duda cabe, que será bien recibida, me gustaría que el punto de partida fuera ese pero que se produzca una deriva entre nosotros una vez empecemos a debatir.

Si ves que no te contesto en unos días, no te preocupes, voy a ser mamá de aquí a unos días (tengo fecha de posible parto el día 9) y supongo que estaré desconectada un tiempo aunque espero que sea corto y pueda cumplir con el calendario programado.

Muchas gracias de antemano,

Un abrazo,

--

Verónica Ortega

--

+34 651 80 57 16

veronicaortegagm@gmail.com

Nicolas Malevé <copy.cult@constantvzw.org>  
Para: Verónica Ortega <veronicaortegagm@gmail.com>

18 de febrero de 2019, 9:48

Hola Veronica,

Primero, todo lo mejor para ese gran momento :-)

Muchas gracias por la introducción del tema y el contexto muy interesante.

Te mandare unos mensajes con ideas y enlaces.

Antes de todo, me gustaría compartir contigo ese texto de Shintaro Miyazaki

<http://computationalculture.net/algorithmics-understanding-micro-temporality-in-computational-cultures/>

En particular como el autor vincula el control del algoritmo y la escucha en los primeros momentos de la informatica. Aquí en nuestro blog tenemos el link hacia el sonido producido por los ingenieros de Philips.

<http://slcv.archivearchives.org/logbook/a-close-listening-to-the-technical-workings-of-computers-and-their-networks/>

Un abrazo fuerte!

,n

Le 2019-02-06 16:29, Verónica Ortega a écrit :

Buenas tardes, Nicolás,

Espero que estés bien. Te escribo para comentarte lo que hablé con Nerea respecto a la colaboración entre los cuatro para la publicación de "Conversación abierta". Debido a los tiempos y a los temas que hablamos planteado no va a ser posible realizar una conversación los cuatro al menos de entrada, si vemos que en algún momento podemos participar desde algún punto en común, lo haremos.

La idea que tengo de participación contigo es la de establecer un diálogo entre los dos vía email donde podamos debatir sobre la "memoria de los algoritmos". Puesto que el tema principal sobre el que ha girado este grupo de investigación es "La escucha", me gustaría saber si estos algoritmos que marcan muchas veces nuestros comportamientos, nos escuchan realmente o simplemente responden a sus intereses.

En cuanto a insertar la parte de "comisariado" dentro de la escucha y de

[El texto citado está oculto]

Verónica Ortega <veronicaortegagm@gmail.com>  
Para: Nicolas Malevé <copy.cult@constantvzw.org>

18 de marzo de 2019, 11:52

Buenos días Nicolás,

En primer lugar pedirte disculpas por la demora en contestarte, fui madre (todo perfecto) el día 8 de febrero y hasta ahora no he tenido tiempo de ponerme a leer el texto y las referencias que me enviaste así como de reflexionar sobre el tema.

Como te comenté en una primera ocasión, mi interés radica en si los algoritmos tienen memoria y pueden responder y empatizar respecto a nuestras necesidades e intereses. Me ha parecido muy interesante el texto de Shintaro y cómo habla del funcionamiento de los algoritmos a través de la escucha y cómo se formaban a través de ritmos lógicos.

Hace unos meses leí una noticia donde hablaban de una mujer que demandó a una red social porque tras perder a su bebé en el octavo mes de embarazo, le seguían enviando publicidad relacionada con la maternidad aún habiendo ella publicado en sus redes sociales que había perdido al bebé. Me gustaría saber si esos algoritmos que se diseñan para ofrecernos búsquedas más o menos diseñadas a nuestras supuestas necesidades, están diseñados también para que dejen de funcionar una vez no los necesitamos o hemos cambiado de intereses.

Personalmente creo que estos algoritmos que se crean a través de humanos "targeando" imágenes a un ritmo descabellado fallan y tienen limitaciones que se demuestran en este tipo de sucesos, ya que una cosa es la apreciación de dichas imágenes a través de esos humanos targeando y otra es la realidad tal y como la conocemos o la gestionamos. Pienso que estos algoritmos no responden a términos complejos como ética fallando siendo no válidos ya que responden a una realidad simple mostrando sus limitaciones. Creo que están diseñados o que responden a necesidades de una sociedad simplista donde todo se reduce a números y datos dejando de lado la parte humanística y ética.

Me gustaría saber a través de ti (ya que eres experto en el tema) si se puede hablar de ética con datos. Por otro lado saber qué te parece este tema y cuál es tu opinión personal del mismo.

Un abrazo,

[El texto citado está oculto]

[El texto citado está oculto]

**Nicolas Malevé** <copy.cult@constantvzw.org>  
Para: Verónica Ortega <veronicaortegagm@gmail.com>

21 de marzo de 2019, 15:37

Hola Veronica,

Mil gracias por tus ideas y preguntas.  
Imagino ademas todo lo que tienes que hacer ahora, y felicidades otra vez.

Necesito un poco de tiempo para responderte, pero te paso ya la direccion de un tumblr que trata de muchos temas que nos interesa, de manera ludica:  
<http://algopop.tumblr.com/image/167172475188>  
<http://algopop.tumblr.com/>

Un abrazo fuerte

Hasta pronto

,n

[El texto citado está oculto]

**Verónica Ortega** <veronicaortegagm@gmail.com>  
Para: Nicolas Malevé <copy.cult@constantvzw.org>

24 de abril de 2019, 17:14

Hola Nicolás,

¿qué tal? Espero que estés bien. Me pongo en contacto contigo para retomar la conversación que teníamos pendiente. VÍ el tumblr que me pasaste y la verdad es que son muy interesantes, evidencian las limitaciones y situaciones absurdas a las que podemos llegar a través del uso o el mal funcionamiento de estos algoritmos y las deficiencias que tienen.

Un abrazo,

[El texto citado está oculto]

[El texto citado está oculto]

**Nicolas Malevé** <copy.cult@constantvzw.org>  
Para: Verónica Ortega <veronicaortegagm@gmail.com>

30 de abril de 2019, 10:06

Hola Veronica,

Que tal todo?

Hola Veronica,

Lo siento para mi silencio. Poco a poco puedo articular mis ideas para responderte. Aquí el principio. Paso ahora al ingles para facilitar la escritura.

There is something that I found very moving in your previous message. The idea of algorithmic listening as you describe it presupposes that, in some way, the algorithm is able to do something that we humans are not really able to do. They ought to understand us. Yet they fail to understand the nuances of the language, what we mean, the sentiment, etc. But are we so much better at understanding each other? Is human communication functioning so well? Is the inhuman proper to the machine? Or are we also very much inhuman?

It is a very difficult, but important question that has a lot to do with pedagogy. When we think about the basic concept of machine learning, the principle is that the machine learns from examples. The selection and the description of these examples are made by humans. In this sense, the misunderstanding is not only a machine problem. Imagine you have to select extracts from chat messages to teach a machine what a conversation is, what is a sentiment, what is harassment, etc. This question is a very social one. What would you choose? It implies many difficult philosophical and ethical questions. And how can we reach a consensus? Who will decide?

There is an important part of machine learning that is coded, a complex mathematical construction. But an equally, if not more important part, is the modelling of social relations. How could the machine understand us if we are barely able to do it ourselves? And even less able to agree and find forms that express our choices.

In a way, I have the impression that the machine is able to listen very deeply. But we don't necessarily like what it heard, what this listening reveals. If we consider that the machine confronts us with what we taught it to perceive, all these problems may very well be occasions to learn from our own condition, from our lacks. When we teach a child - and I don't know how much this comparison holds - there are so many things that we teach without realising it. In a way we do not control very much what we teach.

An example comes to mind:

<http://sicv.activearchives.org/logbook/the-cloudy-days-of-machine-learning/>

I am gathering thoughts at the moment around the idea of listening and will send you some of these soon.

In the meantime, I also want to share this with you:

<http://culturedigitally.org/2014/06/algorithm-draft-digitalkeyword/>

As always looking forward to hear (eh listening again) your thoughts

Un abrazo fuerte

,n

[El texto citado está oculto]

Verónica Ortega <veronicaortegagm@gmail.com>  
Para: Nicolas Malevé <copy.cult@constantzvw.org>

24 de mayo de 2019, 10:13

Buenos días Nicolás,

Muchas gracias por tu anterior correo. Me ha abierto muchas líneas de pensamiento y me da pena que no podamos tener esta conversación en persona porque se pierden muchos matices y pensamientos a la hora de escribir. Es muy curiosa la forma en la que estoy experimentando este intercambio de ideas sobre un tema que me queda muy lejano y del que apenas conocía nada hasta que empezamos a hablar. Me pongo a pensar sobre el tema a ratos porque desde que empezamos aparte de haber sido madre, he dejado la ciudad de Madrid hace apenas dos semanas y me he trasladado al pueblo donde crecí. Todo el cúmulo de pensamientos y sensaciones que estoy teniendo, los estoy compartiendo con mis reflexiones sobre este tema y está siendo todo muy curioso ☺

Hablas de que los algoritmos no son capaces de entendernos tal y como esperamos. Usamos un lenguaje distinto con unos códigos distintos lo que hace que aparezcan separaciones entre ambos. El lenguaje se vuelve lineal a partir de la escritura pero ello no hace que la mente lo sea, los pensamientos siguen siendo abstractos y es la deficiencia que presenta la máquina al ser configurada bajo parámetros lógicos, ¿no?

El humano usa un lenguaje, que como bien comentas, ha tenido y sigue teniendo dificultades para hacerse entender. A veces es perverso, no inclusivo y peligroso, ha estado condicionado por unos intereses haciendo y conformando mentalidades y comportamientos entre nosotros. Nos encontramos (o al menos yo me encuentro con esta cuestión), con que es muy complicado hacer entender a una máquina el funcionamiento de nuestra mente ya que nos regimos por emociones y sensaciones que en raras ocasiones podemos describir, creo que la máquina no llega ni lo hará a ese tipo de sofisticación no pudiendo darnos las respuestas ni los comportamientos que de ella esperamos, de ahí que aparezcan y se den errores y limitaciones en los resultados algorítmicos. No sé qué opinión tienes al respecto aunque ahora que lo pienso, hace no mucho vi en algunas noticias que se estaba diseñando un robot a partir de comportamientos humanos, se configuraba a través de repeticiones y hábitos humanos, ¿estoy en lo cierto?.

Estos pensamientos me llevan al lenguaje que el arte contemporáneo es capaz de generar. Creo que es un espacio donde el ser humano es capaz de plasmar a través de diferentes formatos todos estos pensamientos que no se encuentran cómodos en otras formas de expresión más lineales.

Creo que cumple una gran función a la hora de escucharnos a través de las emociones y aquellos pensamientos que por naturaleza son abstractos. Es como si de alguna forma superase las deficiencias que como humanos presentamos a la hora de comunicarnos de forma compleja. No sé si me estoy yendo de tema pero tu anterior correo me está abriendo muchas cuestiones sobre esto.

Creo que a través del arte se escucha y se ve el mundo de una forma más natural, sobrepasa estas dificultades en el lenguaje y bajo distintas formas de expresión se sortean las dificultades que los algoritmos y la máquina no son capaces de sortear al estar sometidas a códigos más o menos lineales por su mera condición de máquinas. Algunos de los ejemplos que has compartido conmigo creo que así lo evidencian.

Esta conversación que estamos teniendo tú y yo se va a plasmar en la publicación tal y como aparece, creándose tensión al no verse el resultado de esos ejemplos ya que la estaremos limitando al ser el papel su formato.

Creo que no seremos capaces de hacer entender a la máquina nuestros pensamientos porque como bien me dices en el correo anterior, vamos modificando su comportamiento a medida que vamos generando nuevos intereses.

En estos ejemplos que me pones se habla de varios aspectos pero el que más me interesa es el del uso del lenguaje que tenemos los humanos y que entre nosotros mismos difiere ya que usamos las mismas palabras de forma diferente, lo que dificulta mucho el cómo establecemos esos algoritmos de forma unificada. Creo que es algo que no se podrá superar o plasmar en la máquina.

Esta conversación que estamos manteniendo evidencia también las limitaciones que el lenguaje y el soporte elegido tienen. Nos estamos privando de ver nuestros gestos y nuestro lenguaje no verbal y estamos también sometiendo al lector de esta conversación a estas carencias y dificultades comunicativas que nosotros también estamos sufriendo de manera voluntaria.

Espero que me esté haciendo entender porque este formato también me da la libertad de escribir de manera espontánea, no voy a editar ni a corregir si hay algún error de forma o de redacción en mi correo, creo que es parte del juego y de la propuesta.

Por otro lado decirte que el día 30 de este mes tendría que terminar nuestra conversación a ojos de la publicación ☹.

Un abrazo fuerte,  
[El texto citado está oculto]  
[El texto citado está oculto]

---

Nicolas Malevé <copy.cult@constantvzw.org>  
 Para: Verónica Ortega <veronicaortegagm@gmail.com>

28 de mayo de 2019, 20:56

Hola Veronica,

Gracias por esa meditación muy emocionante.  
 Te mando algo mañana por la noche. Justo antes de nuestra deadline.

Un abrazo fuerte

,n  
[El texto citado está oculto]

---

Nicolas Malevé <copy.cult@constantvzw.org>  
 Para: Verónica Ortega <veronicaortegagm@gmail.com>

29 de mayo de 2019, 22:12

Hola Veronica,

Muy emocionante de pensar que ese mensaje es el ultimo en nuestro hilo. I hope not the last we write each other :-)

I understand well I think what you are saying about the conversation format. A lot is lost in the limitations imposed by the email. On the other hand, the rhythm, the slowness of it all, even its artificiality have helped me listen to you perhaps better than in a face to face exchange.

You are talking about emotions, you are also taking me into fragments of your life. The questions are travelling with you in this village after you left Madrid. The same questions were with me when I was in the tram coming back home when the sun was fading. There is something in the question of the algorithmic listening that points with insistence to the contours of our interiority and the value we give it. Why do we want the machine to attune to our feelings? We don't expect that from a fridge or a lamp. Although they perform multiple tasks for us.

Matteo Pasquinelli (\*) wrote in reflection about Alan Turing that machines are not anthropomorphic, they do not share

the characteristic of an individual and his or her feelings. Machine intelligence for him is essentially sociomorphic. It feeds upon the social structures and relations. In this sense, I agree with you that the questions of deep understanding, empathy etc are misplaced. We need to resist to approach the question in metaphysical terms and focus on what machine intelligence brings into larger dynamics of social relations.

(\* <https://www.e-flux.com/journal/75/67133/abnormal-encephalization-in-the-age-of-machine-learning/>)

Yesterday I have received an email from a friend pointing to this paper (\*) written by computer vision scientists that brings us back literally to the question of listening and internal representation.  
 "How much can we infer about a person's looks from the way they speak? In this paper, we study the task of reconstructing a facial image of a person from a short audiorecording of that person speaking". As often in computer vision articles, the researchers refer to a typical trait of human perception they seek to emulate:  
 "When we listen to a person speaking without seeing his/her face, on the phone, or on the radio, we often build a mental model for the way the person looks". By training a neural network with videos found on the internet, the researchers allegedly succeed in correlating voice data to a simulation of the speaker's face. Yet this face is nobody's face, it is an average that tends towards the general facial features of a group of people. Actually it is not nobody's face, it is a composite made from people filmed in Youtube videos that approaches the more closely the speaker's face. Listening means here to calculate the distance between the voice and a blend of YouTube stars. YouTube gives us our algorithmic mask. This is a sad ending for our conversation, but it also opens up a question. What if we train this algorithm with another kind of videos? What if we take seriously the role of assembling images and sounds to address the mysterious relation of the voice to the face? What kind of model would we produce?

(\* <https://arxiv.org/pdf/1905.09773.pdf>)

Dear Veronica, I am ending this email now and still have the impression our conversation has only begun. I hope we can find ways to experiment further with circumvoluted ways to listen to each other.

Un abrazo fuerte

,n

Le 2019-05-24 10:13, Verónica Ortega a écrit :  
 Buenos días Nicolás,

[El texto oculto está oculto]

Verónica Ortega <veronicaorlegagm@gmail.com>  
 Para: Nicolás Malevé <copy.cult@constantvzw.org>

31 de mayo de 2019, 11:31

Hola Nicolás,

Yo también espero que este no sea nuestro último correo. También tengo la sensación de que esta conversación no ha hecho más que empezar. Es curiosa la apreciación que haces sobre la temporalidad en la que estamos hablando, es cierto que se pierden cosas pero también se gana una reflexión más profunda y pausada, todo lo contrario a la inmediatez en la que estamos sumergidos hoy día, pausa de la que carece el uso que hacemos de las nuevas tecnologías.

Es cierto lo que comentas sobre lo que esperamos de las máquinas aunque por otro lado creo que las estamos formando a ello, queremos hacer de ellas una réplica de nosotros y delegamos en ellas funciones que a menudo escapan de la razón.

Es muy interesante y me gustaría reflexionar más sobre lo que comentas del reconocimiento facial a través de la voz de fragmentos de videos de YouTube, cómo construimos un rostro a través de la voz o cómo forzamos a que la máquina lo haga. Me gustaría reflexionar más sobre este tema y visualizar con detenimiento los enlaces que me señalas. Este correo no me permite compartir una reflexión madurada contigo ya que el tiempo de la propuesta no me lo permite pero pensaré sobre ello y seguiremos hablando si te apetece.

Creo que debido a las limitaciones o mejor dicho a la forma de operar que la máquina tiene a veces nos ofrece soluciones frívolas debido a la exigencia que le imponemos, y que por cuestiones de naturaleza, no puede ser de otra forma.

Las estamos sometiendo a que nos hagan construcciones de una supuesta realidad sin pararnos en las consecuencias que ello pueda generar. No obstante, como te he dicho anteriormente, seguiré

19/6/2019

Gmail - Propuesta Conversación Abierta

pensando en esto y te enviaré una reflexión más profunda.

Quiero agradecerte enormemente tu participación en este proyecto, me has enseñado muchas cosas y espero que así siga siendo. Me ha gustado mucho la experiencia de establecer esta conversación a través de este medio tan limitado y a la vez tan agradecido.

Te mando un fuerte abrazo y seguimos hablando,

[El texto citado está oculto]

[El texto citado está oculto]

---

**Nicolas Malevé** <copy.cult@constantvzw.org>  
Para: Verónica Ortega <veronicaortegam@gmail.com>

5 de junio de 2019, 10:15

Hola Verónica,

Un placer compartido. ¡Seguimos! Me interesan mucho tus reflexiones. Seguire mandarte cosas tambien,

un abrazo fuerte

,n

[El texto citado está oculto]



**UNA NUEVA AVENTURA  
DE GLITCH & HACK,  
AGENTES CULTURALES**

MARÍA PTQK,

BETINA PECAMP y CARLOS TMORI



UNA NUEVA AVENTURA DE

# GLITCH & HACK

AGENTES CULTURALES

GLITCH Y HACK, UNA MISMA AGENTE CULTURAL:



HACK, CÓMO ELLA SE PIENSA.



GLITCH, CÓMO LA VEN SUS CERCANOS.



# DENUNCIAN

LA TECNOCRACIA COMO RÉGIMEN HOMICIDA.



EL EXTRACTIVISMO SALVAJE.



EL CULTO A LA INGENIERÍA.



LA PRIVATIZACIÓN DE LO COMÚN.



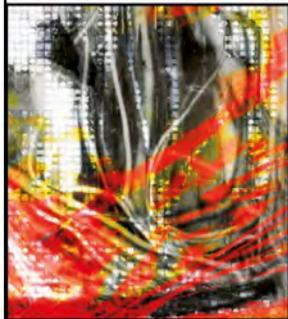
EL MAINSTREAM PRIMITIVISTA.



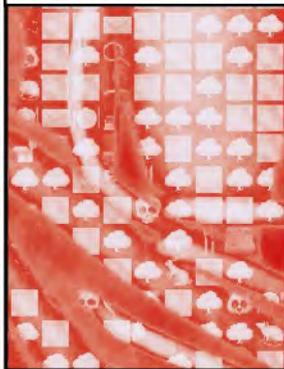
TODOS, CUALQUIERA, NADIE SOMOS VÍCTIMAS.



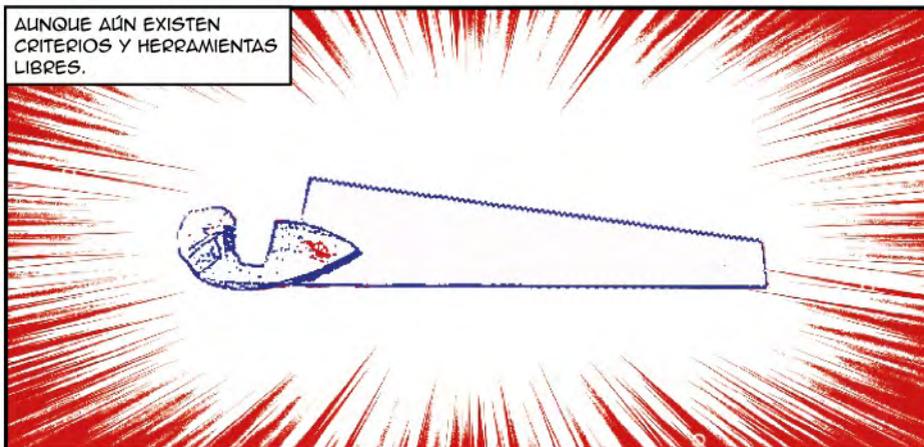
AUN ASÍ, LA SUPERVIVENCIA DE LA CULTURA ACTIVA SE ENCUENTRA EN LA REDES Y EN VIVIR POR DEBAJO DE LAS LÍNEAS DE VISIBILIDAD.



LAS PRIMERAS EXPERIENCIAS EN INTERNET AHORA SE VEN INGENUAS



AUNQUE AÚN EXISTEN CRITERIOS Y HERRAMIENTAS LIBRES.



LA PROPIEDAD PRIVADA Y EL TIEMPO SE OPOENEN, ...



**TENGO  
O  
TIEMPO  
O  
TENGO  
O  
TIEMPO  
O  
TENGO  
O  
TIEMPO**

... EN UN MALENTENDIDO PERMANENTE



EL ACTUAL MODELO PRODUCTIVO SE BASA EN EL ORDENADOR.



PERO ES TIEMPO DE GUERRILLAS,



DERIVAS NO PROGRAMADAS ANTE CUALQUIER REGULACIÓN EXTERNA.



LOS ARTISTAS PROVEEN DE CONTENIDO ...



... A LA GRAN MÁQUINARIA DE LA CULTURA,



SOBRE ACCIONES, PENSAMIENTOS Y EMOCIONES.



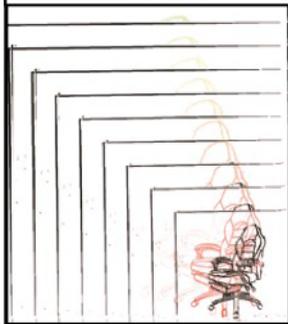
SIN EMBARGO, EXISTE UN DESFASE CULTURAL ENTRE EL ARTE Y LA SOCIEDAD.



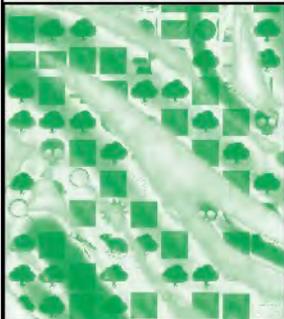
EL MERCADO DEL ARTE, REGIDO POR LO MATERIAL, ARRASTRA A TODOS LOS SECTORES PARA A IGNORAR EL POTENCIAL DE LAS REDES.



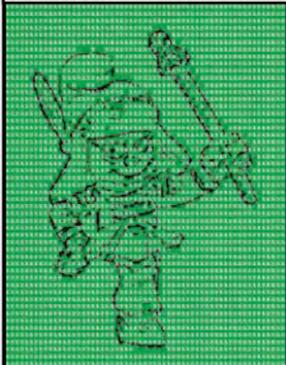
EL PROBLEMA ES QUE EN EL ARTE OFICIAL NO SE ESCUCHAN LOS PROCESOS COLECTIVOS, NI DENTRO NI FUERA DE INTERNET.



PARA VEZ EL ARTE CONTEMPORÁNEO CONVERSA CON LOS MEDIOS TELEMÁTICOS, SALVO PARA SU DIFUSIÓN.



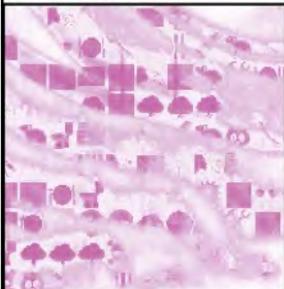
EL ARTE TECNOLÓGICO ES MARGINADO EN ALTAS EXPOSICIONES.



NI SIQUERA SE COMISARIAN PRÁCTICAS HÍBRIDAS FÍSICO/DIGITAL.



LA RED PARECE ESTAR A DISPOSICIÓN DE TODO EL MUNDO ...



AUNQUE SE ENCUENTRA EN MANOS DE UNA OLIGARQUÍA CORPORATIVA.

Y EL ARTE ES, CADA VEZ MÁS, PARA UNOS POCOS.



PARA UN 15%

Y, SIN EMBARGO:

LA COMPUTACIÓN  
FORMULA UN  
ARTE TEMPORAL  
Y PROCESAL,  
FLEXIBLE,  
VARIABLE,  
GENERATIVO,  
ADAPTABLE Y  
EN TIEMPO REAL.  
ADEMÁS DE  
PERFORMATIVO  
Y COLABORATIVO.

EMANCIPADOS DE LAS CORPORACIONES, LOS FENÓMENOS DIGITALES SON LA SIGUIENTE REVOLUCIÓN DEL ARTE.



PERO EXISTE UNA CONSPIRACIÓN QUE INSISTE EN LOS SOPORTES Y MODOS DE HACER TRADICIONALES.



SUS ÚNICOS DESAFÍOS SON SU INMATERIALIDAD Y CONSERVACIÓN.



¿SERÁ POSIBLE VIVIR CON LA CULTURA COMO INTANGIBLE?

¿PERO NO LO HACEMOS YA?



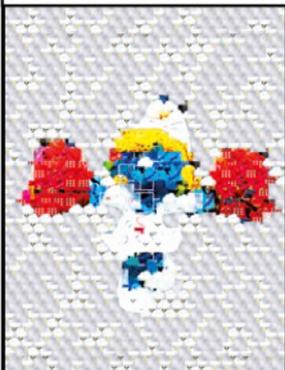
¿POR QUÉ LO REPELE EL ARTE ACTUAL?



LA INSTITUCIÓN DEL ARTE HA DE ESCUCHAR A LAS USUARIAS.



MEJORARÁ LA RESPUESTA SEGÚN SE PRODUZCA PARA LAS REDES.



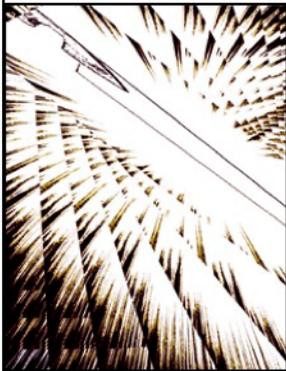
ESTO LLEVARÍA A QUE LOS COMISARIADOS SE IDEASEN PARA INTERNET.

¿PERO NO LO HACEN YA?

SI, SI, PERO NO LO ACEPTAN



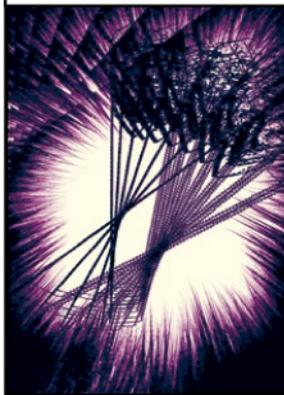
COMO CABALLO DE TROYA, SE PODRÁ DISPONER DE UNA CULTURA INDEPENDIENTE.



DESMONTANDO LA IDEA DE RENTABILIDAD EN FAVOR DE LA LIBRE CIRCULACIÓN DEL CONOCIMIENTO...



... PARA COMISARIAR AFECTOS.



PARA REDIMIR AL ARTE MEDIANTE EL CÓDIGO:

HA DE POSEER VOLUNTAD DE APERTURA

HA DE SER EMPÁTICO CON LA SOCIEDAD

... Y APLICAR LOS CUIDADOS

Y ASÍ HACK & GLITCH, AGENTES CULTURALES, ...

# RESUELVEN

QUE EL TECNO-PODER PERTENEZCA A LA USUARIA.

QUE SE CONSERVE LA BIODIVERSIDAD DENTRO Y FUERA DE LA RED.

QUE SE GENERALICE LA INGENIERÍA INVERSA.

FOMENTAR EL DESARROLLO SOSTENIBLE.

ARRIESGARNOS A PENSAR POR NOSOTRAS MISMAS.

TODAS, CUALQUIERA, NADIE TENEMOS QUE PODER SER CURADAS Y CURADORAS.

¡¡COMISARI@S!! ESCUCHAD EL RUMOR DE LA RED Y ATENDEO A SUS SENSIBILIDADES.



POR  
MARÍA PTQK  
BETINA PECAMP  
CARLOS TMORI



## **¿Qué escuchaste?**

### **Conversación abierta. Grupo de investigación en torno al comisariado**

Sala Alcalá 31 de la Comunidad de Madrid

Febrero - diciembre 2019

Esta publicación es un proyecto de la Dirección General de Promoción Cultural de la Consejería de Cultura y Turismo de la Comunidad de Madrid

## **COMUNIDAD DE MADRID**

### **Presidenta**

Isabel Díaz Ayuso

### **Vicepresidente, Consejero de Deportes, Transparencia y Portavocía del Gobierno**

Ignacio Aguado Crespo

### **Consejera de Cultura y Turismo**

Marta Rivera de la Cruz

### **Viceconsejero de Cultura y Turismo**

Daniel Martínez Rodríguez

### **Director General de Promoción Cultural**

Gonzalo Cabrera Martín

### **Subdirector General de Bellas Artes**

Antonio J. Sánchez Luengo

## **PUBLICACIÓN**

### **Coordinación editorial**

Irene Calvo y Tamara Díaz Bringas

### **Diseño gráfico**

Vera Martín y Esther Merinero

### **Edición y corrección de textos**

Sonia Berger y Carlos TMori

### **Dirección del grupo de investigación**

Tamara Díaz Bringas y Soledad Gutiérrez

### **Participantes grupo de investigación**

Sonia Berger, Catalina Bunge, Irene Calvo, Carmen Cantón, Sofía Corrales Åkerman, Juan Gómez, Lucía Moragón, Lucía Rodríguez, Vera Martín, Esther Merinero, Verónica Ortega, Betina Pecamp, Ana Pinilla, Francisco Ramallo, Ignacio Tejedor, Carlos TMori, Nerea Ubieto

### **Colaboradores invitados**

Beatriz Alonso, Aimar Arriola, David Bestué, Binna Choi, Lucía Egaña, Sonia Fernández Pan, Carlos Fernández Pello, Mapa Teatro, Nicolas Malevé, Isaías Muñoz, Isabel de Naverán, María Ptqk, Jara Rocha, María Salgado

### **Fotografías**

Beatriz Alonso, Aimar Arriola, Irene Calvo, Carmen Cantón, Sonia Fernández Pan, Vera Martín, Esther Merinero, Isabel de Naverán, Betina Pecamp, María Ptqk, Ignacio Tejedor y Carlos TMori

### **Impresión y encuadernación**

BOCM

## **AGRADECIMIENTOS**

Nuestro agradecimiento a todas las personas e instituciones que han hecho posible este proyecto, y en especial a Javier Martín Jiménez, asesor de arte de la Comunidad de Madrid (2015-2019), por su impulso y acompañamiento al grupo de investigación.

ISBN / 978-84-51-3833-5

Depósito legal / M-34689-2019

© De esta edición: Comunidad de Madrid, 2019

© De los textos sus autores

© De las imágenes sus autores



ESPACIOS PARA EL ARTE

**ARTE**  
**CONTEMPORÁNEO**



Grupo de investigación  
en torno al comisariado  
«Conversación abierta»  
Sala Alcalá 31



ESPACIOS PARA EL ARTE

ARTE  
CONTEMPORÁNEO

(ISBN: 978-84-451-3833-5)