

L TODO



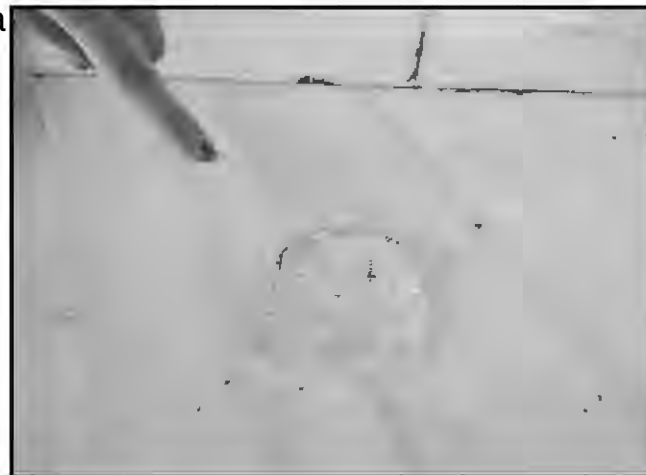
IBLE

Del todo

imposible

XI edición
Se busca comisario

Sala
de



Arte
Joven
de
la

Comunidad de Madrid
09.09.20 - 01.11.20

Como editor de esta publicación, he respetado la manera en que cada persona ha decidido expresarse y, en mi caso, lo hago empleando el género no binario y accesible (e).

Hablar y escribir en no binario tiene como fin reconocer e interpelar activamente a personas de todos los géneros. Dejar de perpetuar el masculino como falso neutro (todos) e ir un paso más allá del desdoblamiento femenino/masculino (todas y todos), al incluir también a las personas trans no binarias y fluidas (todes). Además, el uso de la letra e frente a la equis o la arroba permite que, en su versión digital, los textos resulten accesibles para las personas ciegas mediante sintetizadores de voz que, lamentablemente, aún no reconocen estos símbolos (x, @, +) como marcadores de género.

Nota sobre el lenguaje

4

El

lenguaje inclusivo es un trabajo en proceso y en constante revisión. Llevo unos años empleando e incluyéndome en el femenino plural (todas) y ahora amplí esa militancia lingüística con la intención de incluir a personas y poblaciones que son, precisamente, invisibilizadas de manera sistemática. Esto cobra especial importancia en un contexto institucional. Como amante de las palabras, me toca habitar mis dificultades, contradicciones y torpezas (tras años de adoctrinamiento, siempre se te escapa algún masculino, y no pasa nada). Como amante de la diferencia y el respeto, procuro esforzarme por utilizar mis plataformas, ya sean culturales o cotidianas, con responsabilidad y cuidado. Os invito a reflexionar sobre ello y, sobre todo, a escuchar más allá de la norma.

Christian Fernández Mirón

LOS FEMENAS
DE LA BUREOCRACIA
NO SON MUY
CONTEMPORÁNEOS

Desde hace más de treinta años la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid viene desarrollando un programa expositivo y de actividades centrado en la escena más joven del arte madrileño, convirtiéndose en referente y catalizador de distintas generaciones. Su apoyo no solo se centra en los artistas más jóvenes, por lo que en el año 2009 se pone en marcha la convocatoria *Se busca comisario*, con el objetivo de dar visibilidad también a los jóvenes comisarios y fomentar así su inserción en el ámbito profesional, ofreciéndoles la oportunidad de dar a conocer sus propuestas y creaciones.

Para esta XI edición de *Se busca comisario* el jurado compuesto por María Pardo Álvarez, Antonio J. Sánchez Luengo, Javier Martín-Jiménez, Manuel Segade, Marisa González, María Dolores Jiménez-Blanco y Carmen Dalmau ha seleccionado entre las propuestas presentadas el proyecto de Christian Fernández Mirón, que bajo el título *Del todo imposible* presenta una muestra que reflexiona sobre los límites y las posibilidades de la Sala de Arte Joven. Y es que el propio comisario, artista, músico y educador, está especialmente relacionado con esta sala, ya que, desde hace años, trabaja la mediación en este espacio de la Comunidad de Madrid, en el que establece, a través de distintos ejercicios, un lenguaje de interacción entre las obras, los artistas y los públicos.

Del todo imposible se centra, por tanto, en los límites del arte joven, el dentro/fuera, la (im) posibilidad de la memoria y los viajes en el tiempo. Esta propuesta está basada en la propia experiencia, la memoria, el recuerdo y la imaginación, y cuenta para ello con la complicidad de diez artistas, agentes y colectivos de distintas generaciones -AMECUM, Mateo Maté, Desmusea, GVIIIIE, Clara Moreno, Jordi Ferreiro, Antonia Viau, Miriam Fernández Lara, Miguel Ángel Rebollo y Onyx- que, en algunos casos, previamente

a esta exposición, han pasado por esta sala mediante sus distintos programas, constatando así el carácter abierto y celebratorio del arte madrileño. La propuesta expositiva se acompaña de un programa de actividades y la publicación que aquí presentamos.

Por último y por todo ello, nuestra más sincera felicitación y agradecimiento al comisario, Christian Fernández Mirón, por su entusiasmo e implicación, y también a todos los artistas, agentes y colectivos implicados por su generosidad en el desarrollo de esta exposición y en la publicación, así como a todas las personas implicadas que, con sus aportaciones, han hecho posible que esta muestra y publicación salgan felizmente adelante.

Comunidad de Madrid

HACKEAMOS
MUCHO LAS
COSAS.

Índice

10

Ante la imposibilidad
de verlo todo

27

Gregorio Apesteguía
/ Almacén de Análisis

32

Participantes
e intervenciones



en la
exposición

Fotos (I)

Conversaciones

33 Clara

Moreno Cela

42 Jordi Ferreiro

51 Antonia Viau

60 Miguel Ángel Rebollo

71 Desmusea

81 Miriam

Fernández Lara

Fotos (II)

90 Mateo Maté

100 GVIII

110 AMECUM

120 Onyx

131

Programa de actividades

136

El canto punzante



138
Créditos

y

agradecimientos



Ante la imposibilidad
de verlo todo

LA PRESENTACIÓN

En un espacio dedicado a lo fugaz y a lo emergente, ¿puede haber memoria o capacidad de retorno? ¿Cómo recoger estas historias?, ¿qué potenciales albergan? Ante la imposibilidad de verlo todo, ¿por dónde empezamos? *Del todo imposible* explora estas ideas desde la mediación, el comisariado y la creación a través de diez intervenciones artísticas que tratan las particularidades, los límites, las contradicciones y las posibilidades de la Sala de Arte Joven (SAJ) de Madrid.

He invitado a artistas, mediadoras, asociaciones y colectivos a beber del anecdotario de esta Sala para trabajar sobre cosas que han pasado –percibidas o desapercibidas, materiales o inmateriales– durante sus casi treinta años de historia. **Miriam Fernández Lara** arroja luz sobre lo invisible y desempolva los estratos de su memoria. **Jordi Ferreiro** oxigena aquel confeti que habita el sistema de ventilación, resultado de un accidente lúdico-festivo. **Mateo Maté** expuso aquí como joven emergente, y regresa hoy como artista establecido, desvelando una serie de curiosos incidentes y reparaciones simbólicas. La videoinstalación de **Clara Moreno Cela** explora la imposibilidad de ser una sola cosa, junto al mural de **GVIIIIE**, tan enorme y efímero (las paredes institucionales no sobrevivirán a sus pintadas callejeras). **Desmusea** plantea un particular libro de

visitas, jugando con formatos contemporáneos de participación y retorno. **Onyx** nos transportará al futuro, a cuando la Sala de Arte Joven cumpla treinta y cinco años (edad límite para poder exponer en su interior). Con **Antonia Viau** a través del sonido y **Miguel Ángel Rebollo** a través del dibujo, afrontamos los límites del llamado «arte joven»: ¿qué queda después? **AMECUM** (Asociación de Mediadoras Culturales de Madrid) nos invita a habitar un espacio dedicado a la colectividad que, a su vez, acoge dos proyectos del pasado de esta Sala: los enunciados anónimos de **El canto punzante** y la **Residencia de plantas** (puedes traer una, te la cuidaremos).

Del todo imposible se materializa en tres dimensiones: una exposición, un programa de actividades y esta publicación imposible de completar. El proyecto forma parte de la XI edición de la convocatoria pública Se busca comisario, y habitará la Sala de Arte Joven del 9 de septiembre al 1 de noviembre de 2020.

Esto solamente podía pasar aquí y ahora. Es la tercera y última vez que me presento a la convocatoria. Fui seleccionado justo antes de cumplir los treinta y cinco, de atravesar el umbral institucional de la juventud. He podido recoger y recopilar el anecdotario gracias a mi trabajo como mediador en esta Sala durante los últimos cuatro años; he pasado aquí tiempo largo, tiempo muerto,

el tiempo necesario para percibir, escuchar y reflexionar. Os invito a pasar un tiempo así, rascando más allá de lo aparente.

La exposición terminará tras siete semanas. Algunas piezas se desvanecerán y otras permanecerán en el espectro de lo imperceptible (haremos una revisión de lo temporal y lo permanente el día de la clausura). Esta publicación impresa y su extensión digital (fernandezmiron.com/deltodoimposible) mantendrán el testigo del proyecto; y ojalá, también, quienes lo encontréis relevante, a través de vuestras conversaciones y recuerdos.

EL COMISARIADO

A mí lo que me gusta es hacer cosas con gente.

Me siento cómodo en la mediación, porque se trata de un lugar híbrido entre la educación, el juego, la creación, la reflexión y la producción de conocimiento. Es experiencial, sucede en un tiempo compartido y es imprevisible.

Mi experiencia comisariando exposiciones no es amplia, pero me gustaría destacar algunos puntos para ilustrar el camino que me ha traído hasta aquí. Mirando atrás, ha sido en la autogestión (en la que uno se desdobra como comisario, montador, documentalista, técnico de sonido, limpiador, publicista, etc.) donde me he ido formando, errando y experimentando. *Nomonotono*

(2008), en colaboración con Andra Piscaer, planteaba un gran degradado cromático, con más de sesenta piezas de ilustradores, diseñadores y artistas visuales internacionales a quienes pedimos una propuesta monocromática (no sabíamos qué color escogería cada uno ni qué forma tomaría el conjunto hasta recibir todas las contribuciones... Ya mostraba debilidad por meterme en berenjenales). Con la *Exposición espontánea* (2009), de mi colectivo ¡JA!, ponía en juego el interés por lo experiencial y lo efímero: duró veinticuatro horas. De hecho, en ese mismo local prestado, que nos cedieron entre mudanza y mudanza (cuando no tienes recursos, la imaginación se dispara), organizamos a la semana siguiente la primera edición de nuestro proyecto más longevo, *Conciertos mínimos*; uno de mis primeros comisariados musicales y la iniciativa que nos abriría las puertas a la curaduría de dos programas de actividades al aire libre en Matadero Madrid, durante los veranos de 2012 (*Terraza Matadero*) y 2013 (*Ribera Matadero*). Por último, destacaría uno de mis proyectos web, el calendario erótico de *pin-ups peludos Bears, illustrated* (bears-illustrated.com). Lo comencé en 2010 y llevo seis ediciones invitando a ilustradores afines de todo el mundo a retratar el deseo y la belleza masculina fuera del canon.

Todos mis proyectos tienen alguna ventana de colectividad, ya sea en la conceptualización o ejecución, ya sea porque se trata de iniciativas con vocación de llegar al público. Por eso también me ha interesado ensayar el comisariado desde diferentes enfoques. Al llamarme tanto lo inmaterial, lo fugaz y lo relacional (y porque no tenía dinero para hacer «cosas con objetos»), mi recorrido se ha centrado sobre todo en artes vivas, educación y actividades comunitarias. De hecho, creo que son precisamente dos de mis comisariados previos más vinculados a lo inmaterial los que guardan un vínculo especial con *Del todo imposible*. Por un lado, está *Reformance*, un festival de performance reciclada, que inicié junto con Claudia Claremi en 2010 (y que me gustaría reactivar... Instituciones interesadas, escribanme), en el que cada artista rendía tributo a una pieza emblemática del pasado y decidía si modificarla o no, con todo lo que eso implicaba. Quisimos poner lo experiencial y lo subjetivo en primer plano, desafiar la paradoja de vivir la historia del arte de acción a través de la mera documentación, pero también cuestionar el constreñimiento del *reenactment*. Con profundo respeto por las piezas originales, pero a la vez desacralizando su estatus intocable (nunca mejor dicho), las dos primeras ediciones de *Reformance* mostraban siempre información de cada tributo y quedaron muy bien documentadas (fernandezmiron.com/reformance).

Sin embargo, de *Contadas obras* apenas queda rastro. Este proyecto en torno a la intimidad, la oralidad y la distorsión de la memoria individual y colectiva es un comisariado en colaboración con Selina Blasco, Javier Pérez Iglesias y Raquel G. Ibáñez. Cada edición juega, precisamente, con la falta de registro: les pedimos a los asistentes que no fotografíen ni tuiteen, que estén profundamente presentes, al menos durante un rato, en un oasis de oralidad *offline*. Invitamos en cada edición a un grupo de personas especiales para que relaten, con sus palabras, una obra de arte que les conmueva, jugando con la posibilidad de ocultar o inventar datos concretos, disparando la imaginación colectiva en una sala íntima (una biblioteca o un salón) repleta de gente que escucha, muy atentamente, y se marcha con el testigo.

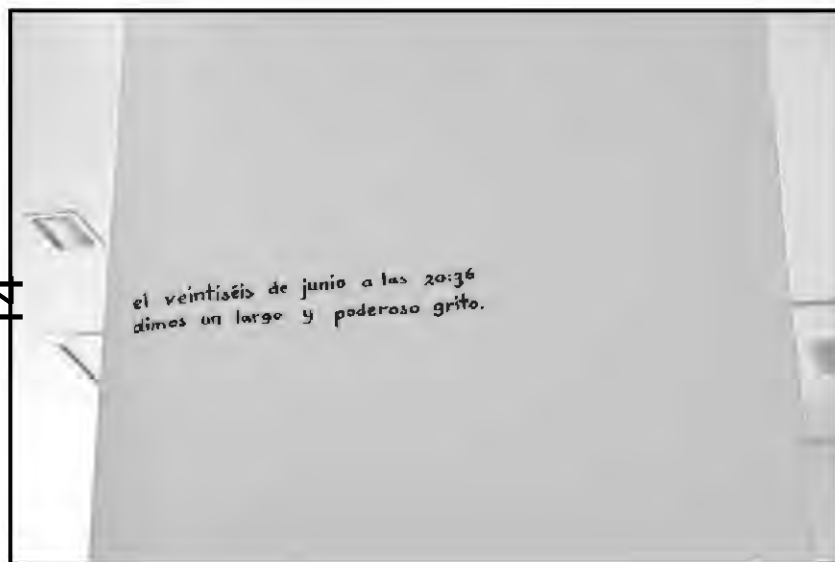
Las acciones e intervenciones de sitio específico (*site-specific*) me han llamado siempre la atención porque creo mucho en el poder del contexto. Las piezas arraigan su significado y su forma en las particularidades del sitio escogido, en la experiencia compartida desde ese espacio y tiempo concreto. Hay algo de frugalidad y encanto en la fugacidad. Los formatos efímeros ponen en valor lo momentáneo, en una cultura obsesionada con la documentación y el registro. Estar o perderse algo para siempre (y que te

lo tengan que contar, ¡con el gusto que da escuchar!). La fragilidad como fuerza. La imposibilidad de verlo todo. El vivir con ello, aprender a gestionar la renuncia. Soltar.

Es posible que mi obsesión con lo experiencial y la puesta en valor de las subjetividades (en plural) se haya ido desarrollando como contrapeso frente a un mundo regido por lo rápido y lo superficial en el que el conocimiento más valorado (sobre todo en los circuitos

del anecdotario de la SAJ que he ido recopilando, una reflexión o un cuestionamiento situado. En la última década, he habitado este lugar como visitante, como artista (en 2013 desarrollé *A ver lo hecho*, una serie de intervenciones textuales a pared que invitaban a encuentros fugaces en fechas, horas y minutos determinados), como músico, tallerista y mediador. Todos estos roles se retroalimentan, y el de comisario no es una

excepción. Se trata, por tanto, de una curaduría poco convencional, profundamente situada y atravesada por la subjetividad, con diez intervenciones, en su mayoría inéditas, ancladas a este lugar y momento.



(1)

académicos) es aquel que se presenta como unívoco y objetivo. Como si eso fuese posible.

En esta ocasión, he propuesto a cada participante trabajar desde una premisa, un trozo

LAS CONVERSACIONES
Me propuse un objetivo con este comisariado: perder un poco el control. Si me descuido, soy mandón, así que me prometí a mí mismo dejar que las cosas fluyesen, no estar tan encima. Un equilibrio difícil: mantener una cierta coherencia discursiva, acompañar y cuidar el conjunto en toda su complejidad, sin constreñir la libertad y el disfrute

(1) *A ver lo hecho*, serie de intervenciones en pared y acciones in situ (*Hacer en lo cotidiano*, comisariada por Beatriz Alonso en 2013).

de tus colaboradores (y públicos). Es uno de los motivos por los que vi claro que esta publicación mejoraría con más voces que la mía. *Del todo imposible* ha nacido y crecido, serpenteado y mutado, gracias a incontables intercambios con los participantes. La idea de la publicación fue convirtiéndose en este **libro de conversaciones** que ahora lees. Quiero honrar el carácter colaborativo del proceso, reflejar la riqueza de estos intercambios y desafiar las formas de hacer habituales, así como desjerarquizar la voz del comisario, situada a menudo por encima de otras. También huyo de la soledad. Me gusta que se trate de conversaciones abiertas y no de cuestionarios cerrados, ya que nos transportan, como veréis, a lugares inesperados.

Toda buena charla se va un poco por las ramas. Para llegar a cierta intimidad, a cierta profundidad, hace falta pasar por un calentamiento. Estos procesos experimentales llevan más tiempo, más del que tenemos, más del que nos solemos permitir. Pero quería escapar de ciertas formas de hacer y nombrar con las que no comulgo. Por eso hablo de «conversaciones» y no de «entrevistas». Por eso hablo de «participantes» y no de «artistas» (en este caso, no son solamente artistas). Por eso hablo de «publicación» y no de «catálogo». ¿Podemos dejar de usar ese término arcaico? Un catálogo con precios es lo que te dan en IKEA. Y, sobre todo, ¿podemos dejar

de apresurar la impresión para que esté el día de la inauguración, ignorando por completo el carácter vivo de la exposición (fotos de las piezas montadas, resultados de las actividades, críticas, reflexiones, retornos del público recogidos en la mediación -ahondaré en esto más adelante-)? No sé vosotros, pero yo nunca he disfrutado en esas inauguraciones ruidosas, llenas de gente, en las que lo último que alcanzas a ver son las obras (sin duda, el peor día para ver una exposición). Me vais a perdonar la vena misántropa, pero es que nunca me han gustado las multitudes. Soy más de lo íntimo.

Esta publicación está pensada para leerse en cualquier orden; son charlas distendidas y se pueden picotear. Estas conversaciones tuvieron lugar durante uno de los impases que hizo honor al nombre del proyecto. Una semana antes del montaje expositivo, el 13 de marzo de 2020, se anunció el estado de alarma en España debido a la crisis sanitaria de la covid-19. Durante los seis meses que el proyecto ha estado en suspenso mantuvimos estas conversaciones, principalmente a través de videollamadas. Fueron meses de mucha pantalla y poco tacto. Las últimas tuvieron ya lugar en un parque o en mi casa con gatos. El mundo aún está transitando esto que les gobernantes han decidido llamar «nueva normalidad». *Worst naming ever*. La normalidad era el problema.

En estas páginas contamos, además, con la intervención textual de Gregorio Apesteguía/ Almacén de Análisis y su

mirada siempre pura; los enunciados manuscritos de *El canto punzante*, que salpimientan la publicación como testigos tomando aire;



(2)

a color con

de páginas

(2) Celebramos la inauguración virtual, por si no hubiese otra, en la fecha original (23 de marzo de 2020).

fotografías de la exposición y de las obras terminadas... o, más bien, iniciadas. Porque una cosa que he aprendido como mediador es que la aventura comienza después de la inauguración. Las piezas cobran vida, empiezan a ser percibidas e interpretadas. Me pregunto: ¿importa lo que ocurre entre una inauguración y una clausura? ¿Es interesante o útil? ¿Quién puede atender, registrar y retornar estos conocimientos y experiencias?

LA MEDIACIÓN

Como dice Jara Blanco desde AMECUM, la mediación es un conjunto de herramientas que se pueden aplicar desde múltiples profesiones. En la SAJ toma la forma de visitas dinamizadas. Mediar es habilitar un espacio y un tiempo para relacionarnos con lo que tenemos delante, un espacio para la imaginación y el cuestionamiento. «Cuidar» de ese espacio, asegurarse de que todas las voces tengan sitio, de que se conserve el respeto (entre las personas y hacia el arte -en más de una ocasión he tenido que defender el honor de una obra conceptual críptica-); habitar el conflicto, fomentar el debate y la participación. «Cuidar» también desde lo lúdico y experimental, planteando acciones y dinámicas divergentes que puedan llevarnos a otros parajes, incluso a contradecir -por qué no- el discurso que nos plantean obras, artistas, comisaries e instituciones. Escuchar, recoger y registrar esos retornos mediante

diferentes técnicas (escritura, audio, foto o dibujo). Todo esto es posible con la mediación.

En la SAJ, antes que comisario soy mediador.

Desde 2017, Patricia Raijenstein y yo formamos el equipo de mediación de la Sala, ahora con la colaboración de Jara. Ante la imposibilidad de verlo todo, intentamos que los 90 minutos que dura cada visita fomenten una experiencia significativa, profundizar en unas pocas obras frente a querer verlo todo deprisa y mal. Antes de nosotros no había mediación en la SAJ, salvo por el empeño de algunos ganadores previos de Se busca comisario, como Beatriz Alonso (*Hacer en lo cotidiano*, 2013) o Jaime González Cela y Manuela Pedrón Nicolau (*C.I.T.I. Centro de Investigación Técnicamente Imprevisible*, 2015). Beatriz, Jaime y Manuela vieron la importancia de dedicarle atención -y presupuesto- a la dimensión de sus proyectos que conecta obras y públicos. Durante aquellos proyectos, tanto la mediación como los programas de actividades tuvieron un peso especial y demostraron la riqueza de una curaduría holística y desprejuiciada. No podemos negar que existe una cierta endogamia en el mundo del arte contemporáneo: hacer arte para otros artistas, comisariar para otros comisaries, dando la espalda al grueso de la población. A estas alturas del texto no hará falta decir que rechazo esa inercia. La función

social del arte no se limita a tratar temas políticos de manera explícita, pasa también por compartirlo con la gente y hacerla participe de este patrimonio. Sin embargo, existe un divorcio dramático entre arte contemporáneo y sociedad contemporánea, un problema exacerbado por la educación formal (resulta milagroso que alguien estudie arte más allá de los inicios del siglo XX) y los medios de comunicación (que o nos ignoran o nos utilizan, limitándose a retratar ferias de arte masificadas como *clickbait* sensacionalista). ¿Cómo es posible que exista aún ese abismo -si nos importa lo que hacemos- y que no lo estemos intentando sanar? Mi rol híbrido me obliga a intentarlo y, ensayando fórmulas y formatos, voy encontrándome con resistencias y hallazgos.

La mediación puede tender puentes con la gente, con todo tipo de gente. No solo con los aficionados al arte, sino también con un público neófito: adultos, niños, mayores, familias, personas con diversidad funcional, estudiantes, asociaciones. Es, de hecho, quien más resistencia o distancia siente hacia el arte (especialmente hacia los lenguajes contemporáneos) quien puede encontrar utilidad en este recurso. ¿Por qué no ir en grupo a visitar una exposición, igual que van al cine o a un restaurante? Cuando vienen, compartimos una experiencia valiosa, y muchos grupos regresan. Si hay una

frase que he escuchado de manera sistemática al final de cada visita en la SAJ es esta: «Si no estuvierais acompañando, habríamos entrado y salido en cinco minutos con la impresión de no haber entendido nada». Esa noción unívoca del «entender» me da miedo (una cuestión que desarrollaremos en la web, en el texto sobre la propia mediación de *Del todo imposible*). Pues bien, esa distancia entre arte y sociedad devalúa el arte como bien compartido, como posibilidad; lo coloca en un lugar elitista e incompreso que no beneficia a ninguna de las partes. Precariza a todos los trabajadores culturales, al generar un rechazo, en ocasiones visceral, entre la población. Al contrario que en una visita guiada convencional -la referencia más próxima para quien desconoce el término *mediación*-, la mediación contemporánea debería huir de los discursos unidireccionales y paternalistas. No se trata de una actividad formativa en la que un especialista omnipotente transfiere sus conocimientos a un grupo de pobres ignorantes sin voz ni agencia. La mediación contemporánea (bien planteada, claro está) no le dice a la gente lo que tiene que pensar. Algunos comisarios y artistas tienen miedo de que esto ocurra, un prejuicio que los mediadores nos hemos encontrado en muchas ocasiones. El desdén y la falta de interés por lo que sucede una vez que han inaugurado sus exposiciones son, lamentablemente, algo habitual. Y, sin embargo, ese prejuicio

es contrario a lo que hacemos: una buena mediación fomenta el pensamiento crítico. Además, tiene la capacidad de recoger lo que sucede: reacciones a las obras, conversaciones que detonan, momentos de ternura y de impacto. Es este **potencial de retorno** el que nos llevó a Patricia y a mí a generar unas **bitácoras** en las que compartimos y enriquecemos nuestro diseño de mediación. A lo largo de nuestro segundo año, vimos que un guion previo no tenía sentido: que podíamos ir generando cambios gracias, precisamente, al *feedback* de nuestros visitantes a través de una mediación situada y porosa. Al tercer año en la SAJ, comenzamos a elaborar unas **memorias de mediación** al finalizar cada exposición; las enviábamos inicialmente a nuestro cliente -la Comunidad de Madrid-, pero ahora, además, las compartimos con comisarios y artistas. Algunas lo agradecen, otras ni siquiera las leen, pero muchas muestran una curiosidad y un interés en la recepción de su trabajo que, a mi juicio, debería ser natural en un trabajador cultural comprometido (con su trabajo y con el mundo que le rodea).

Estos experimentos y avances han sido posibles gracias al encargo de la institución y a la confianza que ha depositado en nuestro hacer, algo que valoro enormemente. «Las instituciones» son personas que suelen quedar en el anonimato y a ellas les quiero dedicar este proyecto. Me enorgullece decir que incluso logramos ampliar la

mediación para llevar a cabo dos ediciones de **Mediación extendida**. Desarrollamos esta iniciativa en paralelo a las visitas dinamizadas que venimos realizando en la SAJ por demanda, cuya duración es de 90 minutos y que se pueden solicitar gratuitamente por grupos de 10 a 30 personas (estudiantes, amigos, familias o mis favoritos: grupos mixtos que podemos ayudar a organizar, en los que se producen los cruces más enriquecedores). Las visitas de 90 minutos funcionan bien, pero quisimos apostar por una experiencia aún más transformadora a través de un formato prolongado en el tiempo. Así, *Mediación extendida* consiste en trabajar durante toda una temporada (nueve meses) con un mismo grupo, mediante encuentros mensuales, para profundizar juntos en diferentes dimensiones del arte contemporáneo. En 2019 comenzamos con un grupo de personas mayores -la franja etaria que, curiosamente, más visita la Sala de Arte Joven en grupo- que ya había venido en múltiples ocasiones. Con el fin de compartir algunos de nuestros aprendizajes, generamos con el grupo la audioguía experimental *Para cosas bellas ya están los atardeceres*, un recurso en línea de uso libre que podéis emplear en cualquier exposición, y sus voces os acompañarán. Nos encontramos una vez al mes, dentro y fuera de la SAJ (alternando el programa expositivo con

visitas a otros espacios vinculados, como el Centro de Arte Dos de Mayo, las galerías de la calle Doctor Fourquet o la Facultad de Bellas Artes). En 2020 estamos llevando a cabo la segunda edición junto con un grupo con diversidad funcional -también visitantes recurrentes, con quienes aprendemos a relacionarnos de diferentes maneras con el arte- organizado por FUNPRODAMI, y contamos con el asesoramiento de Costa Badía, experta en arte y diversidad funcional. Gracias al apoyo de la Comunidad de Madrid, hemos podido desarrollar estas líneas de investigación y comenzar a generar recursos y retornos como esta *Mediación extendida*, nuestras bitácoras, las memorias de mediación y el diálogo con artistas y comisaries. Aprovecho para agradecer y subrayar la importancia de que las instituciones apuesten por proyectos de largo recorrido, cuya continuidad permite experimentar y profundizar.

Este peculiar comisariado se nutre también de estos años de trabajo. Gracias a pasar tanto tiempo en la SAJ, he podido acceder a ciertas anécdotas y experiencias que no esperaba encontrar. En un lugar como este, un cubo blanco sin colección permanente ni dirección artística (la SAJ es un contenedor expositivo para convocatorias públicas de arte joven), ubicado en la periferia del circuito

y que desea aumentar sus visitas (uno de los motivos por los que nos encargaron empezar a dinamizarlo con la mediación), se abren muchísimas posibilidades. Siempre he creído en las restricciones como motor creativo. La SAJ es un espacio de libertad precisamente porque, como muchas personas piensan, «está lejos»; esa excentricidad es la que nos ha permitido ensayar propuestas experimentales sin tantas trabas como a las que se enfrentan los equipos de educación y mediación de ciertas grandes instituciones, inundadas por visitantes, turistas, miradas y protocolos. Es la ventaja que tiene el no ser tan visible.

Mi primera experiencia como mediador fue a bordo de MuMo (Le Musée Mobile), un camión-transformer-museo con el que viajé por pueblos y ciudades de España para acercar el arte contemporáneo a niños de 6 a 12 años. Era 2014 y, lejos de los grandes núcleos urbanos, MuMo solía ser el primer contacto directo que tenían con el arte contemporáneo (y para muchos, probablemente, será el último). Fue trabajando en las giras españolas de MuMo cuando empecé a entender qué era la mediación y qué importancia tenía. Suelo poner el ejemplo de la obra de James Turrell para ilustrarlo. Tras una cortina, y de manera individual, cada niño entraba en la instalación y se sentaba en una silla blanca frente a una gran superficie cóncava que iba cambiando de color. Si no había mediación

de ningún tipo, entraban, estaban unos segundos y salían. Les preguntabas qué habían visto y decían que colores. Sin embargo, cuando planteaba un prólogo, todo cambiaba. Antes de abrir la cortina, le preguntaba a cada niño si tenía imaginación. ¿Mucha?, ¿poca? Les aseguraba que allí dentro iban a



(3)

realizar un viaje, pero un viaje con la imaginación, así que era importante activarla. Cada uno realizaría un viaje diferente. Entonces ya sí se sentaban, yo cerraba la cortina y les dejaba a solas durante un minuto o dos. Cuando salían, su cara era otra, y me relataban las increíbles aventuras que habían vivido. Un cohete al espacio exterior, una pompa

(3) MuMo (Le Musée Mobile) en Aguilar de Campoo (Palencia), gira española 2016.

de chicle gigante, un viaje a la época de los dinosaurios... Viajaban en el espacio y en el tiempo; y algunos, incluso, realizaban viajes místicos. Una niña vio a su abuela en el cielo y me preguntó si podría volver cada día para hablar con ella. Algunos niños migrantes viajaban a su país de origen, donde les esperaban sus seres queridos con una gran fiesta. Se me ponen los pelos de punta al recordarlo. Haciendo experimentos en aquel camión entendí el valor de la mediación. Con *Del todo imposible*, un mediador se convierte en comisario y, de algún modo, se legitima el conocimiento que produce

la mediación, habitualmente denostado. Pero cuidado con esa idea de ascenso, pues puede perpetuar las jerarquías que nos separan y que envenenan el ecosistema cultural. Yo no busco dejar de ser mediador, ni considero que sea un trabajo menor. Y así llegamos a la pregunta que me hace mi querida Patricia y que me ha tenido pensando fuerte: ¿por qué ser comisario «y» mediador en esta exposición? ¿Por qué me empeñé en mantener ambos roles? Una vez más, la vocación y la necesidad se cruzan. Esa imposibilidad de ser una sola cosa. Por un lado, ganarse la vida con un trabajo cultural independiente, ya sea

en mediación o en comisariado, resulta bastante difícil; para algunos, impensable. Por eso nos desdoblamos. Hace seis años di el salto y me hice *freelance* (es decir, no tengo un trabajo alimenticio a jornada completa con vacaciones pagadas que, aunque me sostuviese, me impediría comprometerme con proyectos en profundidad), y mi mayor desafío continúa siendo cuidar y desprecarizar tanto mi trabajo como el de mis colaboradores. De este temazo hablamos Antonia y yo a partir de la página 51. Dentro de un panorama profesional incierto, ser mediador de la SAJ desde 2017 es lo más parecido que tengo a un trabajo estable, y quiero honrar esa continuidad que siempre defiendo. Por otro lado, la curiosidad me puede y me lanza a esta suerte de intrusión participante. Pero, por encima de todo, el experimento que supone *Del todo imposible* busca desafiar la distancia, a veces simbólica y a veces demasiado real, que existe entre los diferentes agentes que formamos parte del ecosistema del arte (me centro, por mi experiencia, en mediadores y educadores frente a comisaries y artistas). Quiero cuestionar esas jerarquías que separan y sitúan en polos opuestos del estatus simbólico el rol de comisario y el de mediador. Encarnar ambos roles me permitirá jugar con esos bailes de estatus. ¿Qué diferencia se produce cuando me presento como mediador frente a cuando me presento como comisario? ¿Podemos desarticlar ese juego de poder? ¿Cómo

escapar del agravio comparativo frente a mi compañera, que es mediadora pero no comisaria? Explicitar esas tensiones que se puedan producir, trabajar con ellas, es una oportunidad para seguir investigando en nuestro proyecto continuado en la SAJ, al que considero una investigación en curso. Con cada exposición nos enfrentamos a un reto diferente. En *Sororidades Instagramer* (2019) fue el género y la interseccionalidad; en *Del todo imposible* seguramente vamos a sorprendernos. Una vez concluido el periodo expositivo, hablaremos de esto en la web. Tras ganar esta convocatoria puntual, continuaré trabajando con gente, mediando y desarrollando proyectos educativos. Es el trabajo más digno que tengo.

EL ANECDOTARIO

Aunque la mediación pueda ser emancipada y propositiva, debe partir de un conocimiento de las obras, los objetos, sus orígenes e intenciones. Los mediadores no estamos ahí para reproducir un discurso ajeno, cual robots. Es una de nuestras bases, pero debemos cultivar un criterio y una responsabilidad para llevarlo al siguiente nivel. Para problematizarlo, hacerlo nuestro y atravesarlo.

Con esa atención a lo presente y esa puesta en valor de lo experiencial retomo el hilo de este texto comisarial. Me parecía importante dar un paseo por los valores y las genealogías que han dado forma a este comisariado antes de regresar



(4)

a la Sala de Arte Joven en toda su especificidad. Aquí estamos de nuevo.

¿Cuántas historias cuentan las cicatrices del mármol bajo nuestros pies, los agujeros en la pared (un palimpsesto de pladur), la memoria de quienes habitaron el espacio y tuvieron una experiencia significativa, una vivencia, un chascarrillo? El anecdotario de la Sala, con sus casi treinta años de historia, es un compendio de fragmentos incompletos, rumores e incógnitas. Este ejercicio comisarial bebe de los retazos que he ido recolectando. Mucho antes de trabajar aquí como mediador, fui espectador.

(4) Otra intervención temporal que resultó permanente: la señalética no binaria de Natalia David en *Sororidades Instagramer* (comisariada por Ana Cebrián y Carmen Oviedo Cuenca, 2019).

Recuerdo la primera edición de *Se busca comisario*, en la que el grande Pablo Serret de Ena llenó de confeti, sopladores de hojas y ventiladores la planta alta, convirtiéndola en un espacio de juego. Aquella *Juventud infinita* (2010) cuestionaba

nuestra obsesión perecedera con lo joven. Resulta que aquellos miles de papelitos en movimiento acabaron colándose en el sistema de ventilación, y llevan una década manifestándose de manera esporádica como lluvias aleatorias de confeti (un confeti, en singular). Si permaneces el tiempo suficiente y tienes suerte, podrás ver un papelito colorido caer del techo, como si fuera una estrella fugaz que desciende a cámara lenta. Fantaseo con que, gracias a la intervención de Jordi Ferreiro, se cuelen nuevos papeles en el sistema de ventilación, nuevos trozos de confeti (el mismo modelo que usó Pablo), y así perpetuar la infección pulmonar. Resulta poético esto de restaurar accidentes. Con las nuevas intervenciones, dotamos de cierta dignidad algunas huellas imperceptibles. Las galerías y salas de exposiciones se articulan generalmente como contenedores neutros, de ahí su mote.

Los cubos blancos no están destinados a albergar memoria, al menos no de manera oficial; pero la vida se abre camino, y donde hay actividad, hay memoria.

Algunos de los participantes regresan a la SAJ después de años. Es el caso de Mateo Maté y Miguel Ángel Rebollo, que expusieron aquí al inicio de sus carreras. O Miriam Fernández Lara, que ha expuesto en este lugar en múltiples ocasiones. Y es el caso de Onyx, cuyo alter ego Pablo Durango aún no ha atravesado el umbral de los treinta y cinco.

En cada una de las conversaciones que pueblan esta publicación hablamos de viajes en el tiempo, tanto literales como figurados. Onyx se transportará con su grupo de cómplices al año en que la propia Sala de Arte Joven cumpla los treinta y cinco para preguntarse por esta paradoja. Tal vez sus reflexiones nos sirvan de hoja de ruta, para cuando llegue ese momento.

Es el tiempo el que ha convertido un imán subterráneo



(5)

en signo identitario de este lugar. Algo que nunca debió pasar permaneció durante casi tres décadas, y eso me parece importante. En *Posiciones conservadoras* (1992), un joven Mateo Maté rompió una

(5) Marco Godoy, *Acts of caring*. Coche procedente de alunizaje en proceso de restauración, 2018. Foto: Arantxa Boyero.

losa de mármol e instaló un imán en lo que por entonces se llamaba Centro de Arte Joven. Al pasar desapercibido bajo el suelo, nunca se desmontó. Pasaron veintiséis años hasta que otro joven artista, Marco Godoy, tuvo allí su exposición individual (*La distancia que nos separa*, 2018), en la que una de las obras incluía un coche desguazado. Al pasar por encima de la losa intervenida durante el montaje, la energía magnética resultó tan potente que el imán despertó de su letargo, atravesó el mármol como una bala y se pegó al metal. Pregunté por el imán con la esperanza de que Maté reinstalase el artefacto original, pero ni Godoy ni los montadores lo tenían. Treinta años más tarde, la instalación de Maté se comporta como una reparación simbólica, tanto del suelo intervenido como de su propio deseo artístico: esta era la instalación completa (cuatro imanes, no uno) que quiso hacer de joven, y que no le dejaron. El artista hackeó la imposibilidad de permanencia en este cubo blanco sin saberlo, y ahora vamos a restaurar el hackeo.

Durante algunas de las mediaciones de los últimos años les he preguntado a mis grupos de visitantes si quieren ver «la única obra de la colección permanente» de la SAJ, como si fuese un gran secreto que les voy a desvelar. Acceden con curiosidad y les conduzco hasta

el cuarto de los contadores de electricidad, cuya puerta tiene una mirilla. Les pido que se coloquen en fila y que miren dentro, de manera individual, sin decirle al grupo lo que ven (esta es, por cierto, una dinámica que aprendí en MuMo con la obra de Maurizio Cattelan). Se genera una situación divertida, porque cada persona que mira se hace partícipe de la broma, y la expectativa va en aumento para quienes esperan. «¿Qué se ve?!». La dinámica pone en evidencia lo que es capaz de despertar la mediación. Y cuando han visto que no hay nada que ver (oscuridad) paso a explicarles que una artista llamada Miriam Fernández Lara instaló esa mirilla y, al encender la luz, dirigió la atención hacia esa habitación. Al igual que el imán y el confeti, la mirilla permaneció tras el desmontaje de su respectiva exposición (*Conversación abierta*, 2017) porque pasaba desapercibida. Porque no molestaba.

Otro aspecto que tuve en cuenta a la hora de elegir a los participantes fue su perfil híbrido. Artistas que además son mediadores, como Jordi Ferreiro, Desmusea o Clara Moreno Cela. Invité a AMECUM, que no son artistas ni pretenden serlo, para que ensayásemos también formas de exhibir la mediación y sus frutos. Me reconozco en esa imposibilidad de ser una sola cosa (por vocación o por necesidad), y es la misma idea que me condujo a invitar a GVIIIIE para realizar una intervención pictórica de

PERMANEZCA MUY ATENTO,
MIRE A VER QUÉ ES LO QUE ESTÁ USTED
ACEPTANDO COMO REAL

grandes dimensiones que jugará con la dicotomía dentro/fuera que atraviesa gran parte del proyecto. Su biografía, como muchas de las nuestras, y en particular su recorrido como artista callejero lo sitúan en un lugar de tensión y posibilidad, de luces y sombras, que reflejará en su enorme y efímero mural. Efímero porque, tras las siete semanas de exhibición, quedará enterrado por un par de capas de pintura blanca. Quedará enterrado como el imán y el confeti, invisibles pero permanentes.

De algún modo, todo esto es una carta de amor a la Sala, a sus contradicciones, imposibilidades y potenciales. La admiro porque es imperfecta (nunca he sido muy fan de la belleza canónica y prístina), y quiero compartir todos sus lunares y cicatrices porque son hermosos, porque la hacen única y especial. Esto no podría hacerse en ninguna otra parte, en ningún otro momento.

EL EPILOGO

Nada me gusta más que una buena contradicción; si acaso, un buen juego de palabras. He tardado treinta y tantos años en comenzar a apreciar la condición imperfecta de las cosas, pero actualmente es, tal vez, lo que más me interesa en el mundo. Las preguntas difíciles de responder. Los silencios conocidos como «incómodos» (benditos sean). Las personas y las cosas que son complejas, y que se reconocen como tal. Todo aquello que desafía la

velocidad contemporánea, los posicionamientos inmediatos, el consumo rápido. Tal vez intento huir de, o contrarrestar, los tiempos acelerados que me ha tocado vivir, la racionalización extrema, la polarización que veo en las redes sociales, la imperiosa necesidad de posicionarse con firmeza y sin atisbo de duda. Lo siento, no. Me interesa más la escucha, la curiosidad y la empatía. Me interesa más aprender que tener razón.

Para mí es importante poner en valor la parte viva del proyecto, todo lo que sucede entre la inauguración y la clausura, lo que se escapa de nuestras intenciones y discursos preliminares.

No me gusta perpetuar el desplazamiento y la invisibilización de estas cuestiones, pero los tiempos de edición e impresión han obligado a dejarlas fuera de estas páginas. Por eso esta es una publicación imposible de completar, una publicación del todo imposible.

Sin embargo, y dado que vivimos en el siglo XXI, los contenidos se ampliarán en una plataforma web (fernandezmiron.com/deltodoimposible), en la que encontrarás también textos, imágenes, vídeos y audios. Las obras procesuales se reflejarán allí, como *Nave Casandra* –el grupo de aprendizaje de Onyx– o las estadísticas del *Libro de visitas* de Desmusea. Todo lo que ocurra a partir del momento de escribir estas palabras.

Gregorio Apesteguía

Almacén de análisis

LA VISITA

...de un algo que pasa
y que nunca llega...

Antonio Machado

LE RECORDAMOS QUE PUEDE ATRAVESAR ESTE ESPACIO SIN LLEGAR A NINGUNA CONCLUSIÓN

Entré en una sala y escuché a alguien que interpelaba a los desconocidos, alguien que invitaba a detener la mirada. Si hay algo común en los animales sociales, ese algo ha de ser que hablamos con palabras que nunca nos pertenecen del todo...

¿Puede ser el arte un vehículo para salirse del orden social, aunque solo sea por unos instantes? Una ruptura legítima con ese orden hacia un espacio donde haya algo que te proteja de lo irreal, es decir, de los efectos reales que produce esta gran Ficción.

*¿Qué clase de experiencia podría vivir en ese espacio indeterminado?
Se me ocurre que sería deseable una que no tenga nombre, una que te pueda llevar hacia lo imprevisto o que al menos te permita recuperar lo fugaz.*

Sé que vivo dentro de un relato inventado, un relato muy absorbente, pero, por lo que sea, aún creo en la posibilidad de un no-saber que pueda iluminar, muy a su manera, algunos caminos...

«Disculpe –imagino que me dirijo, nervioso, a la persona que habla dentro de la sala–, aquí, en esta sala, ¿qué se puede saber?, ¿qué clase de saber cree que podría adquirir yo?
Y, por otro lado, ¿qué debo ver?
Ah, pero, claro, ¿y qué podré saber cuando vea lo que debo ver?, porque ¿qué es lo que hay que saber acerca de lo que ocurre aquí?»

*Estar acompañado,
caminar en la escucha,
permanecer junto a alguien dentro de la sala,
¿qué se espera de mí y qué espero yo de la persona que narra un relato sobre lo que allí sucede?*

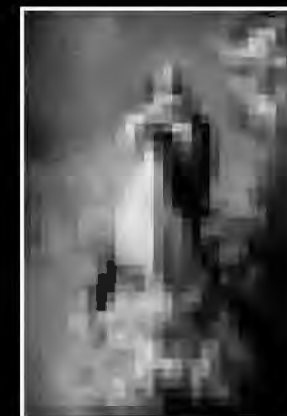
¿Y cómo se siente mi cuerpo...?

«Perdone –le diría a la persona que nos acompaña–, ¿hay alguna forma de librarse de la obediencia al mecanismo de la vida occidental? O sea, el negocio este de la libertad, cómo se tramita, digamos...»

(POR FAVOR, PLANTÉESE LA POSIBILIDAD, UNA VEZ EN LA SALA, DE DETENER SU RELATO MENTAL)

Nunca he sabido representarme el lugar donde habita el significado, la llave, si es que acaso hay tal, pero, por algún motivo, me siento obligado a creer que hay una idea colocada en cada cosa, una idea por descubrir, y quizá eso no sea sino un impedimento para la mirada... No me puede condicionar el hecho de que la organización del mundo coloque cosas concretas en sitios concretos, y no sé cómo podría poner entre paréntesis el comportamiento robótico de mi existencia y tropezarme con algo no esperado..., ser invadido por una experiencia no describable, una que sacie una curiosidad desconocida, no controlada por mi conciencia, una experiencia no personal y transferible.

Por ejemplo: ¿cómo ha conseguido el arte representar el misterioso asunto de la vida y ocupaciones de los ángeles?



(1)

Ahí están, míralos, activos, implicados en sus tareas, ángeles anónimos del mundo...

Imagino que la persona que habla me dice que no me puede llevar a ningún lugar concreto, que por más que ansíe verlo todo, aquí no hay meta ni destino, imagino que me propone aterrizar en lo inacabado, que me libera de la inútil búsqueda de esa hipotética motivación verdadera que se supone que reposa detrás de lo que se ve

este es un intangible viaje sin final,
u n i m p o s i b l e

(el desconocido tiempo que tarda en recorrerse una desconocida órbita)

(1) Buscar imagen: *La Inmaculada Concepción de los Venerables*. Murillo, 1660-1665.

No sé desde dónde hay que
mirar estas cosas

No tengo por qué saber nada

Ni necesito formular ni aceptar
hipótesis alguna

Me gustaría aprender a dejarme
invadir por lo incontrolable

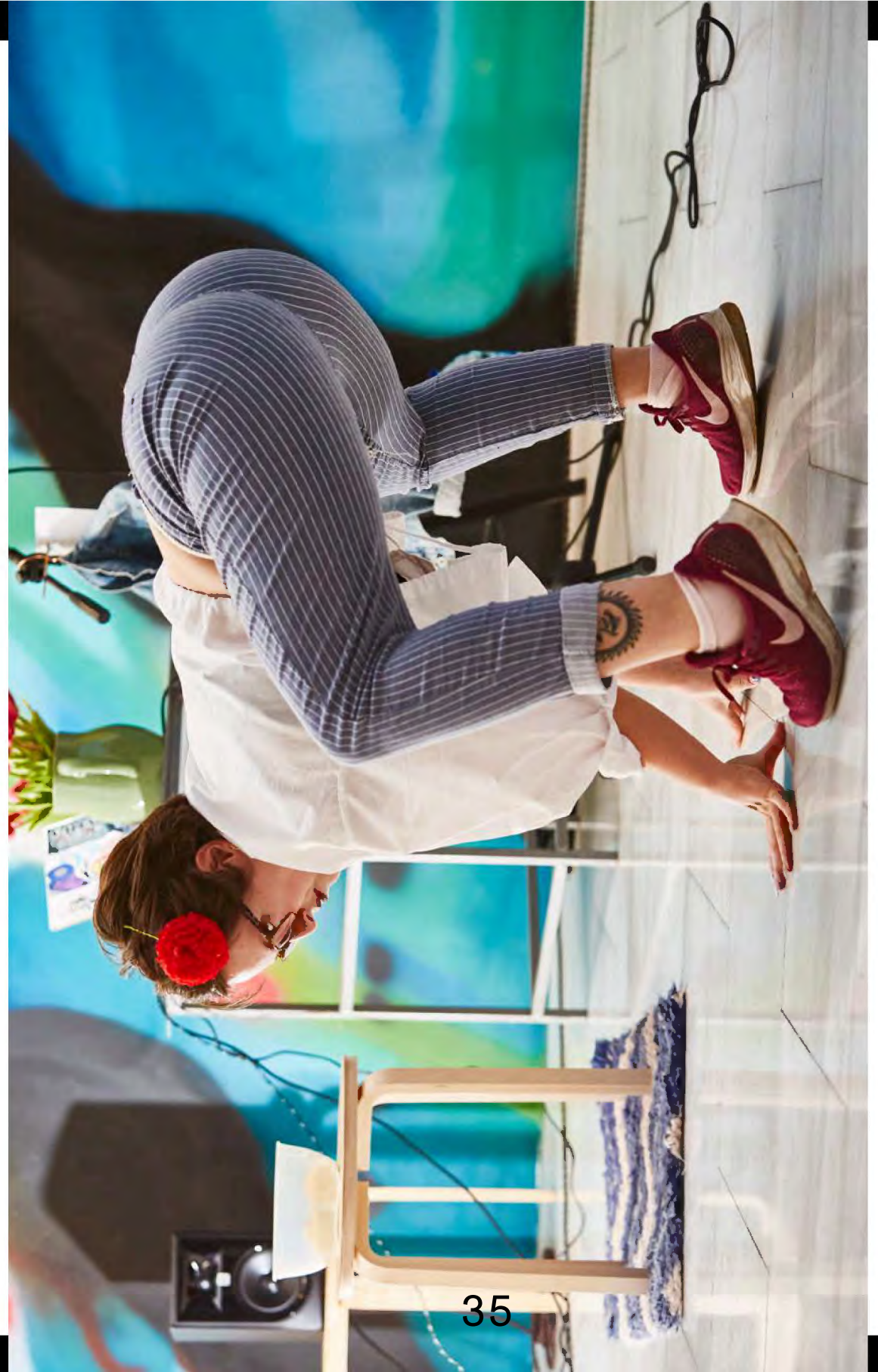
¡Qué racional sería permitirme
sentir algo que carece de
denominación previa!

o
o ¡Que desaparezca todo
 lo que creo que es mío!

LOS ARTISTAS
TIENEN QUE SER
MENORES DE
35 AÑOS

Participantes e intervenciones
en la exposición *Del todo imposible*.
Del 09.09.20 al 01.11.20 en la Sala
de Arte Joven de Madrid.

AMECUM. *mediaTECA*, 2020
Antonia Viau. *Treinta y cinco*, 2020
Clara Moreno Cela. *M.A.L.P.*
(Mis amigas las palomas), 2020
Desmusea. *Libro de visitas*, 2020
GVIIIIE. *Intramuros*, 2020
Jordi Ferreiro. *Un intento de hacer
perceptible lo imperceptible*, 2012-2020
Mateo Maté. *Otras dimensiones*, 1990-2020
Miguel Ángel Rebollo. De la serie
Autoayuda para artistas, 2008
Miriam Fernández Lara. *Trasporta*, 2016;
Estratigrafía aplicada, 2020
Onyx. *Nave Casandra*, 2020-2025





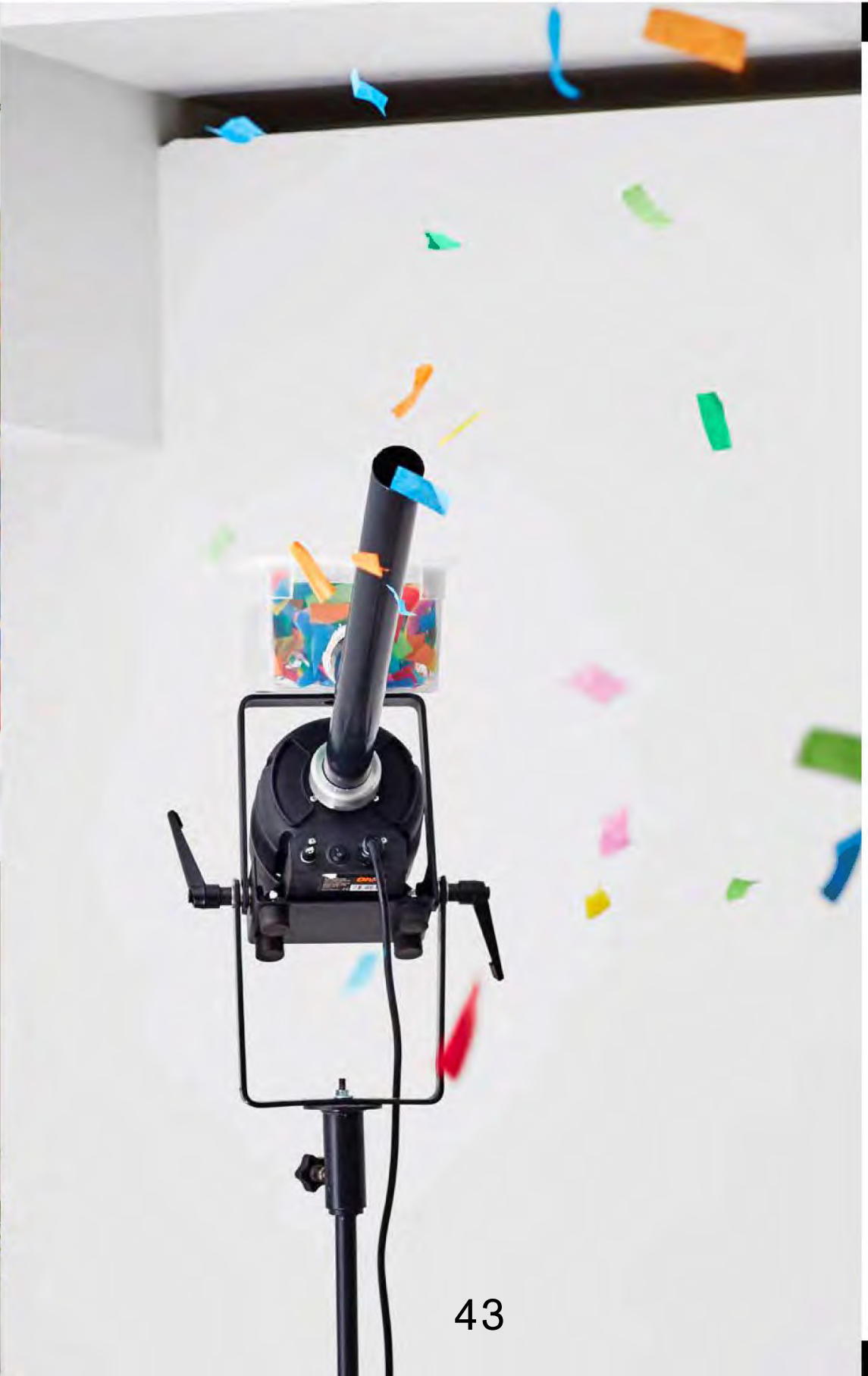


Par
en
De
de
AM
An
Cl
(M
De
GV
Jo
pe
Ma
M
Au
M
Est
On

32



41





privilegio entendido por una parte
y sacrificio entendido por otra



LAAGEL
CARTOG
DE L'HOSP

quest exercici és un assaig per superposar i vin-
lar dos espais: una superfície que es transfor-
a segons els límits de l'hospitalitat, un marge
se situen l'hoste i l'amfitrió, el límit de dos
ons possibles, de dues dimensions, el llindar
e els separa i uneix alhora.

¿Quins són els límits de l'hospitalitat
els espais i les institucions que habitem?
Quan som l'hoste i quan l'amfitrió? ¿Pot ser
ue, com a educadores, tinguem un doble pa-
er, i siguem totes dues coses? Si aquest és el
as, nosaltres seriem les que definim aquests
mits per travessar-los, les que tracem els
fectes i imaginem les dimensions d'un lloc
de l'altre. Ens agrada denominar «gesticos
escolionals» el fet d'avançar un pas, situ-
nos en les fronteres preestablertes i redi-
ar-los a partir d'impulsos que responen a
ència del cos.

¿Què és un gest descolonial? Si entenem
eració de gest com un moviment del cos
e les extremitats que expressa o emfatitza
n idea, sentiment o actitud, i descolonial en-
ontat a colonial, un gest descolonial seria un
moviment corporal que porta un sentiment
o una intenció descolonial; un moviment que
punta cap a alguna cosa en relació amb allò
ue ja està constituït, que qui ho mira ho reco-
eix en relació amb el gest colonial.

La recerca dels «gesticos decolonials» és
na forma d'investigar i comporta el qüestio-
nament de les formes de representació, del
oneixement legítim, perquè hi emergeixin
res intel·ligències i sensibilitats pròximes.
i aquest cas, la cartografia és un format
e ens situa en un espai i un temps present;
creació d'un mapa afectiu, mentre el re-
nem, és una acció que posa l'experiència
memòria corporal i sensible en el centre, i
va el diàleg amb el que ens envolta, sigui

AMECUM



El marcapáginas indica
que existe una relación
directa entre esta página
y esta intervención.
Te invitamos a explorar
la exposición en busca
de la relación u otra, ya
que la mediación nos ayuda
a generar más preguntas
que respuestas.

Puedes cambiarme de
sitio, generando nuevas
conexiones.

puguem conèixer i reconèixer quan cadascú
es presenti per mitjà d'un gest corporal que
activi les articulacions pròpies i les dels al-
tres. Aquesta primera interacció ja plante-
ja el doble paper d'hoste i amfitrió, des del
cos, en un espai comú per al grup i per als
que hi passen.

- El grup es divideix en parelles i s'intenta que s'ajuntin persones desconegudes. Cada parella ha de fer un recorregut pròxim del lloc on es troba, caminar pel mapa que es va teixint en la conversa que es desplega amb la pregunta pels límits de l'hospitalitat, allà i en aquell moment. Entre les dues persones han de trobar una manera d'enregistrar aquesta cartografia afectiva amb els recursos que tinguin a mà, lluny de mapes exactes, noms, nombres, coordenades o escales preestablertes, i acostant-se a narratives més perceptives, aguditzant els sentits més enllà de la vista, conversant amb estranys o deixant-se endur per l'atzar.
- Totes les parelles han de tornar al punt de partida després del temps acordat (tant de bo que no sigui menys d'una hora). Quan es retroben, cada parella presentarà al grup la seva cartografia de l'hospitalitat.
- Aquesta posada en comú és un escenari i una superfície en què podem acoblar diversos elements per pensar i desplegar diversos prototips de cartografia.
- Cada mapa és un recorregut de frontera susceptible de ser replicat, però en cada prototip hi emergeixen nous gesticos.

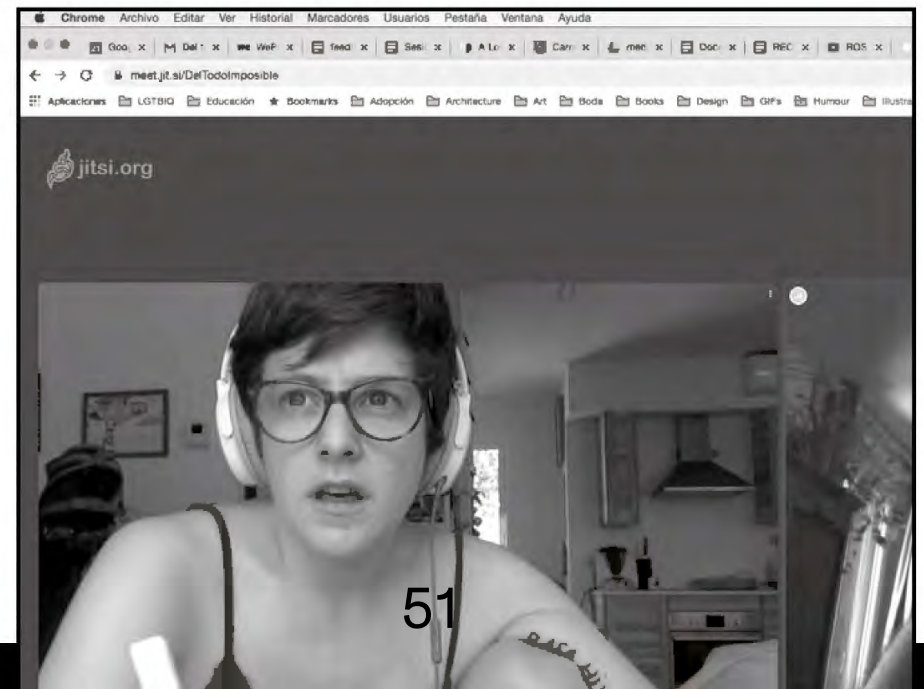
Laagencia és una extitució bogotana que treballa des
... en el límit de la definició





CONVERSACIÓN 1

Clara



Ante la imposibilidad de ser una sola cosa (artista, mediadora, ilustradora, música, estudiante, profesional...),

Clara Moreno Cela

se desdobra en un autorretrato de múltiples. Su habitación navega entre la calma y la tempestad, esa multitud de Claras que somos todes, suscribiendo nuestra complejidad y la importancia del apoyo mutuo. En su videoinstalación con dibujos de perros haciendo caca,

M.A.L.P.

(Mis amigas las palomas),

la contradicción y la vulnerabilidad rinden tributo a las formas que

tiene el *punk* de sobrevivir al *mainstream*.

Un tótem de lloronas, un *collage* de vídeo-diarios en formato *youtuber* y una serie de dibujos nos invitan a habitar su mundo privado-público y a

preguntarnos por nuestra propia complejidad.



Clara, el título de tu proyecto ha estado muy presente en nuestro proceso interno, pero también ha tenido una dimensión pública. Llevas cerca de un año usándolo en tus redes y has creado una *newsletter*. Descubrí que el proyecto se iba a llamar así a mitad del proceso, cuando leía el último libro de Donna Haraway (*Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*), quien en un capítulo habla precisamente

de las relaciones entre humanos y palomas. La manera que tiene de aterrizar el concepto de alianzas multiespecies está muy vinculada a mi trabajo. El título es una frase, un acrónimo con otro significado que no voy a contar -se va a quedar en secreto-. Los acrónimos me interesan muchísimo, porque son como escapatorias dentro del *punk* o lo antihegemónico para escaquearse del poder. Las alianzas multiespecies van de eso, de generar relaciones con los seres que nos rodean, aprender unas de otras y sobrevivir en este mundo. Esto ha ido adquiriendo más sentido en los últimos meses, en los que hemos estado encerrados en casa y he pasado más tiempo que nunca con mi perra. Te asocio mucho a tu perra Katalina,

aparece en tu trabajo constantemente. Cuando decidí abordar todos estos temas pensé en una cosa que me dijo Suso, tu marido. Me dijo que con lo que más se siente identificado es con un perro haciendo caca, que es muy frágil. A mi me interesa muchísimo esa vulnerabilidad. Decidí representar esos momentos con un montón de dibujos de perros haciendo caca. Pido a mis amigos que me manden fotos de sus perros cagando porque necesito dibujarlos, identificarme con ellos y plasmarlos. Me siento muy identificado con esa defensa de la vulnerabilidad. El cuidado radical como forma de resistencia. Da miedo, pero es valioso mostrarse al mundo desde esa honestidad en este mundo

tan patriarcal. De hecho, el germen del proyecto fue cuando empecé a grabarme llorando. Soy muy llorona; lloraba con cosas relacionadas con la autoridad y el poder: porque alguien me había humillado, porque había tenido un conflicto en el trabajo... Pensé que sería superbonito que algún día se me devolviese aquello en forma de dinero. Fantaseaba con la idea de sacarle rédito y, mira, ha ocurrido, ¡y además con dinero público! Exponer vídeos míos llorando de manera remunerada

(1)



(1) M.A.L.P. (Katalina y dibujos), 2020.



es casi
una
venganza
política.

(2)

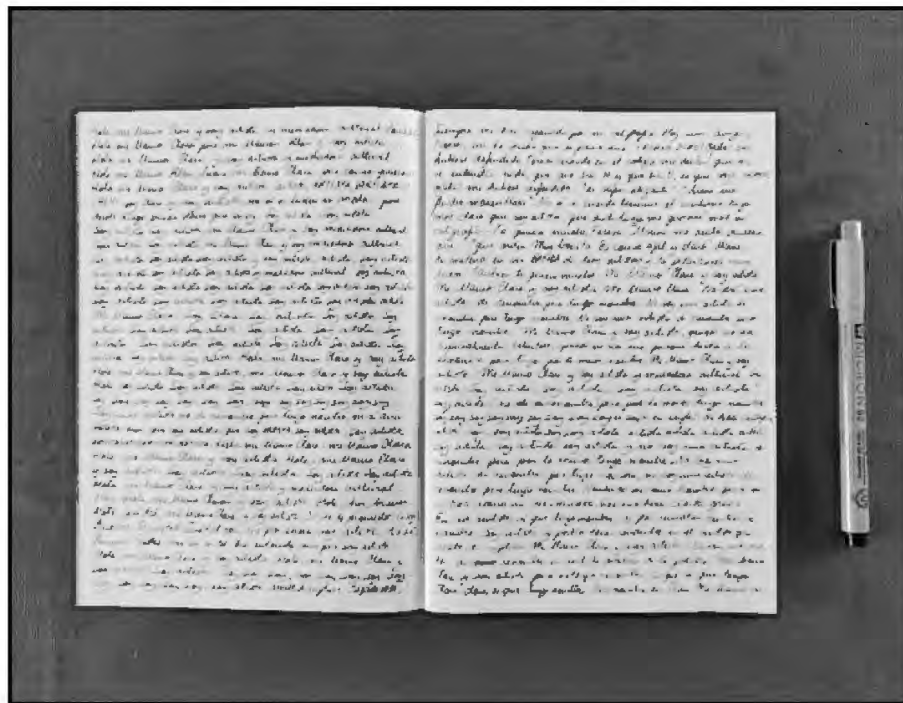
36 ¿Por qué no plantearnos qué lugar tiene la vulnerabilidad en el capitalismo? Exponer es exponerse, y hay algo bonito en colectivizar el malestar. Fantaseo con los diálogos que surgirán cuando se medie la exposición, aunque sean de rechazo. **Me encanta que sientas esa curiosidad, porque una de las cosas que me interesan es la retroalimentación entre las comisaries, los mediadores y los artistas. Como mediador, cultivo la escucha y la vulnerabilidad. Eso me permite recoger cosas que luego se pueden compartir con otros agentes culturales e instituciones. Esa idea de retorno me obsesiona. ¡Serás muy bienvenida a unirme a una visita! Háblame de los subtítulos.** Decidí subtítularlo por accesibilidad y porque le da una capa más, la de la imposibilidad de leerlos todos a la vez, de ser todos a la vez. El sonido y el subtítulado son importantes. Si no se me entiende o si hay gente que no oye, me parecía importante que estuviese subtítulado. En el *Crybaby tótem* (una torre de televisores con vídeos míos llorando a destiempo) me interesaba que, aunque no tuviesen sonido, también estuvieran subtítulados. Ha sido bonito subtítular algo que no tiene texto. **todos los matices que tiene el llorar, el respirar.** Me ha ayudado Jorge Nuñez, y nos preguntamos: ¿cuántas maneras hay de explicar/describir que alguien está llorando? Es una decisión política y también poética. **Gracias a escuchar y leer a personas con diversidad funcional, ves la discapacidad no como una limitación, sino como una manera diferente de estar en el mundo. Eso de ponerle palabras a un sonido que nadie escucha (ni sordos ni oyentes) me parece un ejercicio creativo muy potente.** Yo pienso mucho en los formatos de texto y de libro. La temporalidad del dibujo y la del vídeo son muy diferentes.

(2) M.A.L.P. (*Crybaby tótem*), fotograma, 2020.

Si un vídeo resulta aburrido o frenético, cuántas acciones ocurren en un solo dibujo... Estas son reflexiones muy del cómic, que es donde más cómoda me siento produciendo. Soy muy dibujante y me inclino por el tebeo. Y, cuando tengo que llevarlo a formato exposición, pienso en cómo se desplegaría la historia que he montado en otros medios. ¿Cómo sonaría ese cómic?, ¿qué tiempos tendría? El consumo del tebeo es muy diferente al de una expo. El hecho de que yo sea mediadora cultural me hace pensar mucho en qué lugar ocupa el público con respecto a mi obra, ya sea leyendo o habitando. **Me haces recordar la definición que Scott McCloud da del cómic como arte secuencial.** Yo también lo veo así, por eso creo en la posibilidad del cómic más allá del formato libro. Tengo cómics sobre telas, cómics sin viñetas, cómics mudos... Me interesa pensar en las posibilidades del tebeo y la narrativa misma. **Hablar de temporalidades en plural me gusta.**

En tu pieza hay vídeos que se solapan y se desdoblan. Es imposible verla de una sola manera. ¿Cómo has tejido esas líneas entre los diferentes elementos de la instalación? Al pensar en un formato instalación y no en una película, era importante que no tuviese una linealidad clara. Los tiempos de visita de cada persona serán diferentes según su estado de ánimo o su interés. Hay vídeos (que he grabado desde 2017) mezclados aleatoriamente y, probablemente, esta obra no acabe nunca y me pase la vida llorando y hablando a cámara. Me interesaba que diese igual, perseguía esa aleatoriedad. **Me parece que eso tiene que ver con la vulnerabilidad. Dejar espacio para lo inesperado, ese posicionamiento de apertura y lo que decías antes de tener un interés en los otros. Como has sido mediadora, piensas en cómo lo va a recibir la gente; cuando creas un cómic, piensas en cómo lo van a leer. La imposibilidad de ser una sola cosa te conecta con otras piezas y participantes de la expo. ¿Como vives no poder –o no querer– ser una sola cosa?** Tiene mucho que ver con el ejercicio de nombrar. Algo existe cuando lo nombras. **No poder encasillarte da libertad, pero trae problemas.** Es más difícil que entiendan qué haces o cómo vives ciertas cosas. Tiene que ver con la incertidumbre y el vértigo que produce. **Suso y yo nos metimos en el proceso de adopción hace cinco años. Lo primero que te enseñan es que debes abrazar la incertidumbre. No hay una cuenta atrás que puedas ir consultando, no puedes saber cuándo te va a tocar, o si te va a tocar. Me costó un año colocarme en eso mentalmente, aceptar esa incertidumbre. Pero me ha ayudado con otras cosas en la vida: debemos navegar una cierta incertidumbre si queremos vivir en este mundo. Existe la ficción de la certeza, pero creo más en un mundo incierto, en el que son más las preguntas que las respuestas. Me parece muy sabio, tiene que ver con la mediación y la filosofía. Hay cosas que se nos escapan de las manos. A veces hay que cargar con esa incertidumbre. Tiene que ver con apasionarse con el mundo y con querer mucho. Cuanto más te implicas, más sufres. Si pasásemos de todo, sufriríamos la mitad. A veces hablas de lo multidisciplinar: dibujo, performance, texto... Trabajas con muchos medios, incluida la música con tu alias Clara te canta. Eres inquieta, y me**

encanta que desafíes las etiquetas estancas. Una cosa que me gusta mucho de ti es que tienes pocos prejuicios, no te da miedo hacer algo frágil, rápido, incompleto, cantar sobre unas bases del GarageBand. Va más allá de una estética punk, tiene que ver con una filosofía de vida.



(3)



(4)

Los lenguajes me interesan y me sirven para contar las cosas que me obsesionan. Y que esté el placer, la diversión. Aunque me gusta consumir todo tipo de cultura, tengo debilidad por el humor, las sitcoms y algunos tipos de cine horrendo. Tengo debilidad por esas películas de humor superbestia. Tiene mucho

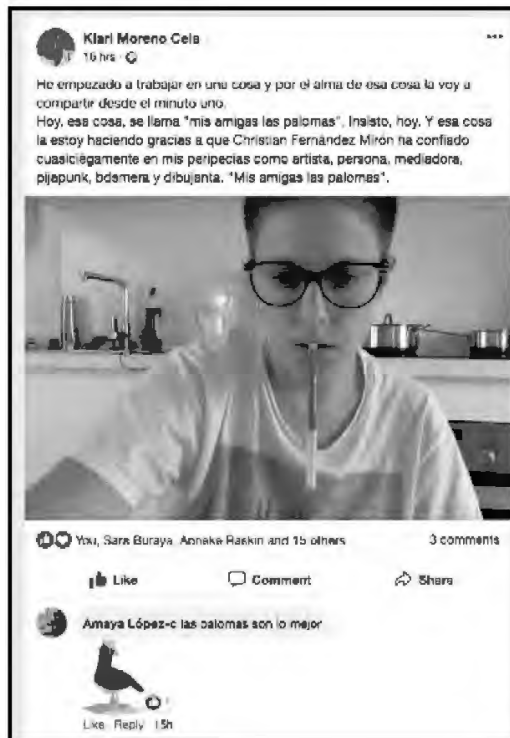
que ver con la precariedad audiovisual. Estoy segura de que mi próximo proyecto estará de alguna manera relacionado con las sitcoms porque forman parte de mi vida, y más ahora que

(3) M.A.L.P. (cuaderno de proceso), 2020.

(4) Me llamo Clara y soy artista, video en YouTube, 2017.

estamos todo el día en casa. Confío ciegamente en que el arte tiene la capacidad de contar todo tipo de cosas y de maneras muy distintas. Como artistas, podemos aportar nuestra manera de ver el mundo. En mi caso, a través de las herramientas precarias, con lo cotidiano, con comer, con la escatología... Cuando se supo que Itziar Okariz iba a ir a la Bienal de Venecia, me sorprendió que alarmase tanto su obra de hacer pis en espacios públicos. Para mí es algo que está muy normalizado, y esa pieza es importante porque dice mucho de mi manera de ver las cosas. No me impacta, no me parece tabú. Eso es algo significativo. ¿Qué es tabú y por qué lo hemos normalizado? Me genera malestar el concepto del armario, de estar en el armario. Tal vez el ser LGTBI+ y haber estado en el armario durante tantos años formativos, sintiendo que debía esconderme, me ha hecho rechazar los armarios y los tabúes en mi vida adulta. Debemos poder hablar las cosas, sobre todo en la crianza. Admiro a la gente que cuida de esa manera, aunque resulte incómodo. En el programa de actividades tienes una performance: **Es muy mutuo (y lo sabes)**. Lo que tenía claro era el título. Me parece importante trabajar con esas iluminaciones, cuando ves algo muy claro (una imagen, una frase). Esa frase siempre se la digo a mi madre y a Jorge cuando me dicen «te quiero». Es muy mutuo y lo sabes. Tiene que ver con mi obsesión por el apoyo mutuo de Kropotkin. La pieza en vivo será una manera de cerrar este estado del proyecto, abordará estos temas que hemos hablado. Seguramente cante; seguramente recite algún texto trastocado... Quiero cerrar esta fase a través del cuerpo. Hay algo de catártico que no tiene nunca lo expositivo. Una puesta en escena de la vulnerabilidad que me interesa especialmente, sobre todo para esta pieza. Si es que finalmente nos dejan encontrarnos en el espacio... Ya, estamos en una situación rara. No sabemos qué va a pasar con la covid-19. No sé si reflejarlo en esta publicación o si quedará desfasado cuando se haya publicado, ¿sabes? Es otra vez abrazar la incertidumbre. Pase lo que pase, para mí tiene que ser un cierre a través del cuerpo, una manera de reflexionar sobre todo lo que ha pasado durante el proceso. Porque tú y yo empezamos a hablar ¡hace dos años! Quería presentarme a la convocatoria entonces, pero decidí seguir madurando el proyecto. Todo empezó con tus vídeos en los que te presentas cada vez como una cosa: ilustradora, mediadora, artista... Esos vídeos, que están en tu canal de YouTube, son como vídeo-diarios, un formato que hemos asociado a les youtubers en la explosión de la intimidad pública a través de internet. Pero un diario no deja de partir de lo íntimo, y en ellos compartes cosas ligeras y trascendentes, pero también malestar. Me hacía ilusión llevar estos vídeos a una sala de exposiciones porque uno de ellos (el que se titula *Me llamo Clara y soy artista*) se filtró hace tiempo en una página horrenda de incels y empecé a recibir acoso cibernético y amenazas a unos niveles muy fuertes. Estuve un par de días sin dormir. Yo pensaba que era un vídeo que no iba a ver nadie. Acabé desactivando los comentarios. Fíjate que desactivar los comentarios

es una cosa que me da mucha pena en las exposiciones, pero lo vi necesario para cuidar mi salud. Lo que no podía era coger el móvil y encontrarme con amenazas de violación o insultos que no quiero ni recordar. **Una cosa es mostrarse vulnerable, y otra, no cuidarse. Qué menos que protegerte de ataques.** Ese episodio me hizo tener más ganas de exponer esa pieza, ¿sabes? Hay vídeos de la instalación que siento lejanos y que me dan vergüenza. He tenido que lidiar con un diálogo del pasado (aunque sea un pasado reciente, de dos años) que es complejo. Sobre todo, ahora que se habla mucho de la cultura de la cancelación. Una vez más, **exponer es exponerse** y más con este tipo de piezas, que son tanto de abrirte en canal. **De hecho, se te ve cambiar, con el pelo largo**



(5)

y eso
la

se
a

Así, cobró una dimensión que no me esperaba, un diálogo directo con la gente. Y como tengo debilidad por probar todos los formatos posibles, al final el *mail art* también ha formado parte del proyecto. ¡Igual imprimo algunos *e-mails* y los ponemos también ahí! **Me gusta que, desde lo que estamos hablando hasta que tenga lugar la expo, puede cambiar mucho. Yo mismo me he puesto como reto no ser**

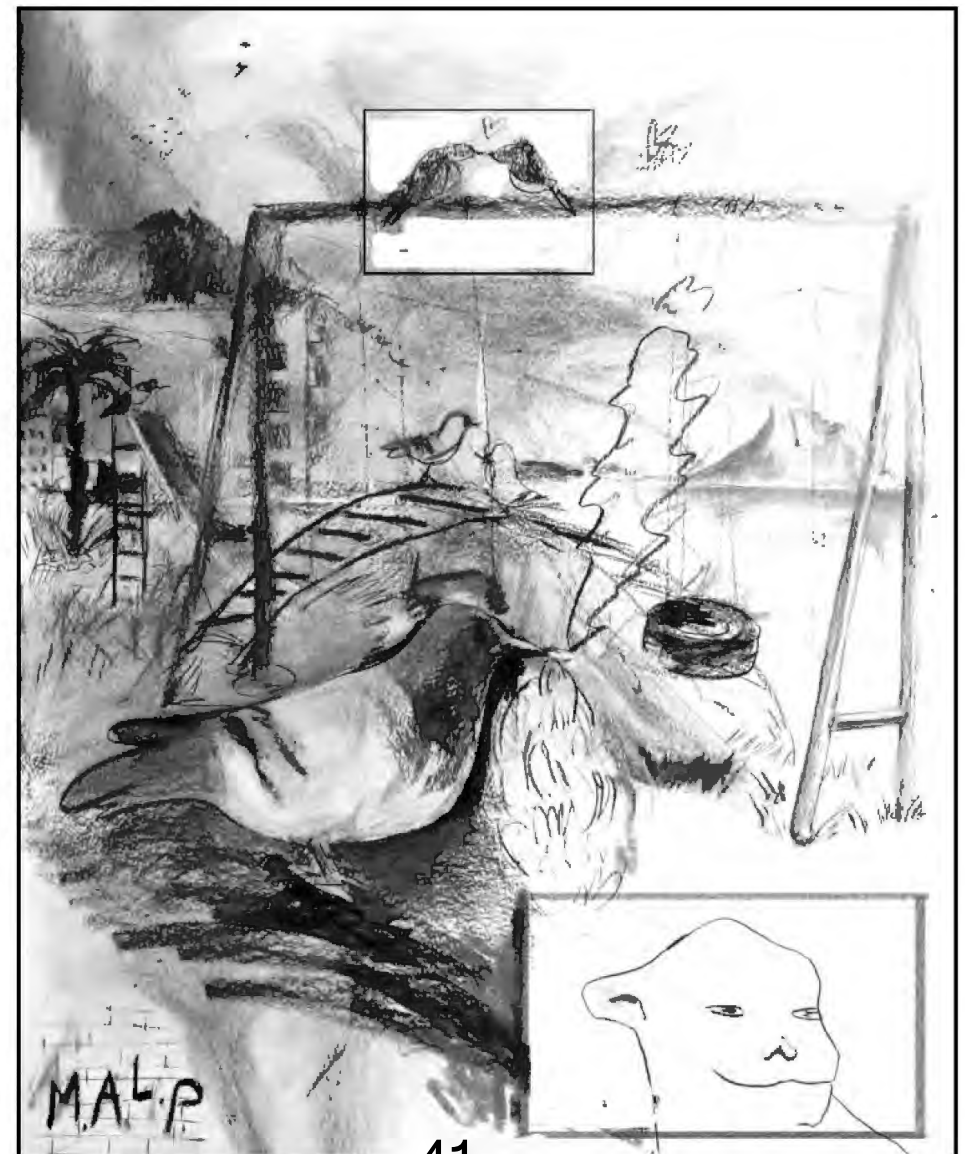
(5) Captura de Facebook, 2020.

(6) M.A.L.P. (serie de dibujos a carboncillo), 2020.

Clara Moreno Ceta

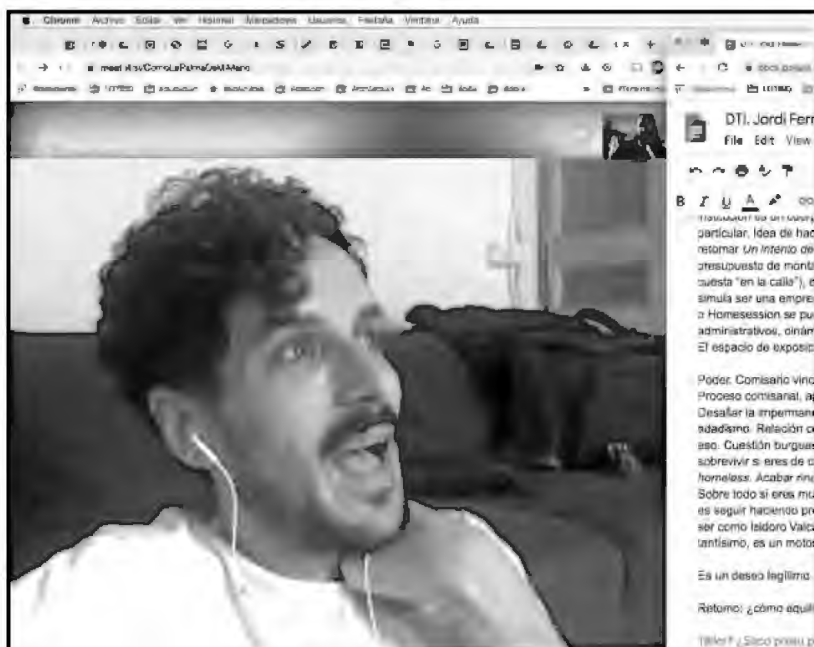
demasiado controlador. Una cosa es abrazar la incertidumbre de puertas para adentro, y otra, hacerlo con un grupo de personas completamente diferentes –de edades y trayectorias diversas–. Me guste o no, existe una jerarquía; la puedo intentar desarticular, pero, al final, el comisario soy yo y tengo que responder ante la institución. A veces me ha tocado perseguir a la gente, presionar para que ciertas cosas se encauzasen a tiempo. Es un papel que no me agrada, pero he entendido que forma parte de un todo, que no puedes tener una cosa sin la otra. Eso está bien y es normal, porque hay unos tiempos estrictos. Creo que ese otro comisariado al que aspiras tiene más que ver con el trato y las buenas prácticas. **Que nos podamos cuestionar y desafiar; pero, también, que nos demos ese apoyo mutuo.**

(6)



CONVERSACIÓN 2

Jordi



42

Allá por 2010, un joven artista y educador, Pablo Serret de Ena, llenó la planta alta de la Sala de Arte Joven con confeti, ventiladores y sopladores de hojas. Sin quererlo, su instalación-*playground* infectó el sistema de ventilación, al colarse trozos de papel que permanecieron allí escondidos, imperceptibles. Durante la última década, en momentos puntuales, han ido cayendo al suelo sin que nadie se percatase de esta infección pulmonar.

Un intento de hacer perceptible lo imperceptible es una instalación del también artista y

educador

Jordi Ferrero.

Iniciada en 2012 y adaptada a diferentes contextos, en esta ocasión se plantea como un guiño al confeti original (denominado *slowfall*, el mismo que empleó Serret de Ena en su exposición *Juventud infinita*) y está programada para generar lluvias de confeti que se amontonarán a lo largo del periodo expositivo.

Jordi,
quería
confeti.



empezar preguntándote por tu interés por el No es tanto por el brillibrilli, sino porque cosifica la euforia. Es un código visual que dice «esto es épico». En las fiestas y eventos en los que he estado, lo único que queda es ese confeti en el suelo. Desde pequeño me gusta guardarlo en los bolsillos y en cajones de mi casa, y de adulto, cuando comencé con mis colecciones obsesivas, empecé a guardarlo

en sobres. Cada confeti tiene su especificidad: por ejemplo, me gustan mucho los de las fiestas populares, porque están hechos a mano por los vecinos y las vecinas. Creo que el confeti habla de cómo entendemos la fiesta y la



participación, dos cosas que me interesan como artista. Háblame de tus colecciones. Yo conozco tu álbum de confeti, ¿lo tienes por ahí? Empecé a tomarme en serio esto de las colecciones en 2003. Dados, dientes (míos, de mi sobrina o de la gente que quiero), varitas con manos, de LEGO Homemaker, juguetes arquitectónicos, trofeos... ¿Por qué quieres

44

sets

(1)

materializar algo que es inmaterial, como la fiesta o la participación?

Un intento de hacer perceptible lo imperceptible toma de ahí su título. Quería hablar del arte contemporáneo de una manera física y experiencial, más allá del espectador que observa. El título alude a una frase de Frank Oppenheimer, el creador del museo interactivo moderno, en el que intenta hacer partícipe al usuario o espectador. Cuando estamos en un momento de fiesta, estamos experimentando algo. A partir del Exploratorium de Oppenheimer, los museos de ciencias se multiplicaron por el mundo. Desde entonces, manejan dispositivos para explicar la ciencia a través de la experiencia, el juego y el asombro. Podríamos entender el arte contemporáneo de esa manera.

(1) Una de las colecciones personales de Jordi Ferreiro: su álbum de confeti.

(2) *Un intento de hacer perceptible lo imperceptible*, instalación variable, 2012-2020.

Jordi Ferreiro

El asombro también tiene sus peligros. ¿Cómo equilibras lo espectacular con lo transformador? Este proyecto comenzó en 2012, yo era más joven y quería transgredir la norma del *white cube*. Todo esto me hizo pensar en la mediación... Eso me interesa mucho: ¿cómo conectas tus roles de mediador y artista? Cuando empecé a trabajar en mediación en 2010, mi práctica artística ya era otra. Mis primeras experiencias como educador en sala me hicieron entender muchas cosas, a pesar de las dinámicas competitivas y de deslegitimación según las cuales eres una u otra cosa. Como mediador, cuando me enfrentaba a una visita guiada, tenía un contacto en primera persona con un público, debía establecer un puente. Tenían la posibilidad de contestarme, de dar *feedback*. Los artistas contemporáneos, normalmente, no tienen ese contacto. Eso cambió mi manera de entender el arte. Por eso me interesaba deshabilitar el cubo blanco. La primera vez que instalé este proyecto, mucha gente entraba por primera vez a un espacio artístico que le resultaba ajeno, la galería no tenía nada que ver con el barrio en el que estaba ubicada. Muchos niños y niñas robaban un poquito del confeti que salía por la puerta de la galería. Los galeristas observaban esas interacciones con asombro. Todo aquello fue un caldo de cultivo para trabajos posteriores,

(2)

esta pieza tantas veces. Siendo joven y sin tener mucha idea, la intuición me llevó a tocar teclas que se repiten en casi todas mis obras. En su momento no sabía qué estaba haciendo, pero fue un *epic win*. Me haces pensar en nuestro interés por la relación entre el arte y la vida. El cubo blanco es un lugar aséptico y queremos explorar cómo nos podemos relacionar con las personas y la sociedad. Yo entendía el *white cube* como tú dices, una especie de cámara funeraria egipcia, un espacio estanco en el que el tiempo no tiene posibilidad. Deshabilitarlo conducía a lo contrario: la vida podía entrar. Esto de la



45

activación tiene chicha, porque todo lo que me cuentas no lo habías previsto, surgió por sorpresa. ¿Cómo se activa algo? ¡También me sorprendió ver que a la gente le aterrizzaba la posibilidad de participar! Entraban, se quedaban en una esquina, hacían una foto y se iban. Hasta que mi sobrina no entró y empezó a jugar como loca, no dejó de ser un espacio muerto para convertirse en vivo. Hubo algunas reacciones desde el mundo del arte que me molestaron, porque atribuían mi obra a la infancia. Como infantilizando la participación, espacios donde podemos estar todas y todos; como si lo lúdico no tuviera nada interesante que explicar. En el momento no lo supe defender. No vengo de la academia, no he estudiado Bellas Artes, donde te entrenan a defender estas cosas conceptualmente. Estaba frustrado porque me decían cosas como «qué bonito, pero qué poco concepto». Luego intenté ser más conceptual o dar más referencias, y creo que fue un error. El público es suficientemente inteligente para hacer sus propias interpretaciones. El trabajo de los artistas es visibilizar ciertas cosas o proponer un tablero de juego amplio para que cada uno pueda darle el contenido que quiera. **Me gusta esa idea del tablero de juego en el que la gente toma sus propias decisiones. Por conversaciones que hemos tenido, sé que nos gustan las cosas abiertas. Muchas formas de trabajar en cultura buscan cerrar, para que quepa una sola interpretación. Sin embargo, ¿estar abierto a lo inesperado no es un lugar de aprendizaje?** Es algo que he aprendido de los juegos de rol. No son solo un juego, son una construcción literaria colectiva. Pero no dictada por un artista, sino con una situación lo suficientemente abierta (y con las suficientes normas) para que se pueda generar en conjunto, aprender todas juntas. Estas dinámicas me llamaban la atención, pero no sabía por qué. Ahora lo entiendo: uno de los motores más interesantes que tiene el arte es aprender de otras maneras. **Uno de los ejes de la exposición es la imposibilidad de ser una sola cosa. Estudiaste diseño gráfico y eres autodidacta en lo educativo y lo artístico como yo. Dado el origen de este proyecto (el anecdotario que recogí gracias a mi experiencia como mediador en sala), me interesaba que participasen no solo artistas, sino también mediadores, educadores o gente que es a la vez varias de estas cosas. Quería preguntarte por ese carácter híbrido en tu trayectoria, en tu pensamiento y en tu práctica.** Después de la primera visita guiada que hice, fue imposible pensar en el arte de la misma manera. Siempre me han interesado quienes tienen un pie en cada lado, quienes dan perspectivas diferentes. **El artista como figura chamánica, que transita entre dos mundos, capaz de ver lo visible y lo invisible** Esa imposibilidad de ser una sola cosa tiene que ver con un deseo, pero también con una necesidad: una realidad laboral y económica que nos obliga a ser muchas cosas. En España nadie vive del arte. Ahora que estoy en la Plataforma d'Artistes de Catalunya (www.paac.cat), me entero de que incluso los consagrados no se

pueden sostener. Los artistas subsisten dando clases, másteres, *workshops*, etc. Siempre me ha indignado la gente que vive de esta forma y que, sin embargo, reniega de ello al no hacer pública su relación con la educación. Eso demuestra que eres un mal docente, cuando enfrentarse a un público tiene una retroalimentación tan potente para tu práctica artística. Una vez le pregunté a uno cómo había repercutido en su práctica artística el hecho de ser docente, ¡y lo negaba todo! Reniegan de ello porque rebaja el nivel de su obra. Fue lo que ocurrió con Joseph Beuys: sus galeristas intentaron eliminar cualquier rastro de su práctica educativa y sus piezas colaborativas con estudiantes. Otros consagrados han tenido un pie en la práctica educativa y ha sido tan adictivo que casi los absorbe. **¿Cuáles serían algunos de esos artistas casi absorbidos por la educación? Sé que John Baldessari tuvo esa relación.** Joseph Beuys, Lygia Clark, Robert Filliou, Tania Bruguera, Allan Kaprow, Pablo Helguera o Black Mountain College son ejemplos que siempre pongo, porque, al ser consagrados, legitiman estas prácticas. Lygia Clark extendía sus intereses como artista: ejercicios sensoriales, performances participativas ritualistas... Entendía la práctica educativa como práctica artística. **Antes hablabas de repetir esta obra. Quiero saber más sobre esa forma de trabajo con el tiempo, con la repetición y la variación. ¿Por qué vuelves a esta obra cada cierto tiempo?** Como creo que el arte es una manera de aprender diferente, recelo de repetir las cosas. Sin embargo, esta pieza la he repetido y cada vez ha sido diferente (esta es la cuarta vez). Repensar las cosas, un trabajo *site-specific*. De ahí que el proceso nos diera tantos dolores de cabeza a ti y a mí. El arte está tan vinculado al presente que tiene que ser mutable. Con la música, por ejemplo, me cuesta entender cómo un músico puede componer una canción a los dieciocho y seguir cantándola igual a los treinta y siete. Cosifican un sentimiento, como pasa con el confeti. Me gustaba mucho cuando Astrud cambiaban la letra constantemente de aquella de «si estuvieras conectada a IRC»: lo cambiaban por Messenger y, luego, por WhatsApp. La cultura tiene que ser algo flexible, poroso, que cambia. Pero, como sabes, esto me trae problemas. **Sí que nos ha costado un poco. Pero no estoy tan de acuerdo con la analogía de las canciones: encuentro mucha belleza en rendirle un homenaje al pasado, a la vez que lo contextualizas desde el presente. Cantar una canción tal como fue, incluyendo lo problemático, pero con una mirada actual posibilita el debate. Es también una forma de respetar y no limitar la libertad de los receptores.** ¡Eso tiene tanto que ver con la mediación, con dar ese tablero de juego! En mi primera visita guiada, yo estaba *on fire*, y eso que fue una mierda. En la segunda ya vi un campo por explorar. No hay vuelta atrás. Has mencionado que hemos vivido momentos difíciles en el proceso. Es la primera vez que organizo una exposición de estas dimensiones; solamente había comisariado dos expos y eran autogestionadas (yo era montador, mediador, casi todo), porque sobre todo he comisariado artes

vivas. Yo también me estoy enfrentando a muchos desafíos con este proyecto. Que todo sea tan colaborativo e inédito es un reto. Las dos partes deben intentar escucharse y ceder. Sin ahondar necesariamente en los vaivenes que hemos tenido, quería que reflejásemos cómo surgió nuestra colaboración, cómo hemos

llegado (3)
hasta aquí.
Todo parte
de un
vínculo
con el



Jordi Ferreiro

anecdotario de la Sala, en concreto con *Juventud infinita*, ¿te acuerdas? Fíjate, yo recuerdo que empezó antes, hablando sobre esa performance tuya de la piñata (*Contra fortuna no vale arte*, 2010). Ya habíamos hablado un par de veces de confeti, me contaste lo del atasco en el sistema de ventilación de la SAJ y me propusiste hacer algo que enlazara con la pieza de Pablo. Yo estaba trabajando en mi proyecto *Neumotórax*, que entiende el archivo del museo como pulmón y a la institución como cuerpo. Estuvimos viendo el tema de la ventilación en la SAJ, que es muy particular, con la idea de hacer pequeñas fugas para que se pudiese colar el nuevo confeti. Esa regeneración del hackeo es una idea obsesiva que tengo, desafiando la impermanencia de la Sala (como con la obra de Mateo o la de Miriam), poner cosas que no se van a quitar –algo que normalmente no se puede hacer–. Tal vez te solté una idea muy cerrada y te dejé poco margen de acción. Al final llegamos a la idea de retomar *Un intento de hacer perceptible lo imperceptible*, en gran parte, por problemas con el presupuesto para el montaje y alquiler, que era descabellado (todo es mucho más caro que en la calle). Esto me ha pasado con otras instituciones culturales: empresas fantasma, malas prácticas, falta de interlocución directa con las empresas... En espacios independientes como Pols (Valencia) o Homesession (Barcelona) se puede hablar directamente con la carpintería, por poner un ejemplo. Estos atascos administrativos y estas dinámicas institucionales chocan con la idea de trabajo procesual, como bien sabes. El espacio de exposición es un espacio de poder. De hecho, me interesaba cuestionar también el estatus de la figura del comisario que hoy encarno; sobre todo, respecto a la de mediador que suelo tener. Ese salto de legitimidad me resulta muy perverso y me gustaría cuestionarlo desde dentro, por ejemplo, a través de esta publicación, que ha resultado ser más coral, en lugar de un texto curatorial interminable en el que yo hablo por todes vosotres. El proceso colaborativo ha sido duro, a veces conflictivo, pero también valioso y bonito. Una de las cosas que sobrevivió en nuestro proceso guarda relación con desafiar la impermanencia y establecer un vínculo entre pasado, presente y futuro. Me refiero a emplear el mismo tipo de confeti que en *Juventud infinita*, el *slowfall* (ese que cae muy despacito, como la panacea de la juventud que siempre acaba por los suelos). Esto nos lleva al

edadismo. ¿Qué pasa cuando atraviesas el umbral institucional de los treinta y cinco? Estoy en la plataforma de artistas visuales básicamente por eso.

Ver cómo es la práctica artística de falsa y de burguesa. Los artistas que resisten son los que vienen de la clase alta. Es muy difícil sobrevivir si eres de clase obrera. Has de decidir si buscas

(3) *Neumotórax*. Una perforación en el archivo-pulmón del Museu Nacional, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2019.

«un trabajo de verdad» y formas una familia o si te conviertes en *homeless*. Acabas rindiéndote, encontrando un curro de 1000 o 1500 euros y abandonando la práctica artística. Los treinta y cinco son una fecha tope. Yo tengo treinta y siete. **Casi todos mis colegas han dejado el arte**. Mi motivación es seguir haciendo proyectos, yo quiero ser un artista viejo y un buen artista. Quiero ser como Isidoro Valcárcel Medina o Luis Camnitzer (su práctica es reducida, pero tiene coherencia). Me da igual el estatus de la institución, quiero seguir aprendiendo. **Creo que es un deseo legítimo querer vivir del arte. También me gustaría, puestos a pedir, que mis proyectos tuvieran una influencia positiva en el mundo.** A mí me interesa trabajar con instituciones y generar proyectos que las cambien. Mi modelo de negocio, más que vender objetos en una galería, es trabajar en residencia. Parasitar las instituciones culturales o las fundaciones privadas, sacar el dinero de ahí. Empecé trabajando en Santa Mónica, luego en el MACBA, Thyssen-Bornemisza, La Capella... Mi objetivo es imaginar nuevos modelos de hacer las cosas. Me interesa la mediación institucional. Esto jamás podría suceder si fuera un educador normal, pero como artista tengo la excusa. Yo no quiero vender objetos ni vivir de becas; entiendo mi figura de artista como un trabajador, como una figura laboral.

Estoy muy de acuerdo. De hecho, me ayuda pensar que nos pagan por nuestro tiempo. Claro, tiene un retorno importante, cuantificable.

Podríamos tener un precio por hora. Los artistas no, porque vienen de un imaginario muy burgués. Otro de mis objetivos es desmitificar esa figura colonial y capitalista que, como ciudadano de izquierdas, me espanta. Esa idea burguesa

del artista como alguien tocado por la mano de dios, que no tiene por qué anclarse en un presente y son los demás los que tienen que entenderlo... me indigna. El imaginario de que vales más que los demás es erróneo.

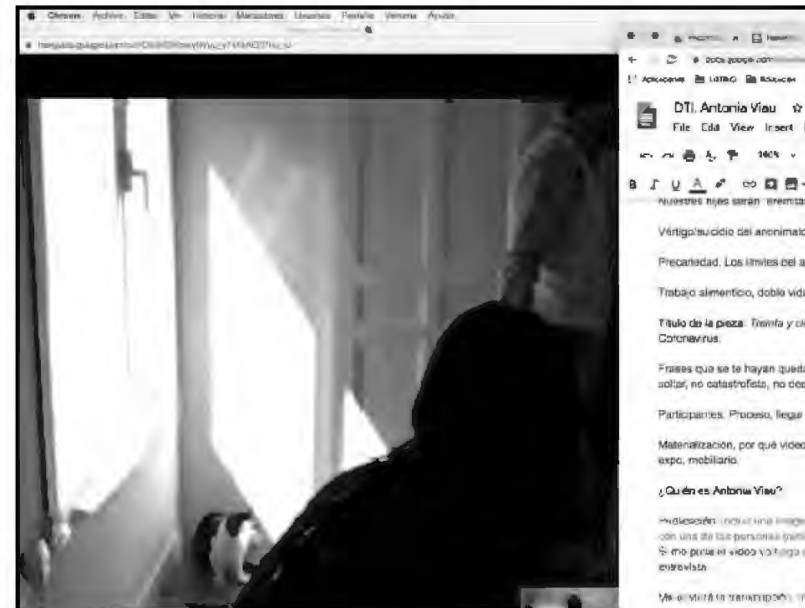


(4)

Tenemos que defender que el artista es una figura laboral, un trabajador cultural.

(4) Pablo Serret de Ena, *Juventud infinita*, Sala de Arte Joven, 2010.

CONVERSACIÓN 3



Antonia

Antonia Viau ha entrevistado a personas que fueron artistas jóvenes y que ya no lo son. Cuatro conversaciones entrelazadas ponen sobre la mesa cuestiones que suelen quedar relegadas a las sombras, a ese oscurantismo tan particular del sector cultural. Les entrevistadas hablan sobre los límites del llamado «arte joven», del agotamiento, la precariedad, el edadismo, la crianza, las contradicciones del sistema y del sujeto. Sus voces anónimas nos permiten acceder a relatos íntimos que no suelen exponerse en una sociedad que valora sobre todo lo nuevo, lo joven y lo exitoso. A través de una instalación sonora con textos accesibles mediante proyección, Viau nos invita a sentarnos y escuchar. A pensar en la cara B, a reflexionar sobre qué pasa después del umbral de los **Treinta y cinco**, si algo puede o debe cambiar en las estructuras e imaginarios del arte joven.

Antonia, hablemos del anonimato. Desde la forma en que genera intimidad hasta lo que tiene de autopreservación. Algunas circunstancias personales me han hecho valorar el ser, de alguna manera, invisible. Estamos sobreexplotados con las redes sociales, con la marca personal. A mí también me daba gustirrinín cuando me ponían likes, pero la vida me ha puesto en un lugar en el que todo eso se podía volver en mi contra. Así que tomé la decisión de mantener un perfil bajo. Como muchas veces pasa, al hacer esto descubrí otras cosas. El no figurar, hoy en día, da vértigo; pero también estoy descubriendo que no pasa nada. **No se ha parado el mundo, no somos tan importantes.** En medio de esta deriva personal, me llegó tu proposición. **De hecho, quiero aprovechar esta conversación para hablar de cómo hemos llegado hasta aquí.** Ser madre me ha conectado a la invisibilidad. Entrás en un ámbito muy de lo privado, no paras de currar y de aprender sin que nadie se entere o lo valore. Pero también te ayuda a establecer prioridades. Esto lo relaciono con el anonimato y me hace reflexionar sobre cómo el hecho de estar aquí, tú y yo, ahora mismo, ha sido gracias a personas completamente anónimas. **Los cuidados siguen invisibilizados, aunque ahora todo pueda parecer más visible con las redes sociales.** Quienes vivimos el nacimiento de las redes vimos su primer estadio de inocencia. Nos subimos todos al barco, nos hicimos dependientes, apareció el mercado, la venta de likes, la capitalización de nuestros datos personales... Tengo la teoría de que nuestros hijos serán eremitas digitales, no querrán saber nada de las redes sociales, va a haber un efecto péndulo. Al igual que nosotros con la generación de nuestros padres y la televisión, nuestros hijos dirán de nosotros: «¡Por favor, estás todo el día mirando el móvil!». **Sobre el anonimato, hay una anécdota que siempre me ha gustado. Un artista musical, con cada disco que publicaba, cambiaba de nombre. Entiendo que lo que buscaba era escapar de toda expectativa, tanto propia como del circuito. Un proyecto un poco suicida, pero a la vez muy valiente. No recuerdo su nombre, valga la ironía.** Me encanta, a lo mejor lo copio. Esta es la primera vez que utilizo un seudónimo y me ha desbloqueado mucho creativamente. Ha sido como resetear, empezar de cero y pensar en posibilidades. Me he dado cuenta de que uno de los peligros es que nos coma la marca personal, no saber diferenciar entre lo que cuento de mí y dónde estoy realmente. Distanciarme me ha permitido girar la mirada. Como cuando decidí tener ese perfil bajo y la mirada se dirigió menos hacia fuera y se volvió más hacia dentro. Es agotador estar pendiente de lo que publicas y de su repercusión. **Es como lanzar un montón de botellas al océano con mensajitos dentro.**

Has mencionado antes el tema de la precariedad. Siento que, por dedicarme a proyectos experimentales, deficitarios o marginales –cosas que casi inevitablemente van de la mano–, esa palabra ha pasado demasiado tiempo en mi boca. Hace unos años decidí que quería dejar de ser precario.

Busqué otras maneras de ganarme la vida, pero también cambié mi vocabulario: para dejar de sentirme precario, dejar de nombrarme precario. En las entrevistas de *Treinta y cinco* abordamos sobre todo este tema, y he aprendido mucho. Yo no puedo decir que haya sido precaria, porque siempre he tenido trabajos alimenticios. Habría sido imposible vivir solo de mis proyectos artísticos. Siempre he tenido claro que debía tener dos vidas. Pero me ha acompañado un sentimiento de culpabilidad, alimentado por cierta idea romántica de que, si eres buena en tu trabajo artístico, deberías poder vivir de él. Me he sentido fracasada por necesitar un trabajo alimenticio; me he echado en cara no ser valiente, no apostar por mí. Al entrevistar a estas personas, he detectado que todas habían pasado por ahí y las he visto en distintos grados de aceptación. Hay una frase de uno de los entrevistados que me encanta: «El día en que acepté que no iba a salir en los libros de historia del arte me quité un peso de encima». Me ha gustado comprobar que no estoy sola. Lo que me sorprende es lo invisibilizado que está este asunto. Lo vivimos con mucha soledad, es algo que no se verbaliza. Hay gente que puede decir «soy artista», pero no se permite decir «soy artista y, además, soy reponedora en el supermercado».

Clara también trata este tema en su pieza. No sé si lo sabes, pero su instalación consistirá en una serie de vídeos en los que se presenta

desde los múltiples roles que habita. Algo que va en contra del discurso

dedicado a tu carrera por encima de todo

(1)

(1-5) Fotogramas de *Treinta y cinco*, instalación sonora con textos proyectados, 2020.

contemporáneo de la coherencia y que, sin embargo, tiene mucho que ver con nuestra realidad. Y, claro, el síndrome del impostor acecha. La doble vida es difícil de sostener en el tiempo. Por un lado, genera un desgaste. Vas envejeciendo, y una doble vida requiere mucha energía. En mi caso y en el de dos de los entrevistados, las cargas familiares lo complican todo. Ahí, mucha gente empieza a cerrar puertas: ya no les compensa. He aprendido que los artistas necesitan apoyo institucional durante las distintas etapas de su vida. Cuando son mayores de sesenta y cinco años, ¿por qué no van a necesitar ayudas? Si además han estado volcados en el arte toda su vida, no habrán cotizado, no tendrán jubilación, serán los más precarios... Y aunque no tengas hijos, si se pone enfermo un familiar, o tú misma, y no tienes un colchón o una red, vas en caída libre. Y esto de que el artista, en un momento dado, tiene que elegir entre formar una familia o seguir su camino solo es algo en lo que no había pensado. Hay un momento en que esa decisión se debe tomar, y normalmente llega en torno a los treinta y cinco. La vía que elijas va a tener unas consecuencias y unos privilegios. Siento que se habla mucho de la juventud, pero poco de la vejez. Es el colectivo más vulnerable de todos, y en el confinamiento lo estamos viendo. Consumen poco, están infrarrepresentados, no podemos volcar en ellos nuestras aspiraciones... Totalmente. Esta cuarentena está sacando a

la luz la fragilidad que hay en muchos sectores. Las personas mayores están fuera de nuestra burbuja porque, como dices, no son productivas, no resultan interesantes o bellas. Es algo propiciado por esta sociedad del consumo rápido y el enaltecimiento de la juventud. Aunque uno de los artistas, que tiene cincuenta y tantos años, explica que él, precisamente, ha recibido cierto reconocimiento a partir de los cuarenta, cuando se supone que ya nadie te va a mirar o a escuchar. Si miramos atrás, nuestros ancestros valoraban a los mayores como custodios de conocimiento y experiencia, algo que está dado la vuelta en la sociedad actual. En algunas culturas no occidentales tampoco se ven como una carga. Está bien pensado desde el eje del mal. Vamos a estar cayendo todo el rato en un triturador de basura. Los jóvenes se hacen mayores, ya no valen para nada. Algo que nos salvaguarda un poco es la cultura mediterránea: aquí sigue ese cariño y cuidado a los mayores. Es un tema que ha salido a la palestra durante la pandemia: una generación a la que le tocó vivir una posguerra y a la que le está tocando el coronavirus. Espero que todo esto, con lo terrible que está siendo, sirva para poner en valor a las personas mayores, el tema de los cuidados y la conciliación familiar, fragilidades que estaban muy escondidas. Ayer vi un documental llamado *Crip Camp* que trata sobre cómo algunos colectivos de personas con diversidad funcional lograron conquistar derechos civiles sin precedentes. Salía Reagan diciendo que eso de poner rampas costaría mucho dinero, que cómo iban a hacer eso en todo el país. Si las personas nos importan, sean mayoría o minoría,

de juventud eterna,
por decirlo de alguna manera

(2)

y digo: «Jo, esta persona ha sido joven,

tienes que dar los cuidados
que necesita tu familia

(3)

terapéutico. También ver ese hilo común entre cuatro personas tan diferentes, esa aceptación de las circunstancias; y la parte

pues lo veo complicado no,
lo siguiente, imposible

(4)

tienes más conciencia de que formas parte de un todo. Por eso puse esa frase como cierre. **Recuerdo que en las diferentes pruebas que me ibas enviando ya tenías claro que ese sería un buen colofón.**

igual es más importante **construir rampas que enviar cohetes al espacio.** Cuando fui madre me pasó una cosa curiosa. Me cruzaba con gente en la calle y con todas pensaba: «Ha sido un bebé». Tenemos una mirada muy estática hacia las personas mayores, porque para nosotros siempre han sido viejas. Desde que soy madre, soy más consciente del ciclo de la vida,

ha sido un niño». Creo que esta mirada nos puede ayudar con la empatía. No empatizamos porque los vemos muy lejos; no son nuestros pares, son los otros. **Me gusta que el grueso de la publicación sean estas conversaciones, porque salen cosas que no esperaba.** Pues te diré que, en el momento en el que estoy, me ha venido muy bien escuchar todo lo que he escuchado, ha sido un poco

crítica, pero una crítica calmada. Hay frases que me han tocado, como la final: «Mira, hasta aquí hemos llegado. Es que esto no compensa». A veces pensamos que una ruptura será dramática, y a lo mejor esa ruptura es un alivio y te trae paz. Parte de hacerse mayor consiste en eso, en aceptar y no dramatizar. Ya no te crees tanto el centro del universo,

Pero luego si te haces mayor
ya eres un anciano que sobra y tal

(5)

los proyectos que dejas a medias, sin cerrar, pesan. **¿Cómo afectó el tema del anonimato al carácter confesional, a lo íntimo y a lo sonoro?** Empecé mirando catálogos de certámenes de arte joven como Circuitos o Generaciones. Pero eso quedó en tierra de nadie porque no podía rastrear a la mayoría de esa gente. No pude seguir la pista de los nombres que encontraba en todos esos catálogos... Fíjate, con lo que es internet, que parece que está todo ahí y que puedes seguir el rastro de cualquier persona. En internet no está todo. **Todos esos catálogos de arte joven en los que les artistas aparecen con su teléfono fijo (en los noventa no había teléfonos móviles ni e-mail) han quedado obsoletos. Esa intención de longevidad es un espejismo. Y muchas de las personas que tantos premios ganaron, que tanto currículum cultivaron, ahora no tienen huella digital.**

Es el caso de algunas de las personas entrevistadas. Las he localizado a través de agenda, de tirar del hilo, hablando con gente que conocía a gente. Me hace gracia que, una vez más, haya sido el contacto humano, el tú a tú, lo micro, lo que me ha permitido llegar hasta estas personas. **Es lo que genera tanta intimidad al escuchar los testimonios, ¿no?** El audio tiene un poder de intimidad que es difícil de lograr en el audiovisual. Esta cosa tan bonita de que te imaginas a quien oyes. Una vez me dijo un profesor que la voz no miente. Está tan relacionada con la respiración que, si nos alteramos, lo primero que se altera es la respiración y, por tanto, también la voz. **Háblame de la materialización, de cómo todo este proceso deviene en una instalación insertada, a su vez, en una exposición.** No todos escuchamos igual. Hay gente que puede tener poca audición o ser sorda, ¿por qué se va a perder la pieza si tenemos la posibilidad de proyectar los textos en una pared? También creo que nos hemos acostumbrado a escuchar leyendo. Precisamente, en las redes sociales vemos vídeos muteados con subtítulos. Esto también me hace empatizar con gente que no lo oye todo. **Te pedí que la pieza se oyera en abierto, por toda la sala.**

Me gustaba que pudieras estar paseando por la exposición y escuchar fragmentos de los testimonios sueltos. Cuando me enseñaste en el plano todo lo que ocupaba la pieza me quedé muy sorprendida. Yo me la imaginaba en una esquina, con dos auriculares ahí colgados... Creo que el audio está un poco maltratado en el mundo del arte, ¿no? Sí, y en nuestra cultura, que es tan de lo visual. Incluso, aunque sea muy audiovisual, ese «audio» suele estar debajo del «visual». Se tiende a hablar de «artistas visuales» como sinónimo de artistas contemporáneos (ya sabes que soy un maniático de las palabras). Si nos ponemos a cuestionar la jerarquía de los sentidos, ¿qué hay del tacto, el gusto y el olfato? A veces fantaseo con que en cien años se habrán desarrollado toda una suerte de trabajos en torno al arte olfativo o al arte táctil. El olfato está muy estudiado y se utiliza un montón en las grandes cadenas. Ahora, cuando entro en una tienda, me doy cuenta de que todas huelen igual. El marketing siempre por delante. **Ya que volvemos al tema de las marcas, ¿quién dirías que es Antonia Viau?** Es un lienzo en blanco. Es algo por definir,



(6)

y eso tiene mucho de ilusión y posibilidades. Todavía no le he puesto un cuerpo. Es como cuando tienes que construir un avatar: solamente le he puesto el nombre, aún me falta ponerle el pelo, la cara, el cuerpo... Puedo hacer lo que me dé la gana y sin prisa. También es algo que me ha llamado la atención: los más mayores (que, en términos absolutos, son los que menos tiempo tienen para hacer) son precisamente los que me decían: «No hay prisa». Curioso, ¿no? Cuantos más años tienes, más proclive eres a decir que no hay prisa. ¿Será porque te das cuenta de que tampoco pasa nada? **El lugar de Antonia Viau está en las sombras, tomando decisiones.**

Su voz no aparece porque contribuía al anonimato. Yo pensaba que esta pieza iba a quedar muy personal, con experiencias en primera persona; y, al final, ha quedado más en reflexiones derivadas de vivencias, no en las vivencias en sí. No era lo que esperaba en absoluto. **Es importante mantener metodologías del cuidado, de cuidar y tener cuidado. Me encanta cómo has respetado eso y otra cosa que hemos hablado a menudo: cómo no resultar extractivista. Sin caer en el morbo ni el sensacionalismo.**

(6) La grabadora con la que Antonia Viau entrevistó a los participantes.

En lugar de buscar esa desesperanza, has fomentado unas reflexiones que a mi entender son maduras porque, si bien son críticas, señalan tanto lo negativo como lo positivo. **Creo que *Del todo imposible* tiene algo de autocrítica institucional que, enunciado desde la Sala de Arte Joven, cobra un valor importante. Al tratarse de un ejercicio crítico, creo que es importante hacerlo desde el cuidado, no desde la pataleta. El objetivo no es destruir, sino reflexionar para crecer.** Me pregunto cómo habría sido la pieza si hubiera entrevistado a personas menores de treinta y cinco. ¿Habría habido más rabia? Me lo pregunto, no lo sé. **Una última pregunta sobre esta metodología del cuidado: ¿vas a mostrarles la edición definitiva antes de que se esponga?** Solo a quien me lo ha pedido. La experiencia me dice que a veces hay que esperar a que te lo pidan. Si no, a lo mejor es que no lo necesitan. Y si tú te adelantas, tampoco te estás cuidando a ti mismo, y el autocuidado también es importante. Es un equilibrio difícil, cuidar tu trabajo y cuidar al otro. Si te dejas de cuidar a ti por el otro también estás dejando de cuidar.

Miguel Ángel

Como un sueño lejano, los dibujos de Miguel Ángel Rebollo reactivan la obra del que ha sido uno de los artistas madrileños más reconocidos y galardonados de su generación, el mismo que abandonó el circuito profesional del arte contemporáneo para dedicarse a la dirección de arte en cine y a la docencia. Estos pasatiempos, entre la sátira y la simpatía, ofrecen una dosis de escepticismo frente a la dictadura del optimismo acrítico.

De su extensa serie

Autoayuda para artistas,

Dos a exhibimos una selección. de sus grandes dibujos boli, eternamente incompletos, describen frases premonitorias en torno al agotamiento, el paso del tiempo y la pérdida de la esperanza o la ingenuidad de quien pudo creer en falsas promesas.

Miguel

Ángel, han pasado algunos meses desde la fecha original de la inauguración de la exposición, aplazada por el coronavirus. ¿Qué recuerdas de todo esto que nos traíamos entre manos? Ahora olvido más cosas de las que soy capaz de recordar. Me pediste una serie de trabajos que tienen un montón de años. Cuando los hice tenía treinta y tantos, y ahora voy a cumplir cincuenta. ¿Pero aún te reconoces en ellos? Sí, y todavía me aguanta la pieza. Pero noto una cierta distancia. Estoy defendiendo el trabajo de alguien que pensaba diferente a como pienso ahora. Esa persona tenía una idea de carrera, de llegar a algún lado.

Nuestras conversaciones en este tiempo han tratado sobre los sistemas de legitimación, sobre qué es una trayectoria, sobre el permitirse cambiar. Sigo sintiendo que, en el mundo del arte, ese derecho a crecer resulta conflictivo. Por exigencia de su galerista, De Chirico aguantó muchos años haciendo un tipo de cuadros en los que ya no creía. Esos paisajes vacíos y geometrías surrealistas que todos conocemos, los que han afianzado su imagen. Lo único que cambiaba entre uno y otro era

la fecha. Y tú, ¿sientes ese desapego con tu obra? Cuando produje aquellas piezas, pensaba que no podía salirme del camino que había construido. Te limitas tú mismo para que se te reconozca en un tipo de trabajo. Los libritos de fotocopias como el que te he regalado hoy, antes no me permitía estas cosas, estaba continuamente pensando en la recepción de mi

trabajo. Creo que es un error, hay ciertas intuiciones que debes seguir. Cuando he empezado a hacer mis fotocopias y pienso en dárselas a diez personas a las que les van a interesar, la recepción siempre es acertada. Ya no disparo con metralleta para que llegue a muchos. Del libro *play>rebollo* (2006) se editaron 1500 ejemplares, una barbaridad. Ahora me encanta hacer poquitos. Nietzsche quería 50 ejemplares de su *Así habló Zaratustra* para dárselos a sus amigos, ¡y no tenía amigos suficientes! Hay que volver a

No es solo una cuestión de escala, sino de tu relación con esos objetos y sus receptores. Te gusta saber a qué manos van a parar, cuidar la difusión de tu trabajo. Esto que te he traído hoy es un buen ejemplo. Mira, yo mismo doblo y grapo cada ejemplar.



(1)

hacer

eso.

hacer eso. No es solo una cuestión de escala, sino de tu relación con esos objetos y sus receptores. Te gusta saber a qué manos van a parar, cuidar la difusión de tu trabajo. Esto que te he traído hoy es un buen ejemplo. Mira, yo mismo doblo y grapo cada ejemplar.

(1) *Ciudad suspendida*, cuadernillos fotocopiosos y autoeditados, 2020.

(2) *Autoayuda para artistas*, ca. 2005.

Lo acerco a la persona en la que estoy pensando. Me encanta. Se nota que disfrutas con ello. Yo he vivido de cerca la autoedición, sobre todo desde la música, y me gusta esa forma de trabajar, desde lo íntimo. Tu huella no está solamente en el contenido, sino también en la materialización y distribución. Lo que haces es cargarte a los intermediarios. Te aseguras de que la recepción va a ser la que tú quieres. Cuando piensas que tu nombre no va a significar mucho, empiezas a relajarte y produces distinto. Hoy, antes de empezar a grabar, estábamos hablando de ciencia ficción, de múltiples y *doppelgängers*. Aún no hemos decidido si, en la exposición, los dibujos pequeños serán originales o fotocopias. Que sean copias te permitiría tratarlos de otra manera, desacralizarlos, hacerles agujeros o pegarlos; pero se perdería esa aura del objeto místico que ha tocado un artista. Como en tus dibujos a boli, en los que se aprecia el volumen, la presión de tu cuerpo sobre el papel. No sé si te acuerdas de aquella performance que hizo Barceló con Josef Nadj, *Paso Doble* (2007). Usó sus puños para modelar un fondo de arcilla. La trajeron al Museo del Prado, pero se agotaron las entradas. Fui al día siguiente y encontré toda aquella arcilla en un contenedor de basura. Me llevé una bola y pensé: «Esto es una gran pieza, la llamaré *La bola de Barceló*». No pude ver la obra del artista, pero tengo su huella. Siempre me ha interesado, desde un punto irónico, esa mistificación de la huella del artista. Siempre he pensado que mis dibujos los podría ejecutar otra persona. Pedirles a mis hijas que los rayasen compulsivamente, que rellenasen los huecos entre las letras. Además, los dibujé «mal», como si fuera un niño que raya la mesa del aula intentando hacer algo cool. Cuando los ejecutaba en Nueva York, una ciudad donde todo está diseñado, escribía en inglés con erratas y una tipografía aberrada. No respetaba ni una serifa. No habría tenido

(2)



problema en firmarlos si los hubiera ejecutado otra persona. Eso es la historia del arte. El problema es cuando uno cree que algo bien ejecutado, como un Miguel Ángel, viene solo de la mano de Miguel Ángel. Otra vez la mala educación. La otra noche fui al Prado para un rodaje con un grupo de niños y tuve un momento místico cuando apagaron

las luces. Estaba mirando las *Pinturas negras* como casi nadie las ha visto, como las vio Goya en la Quinta del Sordo, con su sombrerito con velas, antes de irse a la cama. Me pareció maravilloso. Creemos que siempre vemos las obras en sus condiciones ideales, pero aquella noche se me revelaron un montón de cosas. Pasa un poco al exhibir estas obras quince años después, piensas que tal vez te equivocaste al mostrarlas de cierta manera. Por eso cobra sentido tu figura, alguien que revisa desde fuera. Cuando me llamaste, pensé: «Vale, pero que no me dé muchos problemas».

Y luego no hemos parado de hablar. Como notaba que te implicabas...

A mí lo que me gusta es todo lo que pasa al margen. y hablar de ello. El trabajo de los carteles surge de mi empleo del tiempo como artista. Para *El empleo del tiempo* -una pieza por encargo para Doméstico 08- trabajé como artista con horario de oficina, de lunes a viernes durante ocho horas al día, y en ese tiempo hice un trabajo de grandes dimensiones -también a bolígrafo- inspirado en un cuadro de caza holandés. La ironía con estos rayados infinitos era que, cuando la obra entrase en un límite más incómodo para el espectador medio sobre lo que está viendo, aún siguiera valorando el esfuerzo del artista. Valorando la dificultad. Aunque no comprendiera ese trabajo, diría: «Se ha tirado mucho tiempo».

Un absurdo. **Esto me recuerda a cuando Valcárcel Medina pintaba paredes blancas de blanco con un pincel muy fino, pero cobraba como pintor de brocha gorda. En nuestra exposición se respira también esta idea de cuestionar el valor del arte y nuestro rol como trabajadores culturales. Clara, en su videoinstalación, indaga en sus diferentes roles; en muchos hay una cierta angustia.** Esa angustia es inherente al trabajo del artista que se dedica a otras labores. Robert Ryman fue vigilante de sala durante muchos años. Aceptemos estas cosas. Cuando regresé de Argentina, donde trabajaba haciendo funciones de administración, realicé una pieza llamada *Currículum cero*. Eran grabaciones del circuito cerrado en las que se me veía desempeñando trabajos marginales, de los que uno ni siquiera estaría orgulloso porque no «hacen currículum». O *El artista vive del cuento*, donde daba voz a unos libros de texto argentinos. Yo convertía todo aquello en obra. Todo lo que ocurre alrededor, incluso la impotencia, puede llegar a convertirse en obra. Incluso dibujar monigotes mientras estás al

teléfono. **Me interesan esas reflexiones sobre el propio hacer y vivir del arte.** Por ejemplo, la obra de Miriam -una recopilación de catálogos de los casi treinta años de historia de la Sala- habla de la huella que tiene un lugar como este, un rito de paso o una plataforma de legitimación, tras la cual, sin embargo, tantísima gente ha desaparecido. Para la mayoría de esas personas, los trabajos marginales que mencionabas se han convertido en su trabajo principal. Eso me hace recordar a Marcel Broodthaers, a sus colecciones y trabajos de múltiples. Él era poeta. Decidió «embalsamar» en escayola la última edición de su poemario que no vendió y exhibirlo. Fue su primera pieza como artista plástico,

un objeto no leíble. Cuando me llamaste, te dije: «Pero si yo ya no soy artista». En realidad, es un cuento. Sí que lo eres, pero ya no estás pensando en esa distribución, en esa carrera. **Encuentro nociva esa idea, la de que el artista solo se dedica al arte.** Cada vez estoy más convencido de que no producir es un modo de producir. Admiro a artistas que tienen parones importantes. Beuys anduvo en una depresión durante cuatro años y reflejaba ese tiempo en su currículum como «trabajo en el campo». Gil de Biedma tampoco vivía de su poesía y hablaba en sus diarios de las dificultades que tenía para hilar un poema durante años. Nadie diría que no es un poeta, que no tiene una trayectoria. Pero hemos necesitado mirarlo con distancia. Su mundo era el de un artista y el de un poeta, como lo es el nuestro. Cuando yo estaba en la carrera, hablaba de artista como adjetivo, y era un error. Artista es un sustantivo, como fontanero. Puedes ejercerlo bien o mal, puntualmente o no. Para la gente en general sigue siendo un adjetivo, y eso nos coloca un aura que no ayuda. **Esas distancias (la admiración, el mérito, el valor del esfuerzo) son las mismas que pueden alejar a la gente del arte.**

En todo caso, pienso que a veces hacemos arte por una necesidad espiritual. ¿Cuál es esa que te ha llevado a crear estos libritos autoeditados, con fotos de la ciudad en cuarentena?



(3)



(3) Sin título, monigotes hechos hablando por teléfono.



Son un mero registro, mirar la ciudad casi vacía, con otros ojos. Si siguiera pensando en el circuito de galerías y becas, no hubiera producido esta obra. La gente que me conoce -aunque mi nombre cada vez desaparece más- la habría visto y no me habría reconocido. Aunque diga que ya no ejerzo de artista, lo sigo registrando todo. Cuando doy clase, siempre les pregunto a mis alumnos cómo registran: ¿con sonido?, ¿tomando notas? La mirada del artista pasa por el registro para luego convertirse en obra. **Desafiar la idea de la obra seriada también es desafiar la idea del valor.** Estos libritos son obras de tirada infinita, los produzco cuando voy a ver a alguien. Y aunque son ediciones económicas, ponen en cuestión el acabado perfecto de la «obra de arte». **Has dicho que tu nombre desaparece cada vez más. Estaba pensando en la huella digital. Cuando escribo tu nombre en Google no es tan fácil encontrar tu producción. Aunque, como dices, ya no ejerces de artista, durante muchos años estuviste ahí, pasaste por esos umbrales de exposiciones, residencias, premios... Y, sin embargo, todo aquello ya no está al alcance de la mano.** *play>rebollo* fue el comienzo de una desaparición voluntaria. Empezaba a creer poco en lo que hacía. En ese trabajo, como sabes, delegaba en un actor el trabajo de crear obra, en mi lugar, durante una residencia. **Recuerdo bien esa obra. Fue el primer trabajo tuyo que conocí, y me flipó. Me quedé hasta que cerró la exposición y volví al día siguiente, fascinado por el libro que recogía vuestro intercambio de e-mails. La disputa por el control, cómo ejercerlo desde afuera; tu relación con el actor, quien reivindicaba su autonomía. Me hizo reflexionar sobre el espejismo de la figura del artista.** El actor que hizo de mí, Chiqui Carabante, usó mi nombre. Se empezó a denostar mi figura, lo quisieron echar de la Casa de Velázquez porque se comportaba como un adolescente. No hacía obra sino cosas que se interpretaban como gamberradas, lo cual me incomodaba. Yo le proponía hacer obra dictada (como limpiar los coches de los demás becados y el de la directora). Luego, fue un momento bonito y tuvo una repercusión fantástica. Como esa piedra que tiras a un lago y genera ondas. Ahora, cuando se entra en la Casa de Velázquez, lo primero que hacen es pedirte el DNI (cosa que antes no pasaba). **Es que nuestra presencia visual es tan fuerte, ahora, que se me hace raro no poder encontrar y reconocer la cara de alguien.** De hecho, si ahora buscas «Miguel Ángel Rebollo», aparece la cara de Chiqui haciendo de mí. **Vamos a probarlo. Mira, sale la imagen de cuando le pediste reinterpretar el *Sleep* de Warhol.** Chiqui me dijo: «Lo he hecho igual que Warhol y es mejor, porque dura diez horas menos». Se durmió, se le acabó la cinta y dijo que era mejor. Había ese descaro. Chiqui es director de cine, pero tiene formación de actor y de *clown*. Era ideal para este tipo de trabajo, lo cual no dejaba de ponerme muy nervioso. **Yo estaba buscando la desaparición,** y ha sido el trabajo que mayor repercusión ha tenido.

Yo vi la pieza en *Como diría Roland Barthes, ni te cases, ni te embarques,*



(4)

comisariada por Beatriz Alonso y Victoria Gil-Delgado en 2009. Me encantó. Entonces decidí escribirte y comenzamos a hablar. Me fascinaba ese estiramiento de los límites. Ese siempre ha sido un poco el lugar del arte, ¿no? La transgresión. Pero creo poco en las utopías artísticas. Las Guerrilla Girls tuvieron su momento y son significativas; pero, mirado con el tiempo, me cuestiono hasta un *Guernica*. ¿Qué significará dentro de mil años? Nada. **Bueno, esas obras sirven, más allá del deleite estético o de presenciar un objeto místico, para atestiguar un momento histórico. Nos dicen: «Esto pasó».** Claro, todo trabajo hay que ponerlo en contexto. Yo espero que la recepción de mi obra no se agote en un momento de disfrute visual. **Que te mueva. Para mí, el trabajo del artista es hacer pensar lo que habitualmente no se piensa.** Por eso, cuando empezás a valorar el esfuerzo de un dibujo hiperrealista, bonito, hecho a boli, me parece que te estás confundiendo. Y juego con esa ironía. **El debate tan recurrente de arte versus artesanía -si tiene que haber un enfrentamiento o no- siempre aparece en mis mediaciones con personas no iniciadas en arte contemporáneo. En la sociedad en general, es un conflicto que no está resuelto.** Seguimos dándole un valor mimético al arte, pero eso se superó con los griegos. Tenemos un trabajo pendiente de educación. Estamos valorando las obras con criterios de muchos siglos atrás. **Ya, pero ¿quién las ve? ¿Quién las entiende? ¿Y cuántas formas hay de «entender»? Mi rechazo a la cultura elitista afecta a las decisiones que tomo como mediador y como comisario, no puedo obviar que existe esa disputa.** Es normal que pienses así, y es normal que yo piense que mi trabajo no lo pueda entender todo el mundo. Es sano para el artista reconocer que su trabajo va a tener una recepción mínima, empezar a olvidarse de esa recepción populista. Si no, estaríamos todos haciendo hiperrealismo o Rothkos que pegasen con los sofás de la gente. **Eso también me lo dicen en las visitas: «No me imagino «eso» en el salón de mi casa».** Es como que vivo entre dos mundos. Por otro lado, **corrígeme si me equivoco, hace tiempo que no expones.**

(4) *play>rebollo*, fotograma extraído de vídeo, 2006.

No. Antes pensaba que debía presentarme a todas las convocatorias, pero ahora solo expongo si me lo piden. Me invitaron a una charla en Pamplona y hablé de cómo se es artista sin producir obra. Enseñaba mis registros, fotos de las camas de los hoteles en los que duermo. Esos registros son obra en potencia. Pero, como no pienso en el circuito, quedan en un poso que me puede apetecer desarrollar o no. Lo que haces es salir voluntariamente de un circuito. ¿Qué fue lo que te hizo salir? Cuando estudiaba, el decano me dijo una vez: «Esto es una carrera de fondo. No llega el mejor, llega el que más resiste». Yo, a los treinta, ya tenía el dilema entre seguir viviendo con mis padres o pagar un estudio. No puedes hacer las dos cosas. Luego tienes críos y vas acumulando el lastre de que producir obra es caro. Con ciertos desengaños, a dónde has llegado, qué sentido tiene...

play>rebollo tiene que ver con todo esto, con qué es hacer una obra. Al principio, yo pensaba en ir a la residencia en la Casa de Velázquez y solamente tener charlas durante las cenas, como esta que estamos teniendo ahora, con amigos y gente que yo invitaría. Pero, con la mentalidad que tengo, seguramente las habría grabado, fotografiado, habría guardado los manteles sucios... No dejas de tener esa mentalidad de artista con la que registras compulsivamente

Y de ahí sale la obra. Eso no lo abandonas.

Abandonas

un circuito.

68

(5)

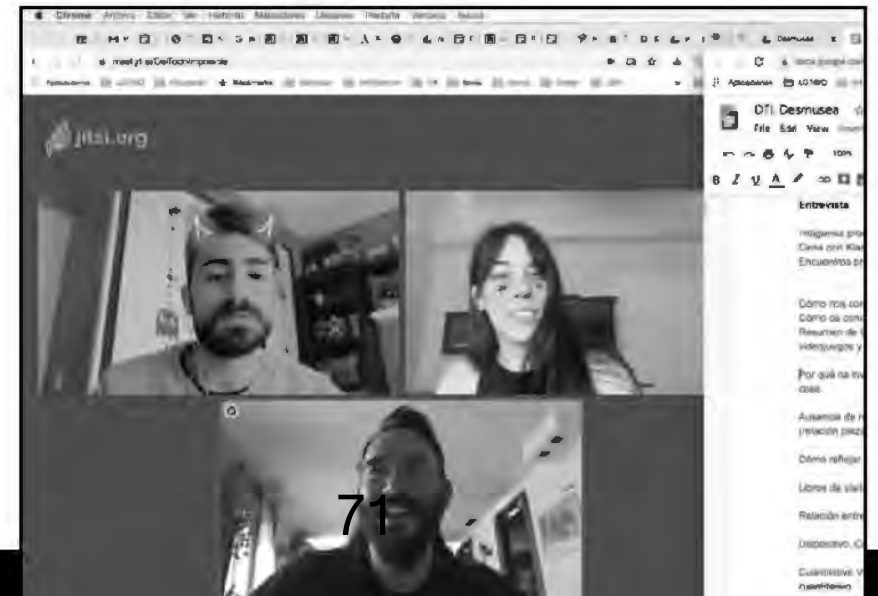


(5) *El empleo del tiempo* (detalle), 2008.
Foto: Antonio Lobo Mena.

LOS CANALES DE
COMUNICACIÓN NO SON
LOS MÁS APROPIADOS
PARA UNA SALA PARA
JÓVENES.

CONVERSACIÓN 5

Desmusea



Una de las contradicciones más evidentes de este espacio dedicado a lo joven es la falta de redes sociales.

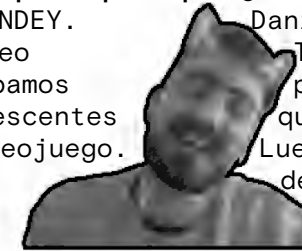
Desmusea, colectivo interesado en la mediación, el arte y la tecnología, reflexiona sobre esta ausencia y las formas que tenemos de interactuar con las exposiciones. O, más bien, sobre el simulacro de participación al que nos limitan las instituciones culturales, que suelen tener poco o ningún interés en escuchar a sus visitantes.

Libro de visitas es fruto de una investigación sobre los libros de visitas físicos y las redes virtuales en diferentes museos de Madrid.

El público puede reflejar su experiencia mediante un *smiley terminal*, una consola que recoge y remezcla opiniones descontextualizadas, en un juego crítico y absurdo en torno a la obsesión con la datificación y las experiencias cuantificables.

Vamos a empezar por el principio: ¿cómo surge Desmusea?

CLARA HARGUINDEY. Daniel y yo nos conocimos en el Museo Thyssen-Bornemisza, donde formábamos parte de un grupo de adolescentes que desarrollaba un videojuego. Luego yo hice una residencia dentro



del proyecto *Lección de arte* (2018) llamada *Intersticios*. Fue un proceso duro y me apoyé mucho en Daniel. Cuando acabó todo aquello, y el proceso del videojuego ya no tenía sentido para nosotros, tomamos la decisión de montar Desmusea. **Recuerdo que, en nuestras primeras conversaciones virtuales, no sabía con quién estaba hablando.**

No sabía que erais dos, ni quién respondía a cada mensaje. Jugabais más con el anonimato y lo descorporeizado. CLARA. Justo el otro día cambiamos la imagen de perfil, y ahora se nos ve. Cada vez somos más Clara y Daniel, es una decisión consciente. Creo que es útil que se nos identifique. **Me llama la atención vuestro perfil híbrido, cómo se entretienen la mediación, la creación, la programación, lo museístico...**

DANIEL PECHARROMÁN. Siempre he sentido que estaba en tierra de nadie, al tener inquietudes en diferentes ámbitos sin posicionarme en uno solo. Antes lo veía como un hándicap y ahora veo que ha sido muy enriquecedor. Estudié Biblioteconomía y después Historia del Arte, y tengo esta otra parte de mediación. Clara dice mucho: aprendiz de todo, maestro de nada. Nos sentimos así muchas veces, pero ha sido fundamental para Desmusea que seamos transversales. CLARA. Desmusea es el territorio que nos hemos inventado para darle coherencia a todos nuestros intereses. **Como no lo encontrábamos, lo hemos creado.**

Os invité al proyecto, entre otras cosas, por ese perfil híbrido. En lugar de pedirnos una obra que ya existiese, os propuse un tema y hemos trabajado en conversación. Os lancé varias posibilidades que bebían de mi experiencia como mediador durante cuatro años en la SAJ y una de las cosas que más os llamó la atención fue la ausencia de redes sociales en un lugar nombrado Sala de Arte Joven. DANIEL. Es raro, porque se trata de una institución cultural y una de sus funciones es difundir contenidos artísticos. Por otro lado, es raro porque se trata de una sala de «arte joven» destinada a compartir producción artística joven y, ahora mismo, las redes sociales son el principal vehículo de transmisión que utiliza la juventud. **Que este lugar se llame así genera unas expectativas que pueden cumplirse o no.** CLARA. Y es uno de los principales medios de conversación entre instituciones y públicos. No hay medios más potentes que las redes o una web interesante y accesible. **Durante el proceso fuisteis derivando hacia la relación que existe entre los libros de visitas y las redes sociales. Dos formas muy claras y canónicas del vínculo entre las instituciones y los públicos.** CLARA. La web o la red social de una institución tiene dos direcciones: divulgar lo que va a ocurrir hacia el exterior y recoger la participación del público. La opinión de la gente es una información que debería recogerse y tratarse con cuidado.

74



(1)

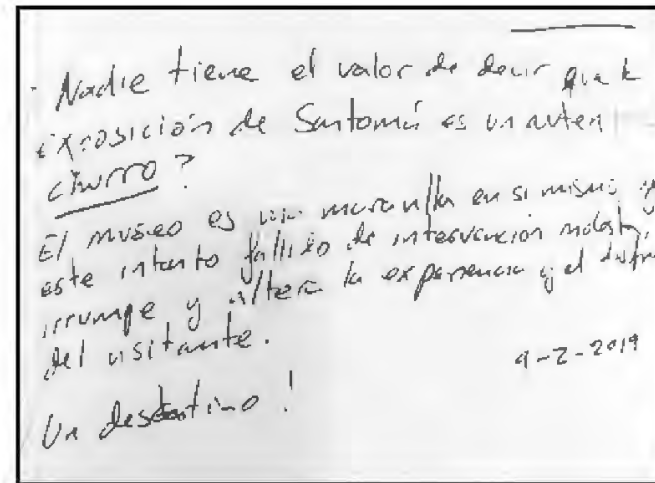
Que no se recoja es cuando menos interesante. Empezamos a pensar en si las redes sociales se podían entender como libros de visitas, o viceversa. DANIEL. Entonces comenzamos a investigar los libros de visitas del Museo del Prado, el Museo Cerralbo, el Museo Nacional de Artes Decorativas. En sus inicios, los museos eran lugares más elitistas, y estos libros reflejan a un público de la alta sociedad cultural. Muchos libros vivieron un parón y lo han recuperado para «visitas importantes» (en el Prado, por ejemplo, cuando viene alguien como un embajador)... Otros siguen abiertos a todos los públicos, como en el Museo de Artes Decorativas o el Museo Nacional de Escultura en Valladolid. CLARA. Por una parte, se registran opiniones y comentarios (algo que podríamos encontrar en Google o Trip Advisor), pero también hay muchos «yo estuve aquí», gente que busca registrar su presencia. Empezamos a pensar en qué podía estar en sala sin que tuviera forma de

libro de visitas, entre lo más analógico y lo más virtual, y llegamos a las *smiley terminal*, estas máquinas que se encuentran en los aeropuertos y centros comerciales y que registran las opiniones de los visitantes y las valoran de manera cuantitativa. Lo abordamos desde el lenguaje que nos gusta utilizar: el humor, el meme. De todos aquellos libros de visitas

(1) Story en el Instagram de Desmusea sobre su proyecto con adolescentes, #EQUIPO1517, en el Museo Reina Sofía, 2020.

(2) Comentario sobre la intervención de Guillermo Santomà (2019) en el libro de visitas del Museo Cerralbo.

extrajimos comentarios, algunos más serios y otros que, sacados de contexto, no se entienden en absoluto. DANIEL. Combinamos lo malo de lo analógico y lo malo de lo digital. Construimos



(2)

un aparato imposible y absurdo para visibilizar la necesidad de encontrar una vía de comunicación que conecte con la contemporaneidad, que es lo que le falta a la Sala de Arte Joven. CLARA. Y que fuera útil. Nuestra máquina está capacitada para registrar todas estas opiniones y vamos a publicar las estadísticas al final de la exposición.

Publicaremos estos datos en nuestro sitio web en lugar de en esta publicación

(una de las imposibilidades del proyecto, al no poder viajar en el tiempo).

Esta publicación física va a reflejar más el proceso (el pre), mientras que la plataforma web va a reflejar más la cosecha (el post). CLARA. Me lo imagino como un diagrama visualmente muy bello, pero que no tenga ningún tipo de sentido o relevancia. DANIEL. Si quieres, te podemos leer una de las frases: «Una visita maravillosa, educativa y entretenida. Es una pena que la exposición temporal estropee la espectacularidad del lugar». **Esa es buenísima para un cubo blanco.**

Me encanta lo ridículos que resultan algunos testimonios en este contexto. ¿Cómo habéis materializado el dispositivo? DANIEL. Lo montamos de cero con mucha ilusión, porque este objeto es la primera obra física de Desmusea. Hemos trabajado con Luis Lázaro, atrecista de películas y anuncios. **Me preguntaba cómo reflejar vuestro proceso invisible, toda vuestra investigación con los libros de visitas de museos. Por eso me gusta que publiquemos esta conversación.** CLARA. Se invisibiliza el proceso porque está descontextualizado, con la intención de que se genere un extrañamiento. Puedes intuir cosas, pero nos gusta generar esa extrañeza. Fue Daniel quien recogió todos esos testimonios, en los que hay algo muy poético. En el proceso encontró comentarios de gente famosa, como Rafael Alberti. DANIEL. Lo que comentaba al principio: antes eran lugares elitistas a los que iba poquísima gente. Me gustó ir identificando a gente famosa o las visitantes recurrentes. De todas esas experiencias solo quedaba ese rastro, ese nombre escrito en un renglón. CLARA. Se enfrenta un poco a la velocidad de las redes actuales. **En las que todo va disparado. Me interesa la memoria, más aún en un espacio dedicado a lo joven, a lo fugaz, a lo que siempre está desapareciendo.**

Hay piezas que trabajan con la memoria física del lugar, elementos que

nunca se desmontaron y quedaron olvidados... CLARA. Cuando pensamos en las redes sociales que podría tener la SAJ, tal vez pensemos que se tienen que dirigir a un público joven, pero no tiene por qué ser así. Las personas mayores también usan las redes sociales, aunque no tanto. En ese sentido, el libro de visitas es el que recoge más sus voces. Hablando de lo invisible, el proceso ha sido muy técnico. Esto también tiene poca visibilidad. Este es el primer proyecto en el que programo yo. Seguí muchos tutoriales, pero no encontraba algo tan sencillo como lo que quería. El programa va a ser *open source* y lo voy a compartir en un artículo técnico en abierto. Siento que no hay tantos artistas a mi alrededor que tengan este tipo de conocimientos técnicos. Cada vez que iba a una exposición y veía algo técnico, en el listado de materiales de la cartela no ponía nada al respecto, y es muy importante. Si mencionas la técnica del óleo en las cartelas, ¿por qué no pueden aparecer las librerías que has empleado? Molaría darle ese peso.

Se me ocurre que podríamos enlazar a ese repositorio en la web, compartiendo vuestro código.



(3)

CLARA. Así cualquiera puede verlo y cambiarlo, convertirlo en otra cosa. **Trabajar en código abierto es importante. Como mediador, esto me ha generado cosas bellas, pero también frustración. Cuando intento entablar conversaciones con los artistas o comisaries muchas veces me preguntan: «¿Para qué? Tú haz lo tuyo y yo lo mío». Me alucina que haya agentes culturales a quienes no les interesa nada lo que sucede una vez pasada la inauguración. CLARA.** En tecnología están obvio porque no hay nada hagas de cero. **Partimos siempre del conocimiento previo.** Compartir algo que

has conseguido resolver también es una satisfacción personal, y tiene sentido que alguien lo pueda reutilizar. **¿Qué pensáis sobre el enfrentamiento entre lo cuantitativo y lo cualitativo?** CLARA. Resulta que

(3) Construyendo el terminal y realizando pruebas de interacción en el taller de Luis Lázaro.
(4) *Espacio indatable*, Museo Nacional de Artes Decorativas, 2019.

el Museo Nacional de Artes Decorativas es el museo estatal menos visitado de Madrid. Allí hicimos un encuentro, *Espacio indatable* (2019), para hablar de *big data* y de cómo los museos podían ser víctimas de estas lógicas del dataísmo, para reflexionar sobre el hecho de que todo se valore en esos términos cuantitativos cuando, sin embargo, este museo está situado en un espacio privilegiado y tiene una colección brutal. DANIEL. Hacen cosas con *cosplay*, con expresidarios, arteterapia, una expo sobre el sida, reformularon la colección en torno a una mirada *queer*... Muchas actividades contemporáneas y con responsabilidad social. CLARA. Tiene todo para ser un museo que nos encante, y yo nunca había ido. No nos sirve de nada saber que ha tenido menos visitas que nadie. Le dimos la vuelta: de cómo el museo puede ser víctima de esas lógicas a cómo el museo o la institución es el primer algoritmo productor de estas objetividades y cuestiones mensurables. DANIEL. Los museos construyen imágenes del pasado, nos dicen cómo eran las cosas (no se plantean miradas que no sean mensurables sobre la intimidad, las relaciones, todo lo que se escapa). CLARA. Nos interesa reflexionar sobre desde qué lugar habla el arte, en qué datos nos podemos fijar. Si no tenemos acceso a esa información, vamos a tener que pasar de lo cuantitativo a lo cualitativo para poner en primer plano nuestras emociones y experiencias. **Es transgresor colocarse en ese lugar, en un mundo patriarcal y euroblanco en el que la verdad se plantea como unívoca. A veces me pregunto dónde queda el espectro de lo cualitativo, si hay formas de medirlo o de valorarlo. Igual**

(4)



necesitamos otro tipo de indicadores, y las instituciones deberían abrirse a esas otras formas de valor. CLARA. Todo se puede cuantificar, incluso lo cualitativo. Nuestra máquina te pregunta en qué grado estás de acuerdo con cada enunciado, es decir, se mide. El tema sería qué tratamiento se les da a esos datos *a posteriori*. Nosotros estamos valorando cuánto de acuerdo están las personas con ciertas afirmaciones. A partir de ahí,

la interpretación va a ser una locura sideral. **También jugáis con el absurdo y el humor.** DANIEL. A ver, el método científico es real. Podría ser verídico Es lo que pasa en los museos: hay una serie de piezas y de explicaciones. En el Museo de Artes Decorativas imaginamos que esas piezas tenían un uso diferente al que nos indican. Un brasero, por ejemplo, podía ser un estadio para competiciones de peonzas; en el plano formal podría serlo perfectamente. Jugamos con esas posibles lecturas. **Dejar a un lado el contexto para imaginar otros usos, como haría una civilización alienígena si llegara a este planeta. En la mediación he utilizado esa herramienta muchas veces para enfrentarnos a lo desconocido.** CLARA. Es lo que hacen los niños. Su mundo es así. Todo es un terreno de juego. DANIEL. Nosotros lo hacemos como broma, pero en muchos casos es una reflexión de por qué ciertos objetos y prácticas son de una manera y no de otra. Los historiadores se están cuestionando cosas que teníamos establecidas porque se hacía un acercamiento desde el presente, y no desde aquel momento. Por ejemplo, las pinturas parietales del Paleolítico: siempre nos imaginamos a un hombre pintándolas, pero ahora lo estamos cuestionando: ¿por qué no podía ser «la pintora» de Altamira? Un acercamiento como este nos puede ayudar a cuestionar y deconstruir ciertas ideas establecidas en el presente. **¿Podéis hablarme sobre *thispublicdoesnotexist*, vuestra actividad en el programa de actividades?** DANIEL. El título hace referencia a *thispersondoesnotexist.com*, una web alimentada por una enorme cantidad de retratos fotográficos. Cada vez que la actualizas en tu navegador, es capaz de generar el retrato de un ser humano que nunca ha existido. Pensamos que todas estas personas artificiales podían ser perfectamente todos los visitantes que no van a la Sala de Arte Joven porque no conocen el sitio debido a que no hay redes sociales. El encuentro será un conversatorio junto a Eloísa Pérez Santos, experta en investigación de públicos de museos. Hablaremos sobre el futuro de las instituciones museísticas y su capacidad de resiliencia a través de la tecnología, sobre todo ante este panorama cultural tan afectado por la pandemia. **Os quería preguntar por esto del fake. En uno de nuestros intercambios escribisteis la siguiente frase: «Realidad ficticia y jugable, pero realista y potencialmente real». ¿Podéis hablarme de esto?** DANIEL. Siempre estamos posicionados entre lo analógico y lo digital. ¿Qué es lo real?, ¿por qué lo analógico es más real que lo digital? Nos encanta jugar con ambas dimensiones y maneras de entender nuestra presencia, ya sea pixelada o cárnica. De ahí parte casi todo lo que hacemos. CLARA. De hecho, acabo de *googlear* el término *virtual* y se define también así: «es muy posible que se alcance o se realice porque reúne las características precisas». Me gusta ese concepto de lo virtual como potencialmente real. Como Desmusea, nos movemos en ese

territorio del juego. Nos queremos divertir, nos importa mucho sentir que es divertido y que no por ello es banal, sino todo lo contrario. Dar peso desde lo jugable. **El parámetro de la jugabilidad es algo que tengo muy asociado a los videojuegos –en los que es primordial–, pero podríamos aplicarlo a otras cosas. ¿Cómo de jugable es un taller o un museo?** CLARA. Lo que hace que un juego sea un juego es que sea divertido, aunque sea por medio de la frustración o de la complejidad de resolver un acertijo. Nos encantaría que todas las exposiciones se entendieran así, como algo placentero, reflexivo. **El juego es una cosa muy seria. Y hacerlo bien no es fácil. Siempre me ha parecido más difícil hacer reír que hacer algo dramático. Tal vez porque vengo melodramático de fábrica, y uno echa en falta lo que no tiene. ¿Algo que queráis añadir?** DANIEL. Agradecer al Museo del Prado, al Museo Cerralbo y al Museo de Artes Decorativas que nos hayan prestado la documentación. Han sido muy abiertos, incluso con un

«Lo que todos,

(5)

(5) Libro de visitas correspondiente a los años 1864-1870 del Museo del Prado.

proyecto tan ridículo como este. En el Museo Cerralbo recuerdo que me dijeron: tenemos aquí es de de toda España».

NO TENEMOS

WI-FI



6 Circular
7 Hospital del H
Pitis





CUESTO
FANTASMA

En relación a la valoración del trabajo de la institución cultural se debe tener en cuenta la importancia de la transparencia y la accountability de los datos de forma que se pueda evaluar y mejorar la institución cultural.

El presupuesto adecuado para desarrollar un programa educativo de calidad es del 20% del presupuesto general.

Para el modelo de gestión cultural se debe tener en cuenta la importancia de la transparencia y la accountability de los datos de forma que se pueda evaluar y mejorar la institución cultural.

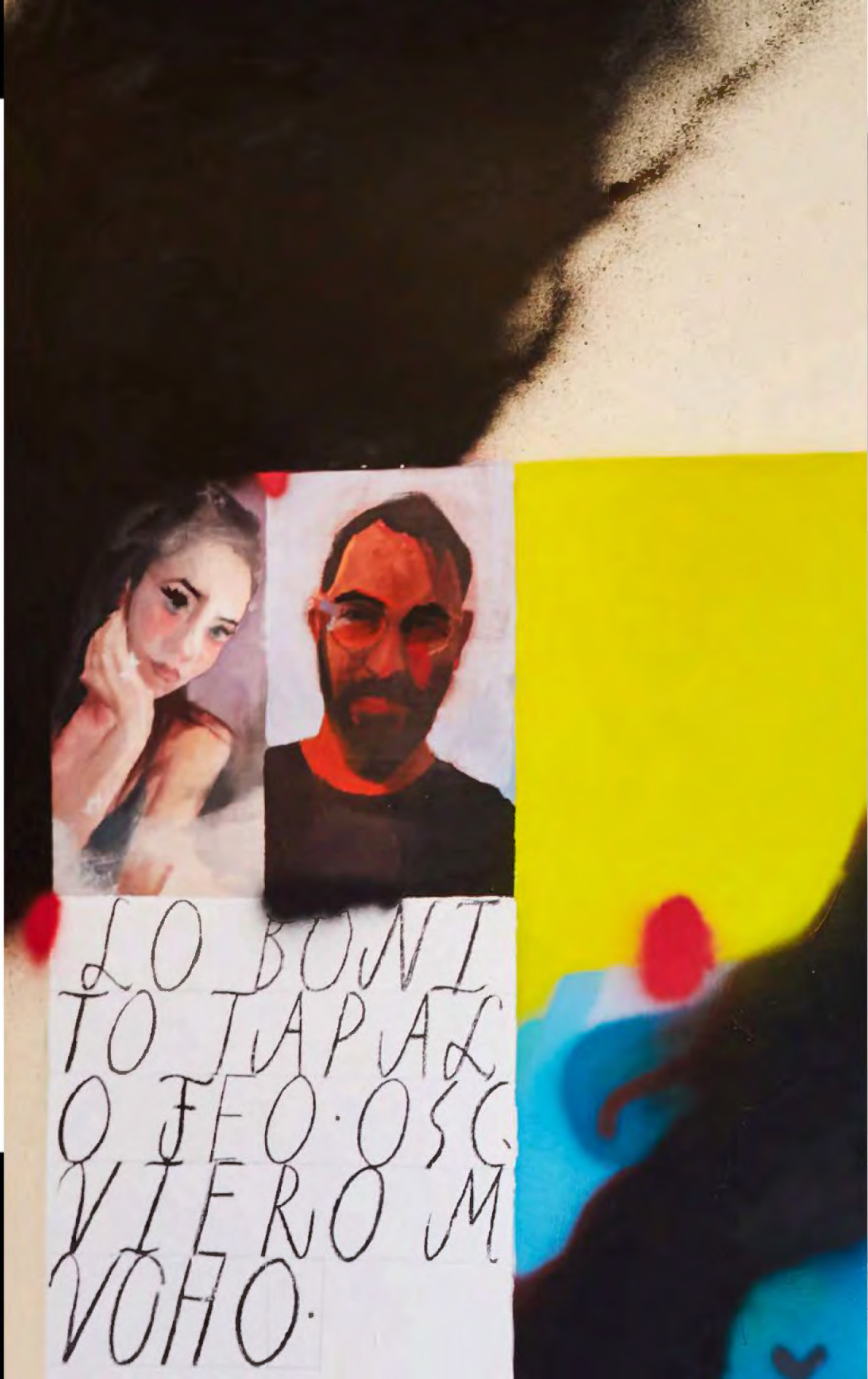
Desde la institución es esencial valorar los objetivos que los distintos agentes del museo esperan conseguir del Trabajo del educador.

La institución debe valorar el trabajo del profesional de la MC en términos cualitativos y no cuantitativos en función de objetivos y el profesional realizará informes y evaluaciones para facilitar dicha valoración.

El profesional de la MC debe tener un perfil práctico, e

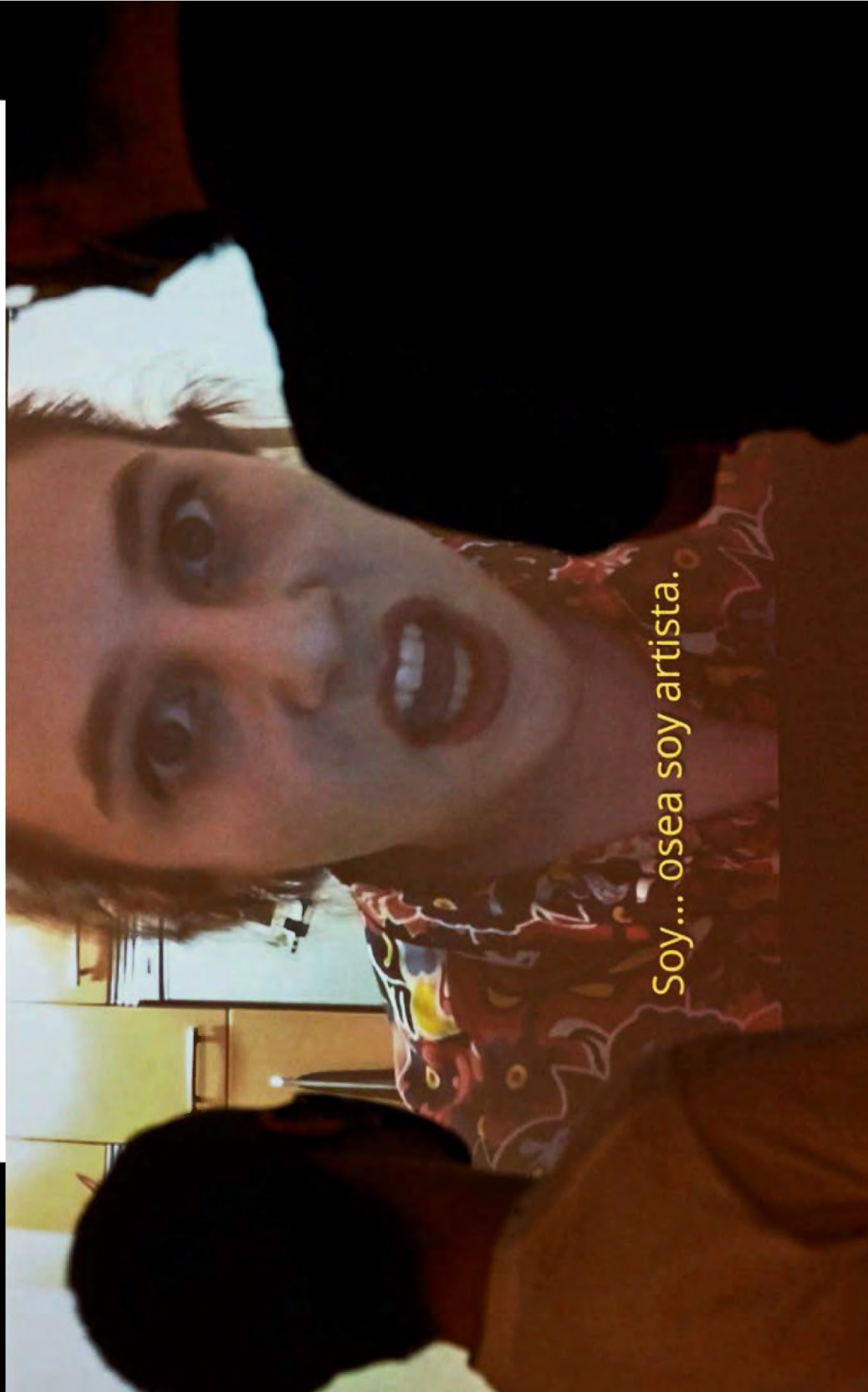
Las prácticas y el rol de los agentes en NINGUN caso debe prestos de trabajo.







bueno yo creo q
esto, pesa en m

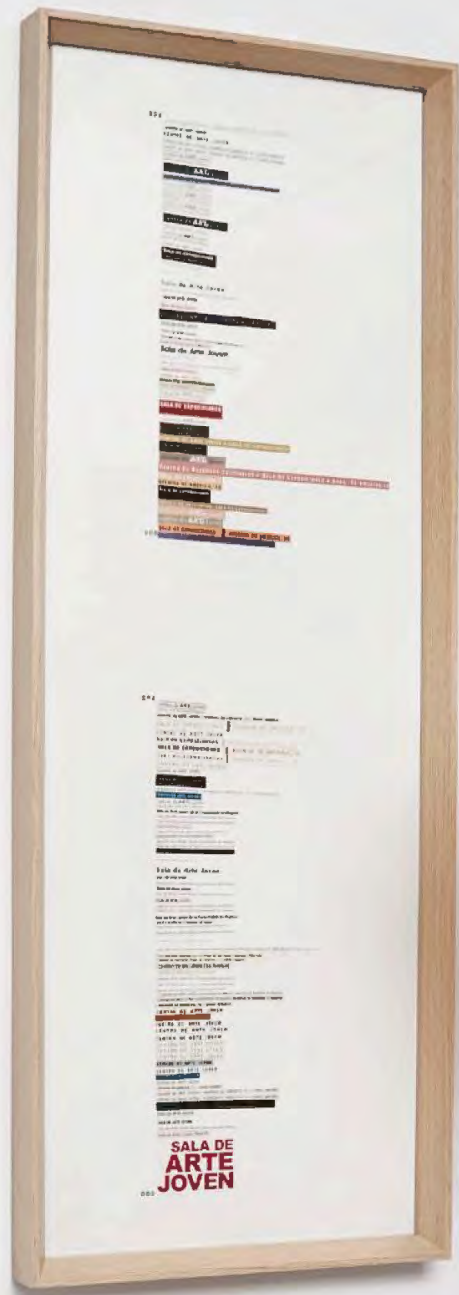


Soy... osea soy artista.

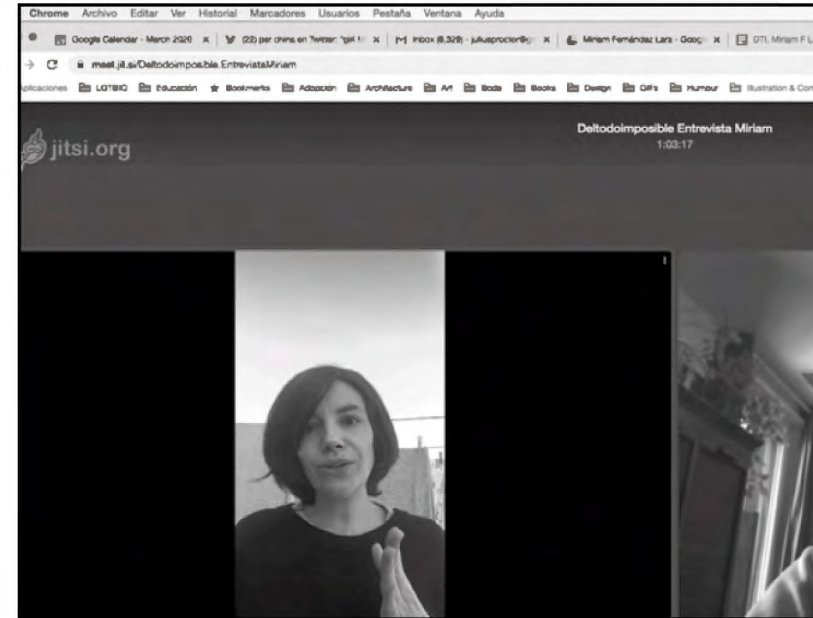








CONVERSACIÓN 6



Miriam

Ingeniera, madre y artista,

a

Miriam

Fernández Lara

le interesan las

sutilezas de lo invisible y las estructuras de soporte y cuidado. Por un lado, reactiva

Trasporta,

que, de tan imperceptible,

se quedó sin desinstalar en 2017.

Un agujero en un espacio no expositivo en el que nadie repara, una mirilla al cuarto de electricidad para pensar en aquello que no es visible y, sin embargo, sostiene y hace posible. Por otro lado, con

Estratigrafía aplicada

añade

una

columna que soporta literal

y figuradamente la Sala de Arte Joven

en un canto a la (im)posibilidad de su memoria. Esta Sala se articula

como contenedor expositivo para convocatorias públicas (Circuitos,

Se busca comisario, Primera fase DKV) que dejan rastros materiales e inmateriales.

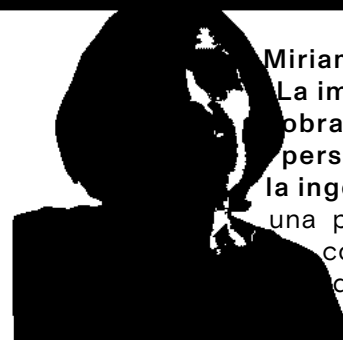
El puntal soporta a la vez que impide el acceso a una pila de publicaciones, lo más

parecido

a un archivo o memoria

física

de este lugar.



Miriam, quería empezar preguntándote por tu perfil híbrido.

La imposibilidad de ser una sola cosa está presente en varias obras y participantes, en nuestros perfiles profesionales y personales. ¿Cómo lo vives tú, que encarnas elementos de la ingeniería, la construcción y la creación artística? Esa es

una pregunta que está siempre presente. Una de las cosas que he estado pensando respecto a mi perfil de ingeniera-artista es que no es tan raro. Sentía la necesidad de distanciar ambos perfiles cuando estaba acabando de estudiar Bellas Artes, pero

tienen mucho que ver. La ciencia intenta entender el mundo y hacerlo comprensible para las personas con estrategias más sistemáticas, protocolizadas, basadas en evidencia. Pero con el arte hacemos lo mismo. Las estrategias son más libres, pero tratan de hacer lo mismo, de entender. De hecho, en mis últimos trabajos, aprovechar esas estrategias de la ingeniería y darles una lectura más artística (o al revés) me ha servido para crear un trabajo más interesante, además de para sentirme más cómoda en ese doble perfil. **Tiene sentido que las personas seamos complejas, es una riqueza. Pero siento que existe cierta presión por especializarse, limitarse, etiquetarse como una sola cosa, y que se evitan ciertos trasvases que consideramos valiosos desde nuestra sensibilidad. El refranero nos asusta: «Quien mucho abarca, poco aprieta». ¿Sientes que tus herramientas artísticas también aportan en tu trabajo como ingeniera?** Quizás menos, porque no me he concedido esa libertad. Pueden tener su lugar si sabes desde dónde las aplicas. El «piensa de otra manera» puede llevar a posibles avances científicos, pero la ingeniería civil, en mi caso, no deja de ser una aplicación práctica de la ciencia. En mi labor profesional me cuesta más hacer ese trasvase, porque no dejas de estar jugando con necesidades ajenas. Me dedico al abastecimiento de agua potable. Para ciertas cosas no puedes pensar en otras maneras de hacer, porque debemos asegurar que el agua salga del grifo con calidad. Sí lo aplico a pequeñas cosas, como metodologías con mi equipo de trabajo. **El arte y la educación también tienen una función social y, con ella, una responsabilidad. Pero nos vemos con más libertad para asumir riesgos.** Creo que sí. Tal vez sea un error no pensar así en otros ámbitos. A mí me interesa mucho eso del riesgo. Mi último trabajo, *La forma del Estado Límite Último* (2019), es una publicación que documenta puentes que se han caído. Una colección de fracasos, que intervengo. Sobre las imágenes de los puentes antes de que se cayesen, dibujo los estados tensionales, leyes de esfuerzos en los que las cargas a las que es sometida la estructura son tales que, si aumentan, el puente colapsa. Para mí era interesante poner la mirada sobre estos puentes fracasados porque parece que nadie va a ponerlos en valor, porque lo habitual es mostrar lo positivo, el éxito, aquello que ha salido bien. Como ingeniera, no me imaginaba una publicación sobre puentes que se han caído, pero como artista sí podía. Cuando estás aprendiendo a andar, es casi más importante aprender a caer. Todos esos fracasos

(1)

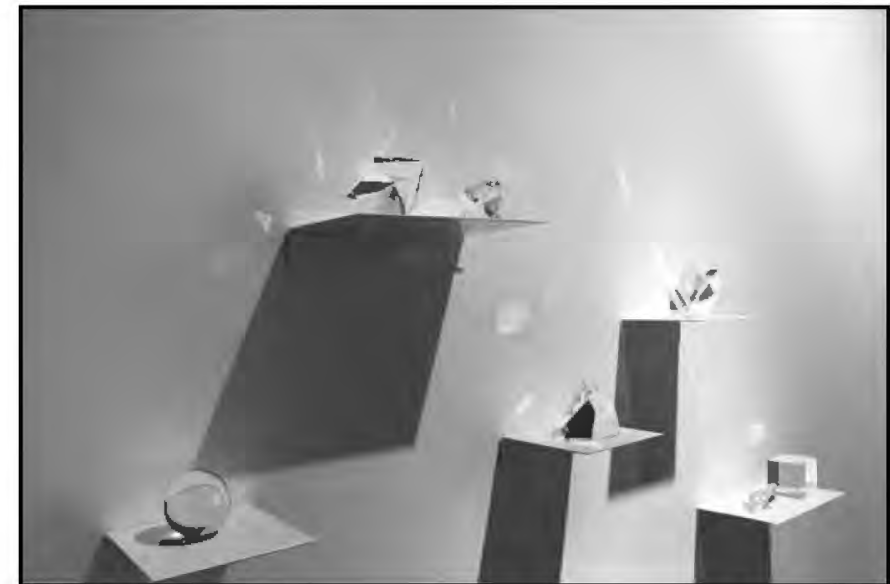


han permitido que

avancemos. Pero, como ingenieros, da vértigo pensar en que se te caiga. Hay consecuencias, hay fallecimientos. El riesgo es mayor del que asumes en otras prácticas. **¿Podemos poner en valor el error, desde diferentes perspectivas, como herramienta de aprendizaje? No nos permitimos errar ni ser vulnerables, un estado que nos lleva a la compasión y al cuidado de otros. Quería preguntarte también sobre la maternidad, ¿cómo se relaciona con tu práctica y con tu pensamiento?** Sin lugar a duda, en mi pensamiento tiene efecto. No soy tan consciente de cómo influye en mi práctica artística, pero es un ámbito que me apetece mucho explorar. **La mera gestión del tiempo debe de verse muy afectada por la crianza.** Quiero aprender a hacer ciertas cosas con mis hijos. Claudia se asomaba y decía: «Mamá, ya estás con los puentes». Cuando me ve con los catálogos de la Sala con los que estoy trabajando para *Estratigrafía aplicada*, quiere mirarlos, quiere tocarlos. **¿tiene que haber formas de hacer convivir el trabajo artístico con la crianza,** como quien cocina con ellos o los hace partícipes de las tareas cotidianas. **¿Algún ejemplo favorito de artistas que hayan trabajado con sus hijos? A mí me encanta Lenka Clayton, especialmente una pieza que aún se puede encontrar en Vimeo: *The distance I can be from my son* (2013). Es una serie de vídeos conmovedora y brutal.** Yo tengo de referente a Esther Ferrer con la pieza en la que mide su cuerpo y el de su hijo. Graba mientras toman las medidas de sus propios cuerpos. **Me encanta el arte conceptual que es muy de sistemas, reglas y restricciones. Siempre me han cautivado las limitaciones como motor creativo.** Te permite hacer ese doble juego: leer de una manera poética esas estrategias ingenieriles, que son muy estrictas. Tengo una pieza, *Frágil. La imposibilidad de una observación inocua* (2018), que parte de una idea que se usa en

(1) *La forma del Estado Límite Último*. Publicación de edición limitada, 2019.
 (2) *Frágil. La imposibilidad de una observación inocua*. Instalación de 7 poliedros irregulares, cubo y esfera de cristal, vídeo y restos de la rotura de un octavo poliedro irregular, 2018.

ingeniería: el periodo de retorno, entender el tiempo de una manera probabilística. Cuando se dimensiona un puente o un colector de aguas de lluvia, se habla de un determinado caudal asociado a un periodo de retorno de, por ejemplo, mil años. Se trata de entender el tiempo sabiendo que cualquier cosa puede suceder, pero que cada cosa tiene una probabilidad. Hay que observar las lluvias mucho tiempo para poder calcular esto, o podemos entender de manera poética, simplemente, que el tiempo puede no ser lineal. **Una cosmovisión que también encontramos en algunas culturas no europeas.** En *Cronotopografías* (2014) me planteaba llevar películas de Wim Wenders a dos dimensiones empleando estrategias que beben de la ingeniería. Mediante herramientas gráficas que se usan en obra: el hilo con pigmento azul que se utiliza para marcar las paredes y el espray rosa que se utiliza para hacer levantamientos topográficos. Yo misma me impongo reglas que tienen que ver con el estudio de la dinámica de fluidos: seguir las líneas de perspectiva



(2)

o seguir los ojos del protagonista en una escena. Ese doble juego de ponerte normas estrictas como en el arte conceptual o darle esa libertad de interpretación. Con *Frágil* acabé generando unas piezas de cristal en las que cada cara es un suceso con su probabilidad de ocurrencia, pero cuando las tiras para ver cuántas veces saldría esa cara, las piezas se rompen. Entonces, el experimento no tiene continuidad, no se puede realizar. De ahí la imposibilidad de una observación inocua. **Te quería preguntar por tu interés en lo invisible. Aquello que soporta pero no es visto.** Fue un poco el germen de *Trasporta* (2016): ver lo que hay detrás de una puerta que sostiene la SAJ y que habitualmente no se enseña. Esa obra surgió de otro proyecto anterior, *Obra viva* (2015), que eran unas visitas a un museo

a través de la transmisión oral de la gente que trabaja en él. Quería poner sobre la mesa, o poner de relieve, **esos invisibles que pasan a ser visibles**. Me interesa mucho porque creo que tiene relación con nuestras formas de mirar. **Me apasiona el tema de la oralidad, cómo no podemos evitar cambiar las cosas cuando atraviesan nuestras orejas, mentes, bocas, manos. De hecho, cuéntame con tus palabras cómo has vivido este proceso, que empezó con la mirilla al**

cuarto de electricidad (Trasporta) y se expandió hasta tu nueva creación, Estratigrafía aplicada. Me interesó mucho esto de la mediación, porque,



(3)

a raíz de las visitas que realizáis en la SAJ, le diste una siguiente lectura a mi trabajo. Cuando instalé la mirilla en el contexto de la exposición *Casa abierta* (2017), quería hacer visible algo que no era visible. Como germen de esa pieza estaba el querer trabajar con Mihaela, la vigilante de seguridad. Quería que me contase lo que ocurría en la sala a través de su subjetividad, pero no fue posible. Abandoné esa oralidad, pero mantuve la idea de mirar lo que normalmente no se mira. Como se trataba de un gesto tan mínimo, **tuvo la capacidad de permanecer tras el desmontaje**. Cuando, hace un par de años, me apunté a una de tus mediaciones y le contaste al grupo, medio en broma, que nos ibas a enseñar «la única pieza de la colección permanente de la Sala», para mí la pieza cobró otro valor. Es verdad que está inactiva, con la luz apagada; para mí se activa cuando al otro lado la luz está encendida. Hay gestos mínimos que, de tan mínimos, son grandes porque se quedan. **Y así lo haremos; durante el periodo expositivo se mantendrá encendida. Me gustó mucho partir de ahí, de un chascarrillo que rendía tributo a la poesía de todo aquello. Ya sabes que con este comisariado me estoy planteando formas de colaboración y experimentación, pero también cuestionando qué es comisariar (si debe estar por encima de, si tengo derecho a pedir o exigir, etc.). Tu caso es muy curioso, porque empezamos por reactivar algo del pasado y acabaste generando una obra nueva. La nueva pieza es como**

(3) *Trasporta*, 2016. La mirilla que permaneció.

es por cómo hemos trabajado conjuntamente; han surgido muchas cosas de nuestras conversaciones. Si tú no hubieses intervenido, la pieza no sería de esa manera. Creo que enriquece mucho que se ponga de manifiesto que ha habido una forma diferente de trabajo. **Y viceversa. Este comisariado no sería así, no sería posible, sin todos vosotros. Para mí es evidente, pero no está mal que lo explicitemos, y de ahí este libro de conversaciones, en lugar de un formato más convencional. Me di cuenta, al revisar los ejes comisariales, de que había uno transversal: la colaboración.** No eres el único que lo hace, pero es verdad que hay muchas prácticas comisariales que son más de tesis, de interpretación de obras ya hechas. Tú me contaste el proyecto, cómo tratabas de repensar la SAJ a partir de huellas y vestigios. Y yo he habitado bastante este lugar. Con el grupo de investigación Programa sin Créditos (2016-2017) pasamos muchas horas allí dentro; de hecho, tú nos impartiste un taller, y mi grupo desarrolló un comisariado colectivo para la exposición *Casa abierta*. Pero también había estado en el 25 aniversario de la convocatoria Circuitos (2015) y en otra experiencia anterior: *Retroalimentación* (2014). Ahí, Daniel Silvo propuso que artistas más mayores tutorizasen a artistas jóvenes. En mi caso tuve a Sara Ramo, y pasamos también mucho tiempo en la Sala... **Mi relación con la SAJ ha sido bastante intensa.** Y siempre pensaba: «Nada queda salvo los catálogos». Está sistematizado; la expo será como sea, pero siempre se editará un catálogo impreso. Me apetecía trabajar con ellos, porque para mí son un pilar que sostiene la Sala. Tenía que ser una columna más, pero una columna muy especial. Me remite a cuando haces un sondeo en la tierra para ver sus características, si tiene capacidad portante para poner encima un edificio. Es tanto una columna que sostiene la Sala físicamente como una columna que permite conocer su historia. **Me encanta esa idea de sostenimiento de la memoria, en lo literal y lo figurado. Cuando miramos esos viejos catálogos, podemos percibir el paso del tiempo: los peinados de la gente, el estilo de diseño y foto, las tendencias que representan las propias obras. En los noventa se indicaba el teléfono fijo de cada artista, en lugar de su página web o su Instagram, como haríamos hoy. Y a veces me pregunto: ¿dónde están ahora todas estas personas? Aparte de las que reconoces (Sara Ramo, Nieves Correa, Mateo Maté...), ¿cuántas siguen siendo artistas profesionales? Te hace pensar en la sostenibilidad (otra vez el verbo *sostener*) del arte joven y de estas convocatorias que, en teoría, sirven para ayudar a que las personas que se dedican al arte puedan despegar. Es interesante observar como muy pocas de esas personas se mantienen en el tiempo. Es una reflexión muy pertinente. No todos los que hemos pasado por esas convocatorias de arte joven acabamos dedicándonos al arte con continuidad, visibilidad o condiciones dignas. Me pregunto por qué ocurre. ¿A qué se ha renunciado?, ¿al arte por la vida? También dedicarse al arte es renunciar a otras cosas. **Volviendo a la columna, me llamó la atención que,****

debido al puntal que las aprisiona, las publicaciones no se pueden tocar ni ver del todo. Me interesaba que quedaran un poco escondidas. Cuando acaba una exposición, estas publicaciones y folletos pasan a formar parte de un archivo. Quiero cuestionar qué es lo que se hace con ese material. En el momento en el que forman parte de esa estructura no se pueden ver porque están sosteniendo. Podría haber optado por otro formato y que la gente los pudiera curiosear, pero me interesa que estén así porque quiero entenderlos, no tanto desde su contenido, sino como objetos producidos de manera sistemática que pasan a formar parte de una columna en la que no son accesibles. Por otra parte, es una lectura de lo que está ocurriendo, con la baja capacidad de circulación que tienen. También me fascina el tema autorreferencial y cómo, más que una crítica, es una autocrítica institucional. No sé si «auto», porque nos dan un tiempo y un dinero para hacer este ejercicio, pero la propuesta viene de fuera. Eso sí, que esté situada en la SAJ es crucial. Si es un poco autocrítica, porque la institución ha legitimado que tú estés cuestionando todas estas cosas como ganador de su convocatoria de comisariado. Como es lógico, ha generado algunas tensiones. No hemos podido hacer algunas cosas. He sufrido un poco, pero he aprendido a negociar desde un ejercicio experimental enmarcado en un sistema institucional, con sus propias paradojas. Navegar ahí ha resultado complicado, pero es un desafío que me interesa. No todo lo antisistema tiene que hacerse desde fuera; se puede

plantear un ejercicio reflexivo desde el interior, y creo que es muy saludable. Tiene que ver con una vulnerabilidad muy poco habitual: la vulnerabilidad institucional. Yo también creo que es sano. Yo misma, al imponerme unas reglas (que no dejan de ser como esas trabas burocráticas de la institución), llego a resultados más interesantes porque necesitan ser más sutiles o hacerse de otras maneras, algo que no sucede cuando hay libertad absoluta. Para mí tiene hasta cierto interés el tratar de hacer dentro de las reglas que se han impuesto. Y ver hasta dónde puedes llegar. El pasado, presente y futuro de la Sala también me intrigan. Viajes en el tiempo, así los llamo. Sabemos que, tras la exposición, los catálogos regresarán a su archivo. Esto nos vuelve a llevar a la idea de permanencia/impermanencia. Esa reflexión también surgió durante el proceso. Igual que la mirilla ha permanecido, hablamos sobre si *Estratigrafía aplicada* debía quedar reflejada a futuro de alguna manera. Pensando en cómo dejar una huella dentro de la impermanencia de la Sala, se me ocurrió quitar la referencia a la propia Sala de Arte Joven de los catálogos. El nexo entre todos es que son catálogos de exposiciones que han tenido lugar en esa SAJ. Si eliminamos ese nexo, podría parecer que no tiene sentido. Me parecía muy interesante, como cuando haces un sondeo de la capacidad del terreno y obtienes el registro físico (una máquina perfora y saca una columna de material muy bonita), una representación gráfica. Para mí, sería la representación de estratos de esa columna que sostiene.

Lo visualizo como un collage muy relacionado con cómo se representan esas columnas estratigráficas del terreno. Hay mucho potencial estético en los tipos de papel, su envejecimiento, las tipografías... que también cuentan ese paso del tiempo.

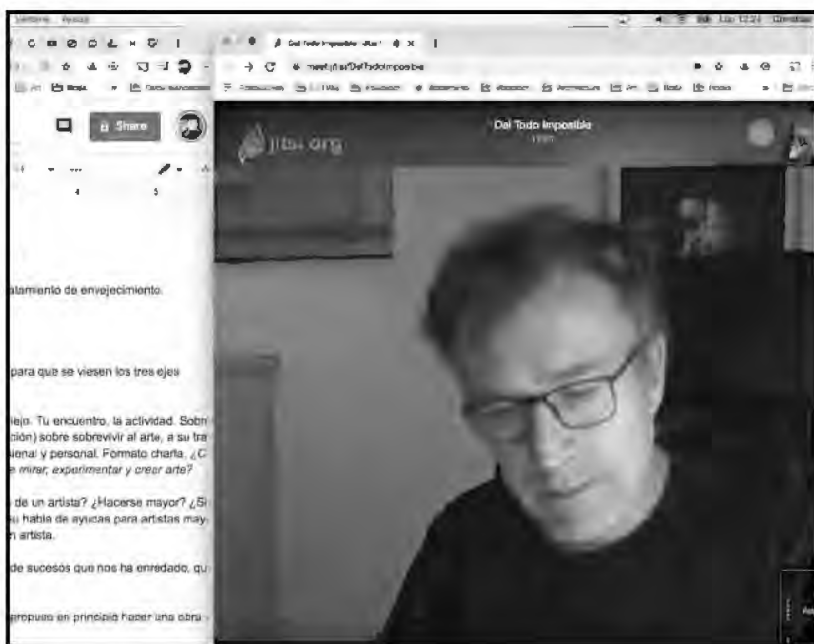


(4)

(4) *Estratigrafía aplicada* en proceso (intervenciones en el histórico de publicaciones de la Sala de Arte Joven).

CONVERSACIÓN 7

Mateo



Hace veintiocho años, un joven artista llamado **Mateo Maté** instaló un imán bajo el suelo de la Sala de Arte Joven. Allí quedó enterrado durante veintiséis años, casi la totalidad de vida y memoria que tiene la SAJ. Hace dos años, otro joven artista expuso un coche desguazado. Al pasar por encima, el magnetismo hizo que el imán atravesara el mármol como una bala. Ahora en sus cincuenta, Maté regresa para ofrecernos una reflexión sobre la

memoria de los objetos, la energía residual y qué es posible y qué no en un cubo blanco. El artista no ha restaurado

el suelo original, sino el que hackeó años atrás.

Ha completado **Otras dimensiones**, que en su día no pudo instalar del todo. Cuando desmontemos la exposición, un imán permanecerá bajo el suelo en esa posición primera, reparando el accidente y desafiando la impermanencia de este cubo blanco en constante cambio.

Mateo, hablemos sobre el paso del tiempo. Podrías empezar contándome qué piensas sobre este tema en relación con tu propia obra. Los artistas reflejamos el tiempo en el que vivimos. En mi caso, miro mucho no solo los conceptos, sino los acabados y los lenguajes en cada pieza. Siempre he evitado utilizar las estéticas o los materiales de una época.



Nunca me han interesado los lenguajes de moda. Luego pasan los años y, efectivamente, no los ves nunca más. Intento mostrar los conceptos de manera austera, sin demasiada retórica.

Esa desnudez es lo que permite que aguanten el paso del tiempo casi sin envejecer. Como mi serie *Nacionalismo doméstico* (2004-2016), que parece estar ahora más vigente por su contenido, pero ya lo estaba antes. Son problemáticas latentes que soportan el paso del tiempo porque siguen vigentes. Tiene que ver con cómo una habita las líneas de tiempo. Llevo unos meses trabajando con el Museo Reina Sofía en un proyecto titulado *Como la palma de mi mano* y hace unos días entrevisté a su jefe de Conservación-Restauración. Acabamos conversando sobre si a los artistas les importa o no el paso del tiempo respecto a su obra, incluso más allá de su propio tiempo en vida. Si una autore tiene o no responsabilidad con el futuro. Ese es otro tipo de envejecimiento. No todas las obras que haces soportan el paso del tiempo, por la propia fisicidad del objeto. En ese sentido me preocupo, sí. Hay una cierta responsabilidad a la hora de venderlas. Pero, sobre lo otro..., tú haces una obra y esperas no avergonzarte de haberla hecho. Por ejemplo, con esta pieza que me has pedido, *Otras dimensiones* (1992). Yo era otro, pero ahí está, y no está mal. Ahora esa obra se recontextualiza en el conjunto de *Del todo imposible*. Háblame sobre las ideas originales de la pieza, lo que te preocupaba en aquel momento. Era una pieza más de una serie llamada *Posiciones conservadoras*, en la que ironizaba con la idea que le da nombre, cuestionaba las tres dimensiones por las que se rige nuestra sociedad. Lo que intento poner en tela de juicio es esa visión euclidiana que heredamos desde el Renacimiento. Desde entonces, todo lo que no tenga una buena perspectiva se considera torpe. Esto tiene que ver con la forma de aprehender el espacio y conquistar el territorio. Plantear otras dimensiones que no partan de la verticalidad (tan fundamental como la línea de la gravedad), romper esa forma de ver el mundo, me parecía el principio más básico para mirar el arte. En otra obra, intentaba impedir que unas plantas creciesen en vertical. Esa no la conocía, pero ¿sabías que en la Sala se expuso algo parecido en 2013? Una obra de Carlos Granados, en la exposición *Hacer en lo cotidiano* (una de mis favoritas). Aprecio mucho esa capacidad de síntesis, tal vez porque me he dedicado mucho al mundo de la comunicación y el diseño. Para que una obra aguante en el tiempo, tiene que ser sintética, tiene que estar desnuda. Esta en concreto

es muy esencial, muy básica. Justamente, en la SAJ hubo un ciprés tumbado como parte de *Posiciones conservadoras*. El ciprés tiene esa tendencia a la verticalidad, busca la luz. Si la verticalidad es la vida, la línea de tierra es la muerte. La vida es una lucha por estar de pie. Volviendo a *Otras dimensiones*, tenía algo de rebelión contra esa visión estructuralista de la sociedad, partiendo de una descripción del espacio. Lo primero que se hace en toda sociedad es una distribución del espacio: poder, control, seguridad. Ya que mencionas el retar estructuras, quería hablar contigo sobre desafiar la impermanencia del cubo blanco. Varias obras de la exposición tienen una conexión con la línea de tiempo de la SAJ, en muchos casos vinculadas con lo invisible, porque se trata de accidentes, hackeos o descuidos. Por ejemplo, la mirilla de Miriam fue un descuido, no se desmontó porque no molestaba.



(1)

tratan sobre la pervivencia de una iconografía y de cómo esta se conserva latente. Hace años percibí que existe una cruceta detrás de todos los cuadros, gracias a uno de mis *Paisajes uniformados* que no me había salido bien y que tuve castigado de cara a la pared. Entonces me di cuenta de la verdadera pieza. Lo que me mostraba el cuadro era un símbolo al que hemos rendido culto durante toda la Edad Media. Las armas de Cristo son la cruz de madera, el lienzo, los clavos e, implícitamente, el martillo y las tenazas

(1) *Arma Christi*. Lienzo, madera, clavos y marco dorado, 2013.

con los que lo he montado. Están ahí detrás, en todas las casas y ferias de arte. Solamente hace falta desplazar un travesaño. La obra ha acabado en la capilla de los Hermanos de San Juan de Dios (Alcobendas) y es la cruz a la que rinden culto en las misas. Tuve que firmar que no iba a hacer nada sacrílego, y las obras de la exposición se convirtieron en objetos de culto. Al otro lado de esa cruz hay un cuadro, castigado eternamente a no ser mostrado. Existe una energía que está impresa en los símbolos, suspendida en el tiempo y en las mentes. Los humanos somos seres simbólicos. En sociedades supuestamente agnósticas, nos comportamos en los museos como antes nos comportábamos en las iglesias. Buscamos la sublimación en esos objetos. **Como formas de adoración. Dicen que el fútbol también produce ese furor.** Hay una búsqueda de la trascendencia.

Soy poder



(2)

arte. mis diferentes partes de mi cuerpo, mediante un contrato legal con notarios y abogados. Cuando pasen cuatro años y un día de mi muerte, cada coleccionista recibirá la parte que compró, limpita. Así que no me pueden incinerar ¿Por qué tener un objeto de arte si se puede tener el propio cuerpo del artista? Es fascinante. ¿Quién se encargará de limpiar tu cadáver? Hay un forense que se encarga. Si el coleccionista lo quiere meter en un relicario o lo que sea, es cosa suya. **Cuando te telefoneé por primera vez, hace casi dos años,**

(2) *Reliquias de artista*
(detalle: mano), instalación, 2008.
(3) Destrucción de la losa original (la de Mateo) durante el montaje de esta exposición.

agnóstico pero consciente del de los símbolos. Yo mismo acabo creyendo en esa sublimación a través de las obras de arte. Creemos en una cierta inmortalidad, hablando del paso del tiempo. **Esto me lleva a otro de nuestros temas: lo sacrílego en una institución.** Mi pieza *Reliquias de artista* (2008) habla de la relación entre arte y religión, ese límite entre lo sagrado y lo no sagrado. Antiguamente, la aristocracia se validaba coleccionando reliquias. El arte pasó a ocupar ese lugar, y así surgió el coleccionismo de objetos artísticos. Del poder místico al poder de la belleza del Radiografié mi cuerpo y vendí propias reliquias, las

charlamos sobre la cadena de sucesos en torno a tu imán. Te conté lo que había pasado con el coche veintiséis años más tarde –no lo sabías– y empezamos a desenredar el anecdotario. Esta colaboración surgió de una curiosidad mutua, nos llamaba la atención la sucesión de eventos y quisimos buscarle un desenlace –o un siguiente hito–. Recuerdo que el formato inicial iba a ser sin plomadas, muy minimalista. Sugerías unas meras limaduras de hierro sobre el suelo que se podrían barrer y desaparecería la obra. Me gustó lo que tenía de fugaz y frágil, sostenido por la energía invisible del magnetismo. No insistí en esa versión porque comprobé que hay muchos artistas que trabajan con ese rastro magnético. Como plásticamente iba a recordar a otras cosas, desistí. Hemos sido más puristas, y se reflejará cómo fue la instalación original. **Sí, me gusta que el formato actual gane en autorreferencialidad. Rescata algo que quisiste hacer en su día, pero no pudiste. Rescatar lo que no pudo ser, plantearlo treinta años más tarde, es hermoso.** Fue una pena, porque entonces estaba todo presupuestado. Ahora, la obra se completa. **En 1992, hackeaste la limitación de no poder agujerear el suelo de la SAJ. Llevaste al montaje de aquella primera exposición una losa de mármol, cemento, un martillo y un imán. ¿Puedes contarlo con tus palabras?** Bueno, llevaba varias losas e imanes. ¡Me pillaron con la primera y no pude seguir! **Y es lo que vas a hacer ahora, después de treinta años.**

A ver, cuando aprobaron mi proyecto en el 92, no acabaron de caer en que había que romper el suelo. ¡Que no implica nada! Pero conceptualmente les debió de chascar. Pensaban que podría haber

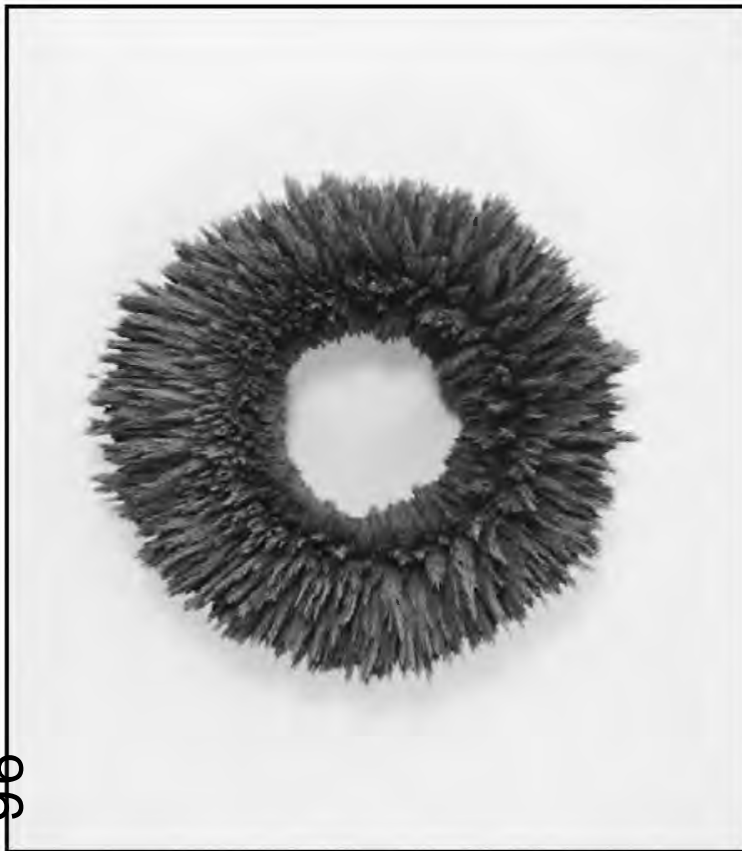
un problema, cuando en realidad es solo una losa. Fue una pena, porque era la pieza fundamental que cerraba la exposición. Pues bien, pegué unos buenos cachiporrazos para hacer el agujero cuando no había nadie en la Sala. En unos segundos lo dejé destrozado para que no hubiera vuelta atrás, reemplacé la nueva y ahí quedó enterrado. La propia



(3)

exposición estaba hablando del elogio del riesgo. No solo mirar de otra manera, sino actuar de otra manera. Con mi acción, me salté la norma de respetar la jerarquía, no fui el artista dócil. Esta mañana charlaba con un artista que trabaja en la calle. Él sostiene que el arte urbano debe ser ilegal. Hemos hablado de cómo puede encontrarse el vivir del arte, profesionalizarse, con algo tan divisivo como este debate sobre el permiso o la desobediencia. Si quieres cambiar la mirada,

(4)



es importante tensar las relaciones sociales en ese espacio ambiguo. Hay muchas guerras de nadie. Ha habido muchos artistas a lo largo de la historia que han hecho cosas alegales o ilegales, con consecuencias jurídicas que incluso formaron parte de la obra. Muchas manifestaciones por los derechos de la mujer trataron de conquistar un espacio de manera ilegal. Hay que atravesar una frontera para que las cosas se entiendan de otra manera. **Romper con esa docilidad que comentabas si resulta**

intolerable. Muchos derechos sociales que ahora consideramos fundamentales en su día se tuvieron que reivindicar desde la transgresión. Me alegra que haya personas capaces de atravesar esa línea. Cuando reclamas unos derechos, unos espacios, no estás haciendo daño a nadie. Son daños conceptuales. Bueno, existe violencia simbólica contra gente con muchos privilegios y pocas ganas de perderlos. ¿Qué es inofensivo?, ¿quién lo decide? El Orgullo LGTBI+ que conocemos hoy comenzó como una revuelta en respuesta al acoso policial.

(5)



(4) *Estructura invariable 2.*
Imán y limaduras de hierro, 1990.
(5) *Sin título*, ca. 1990.

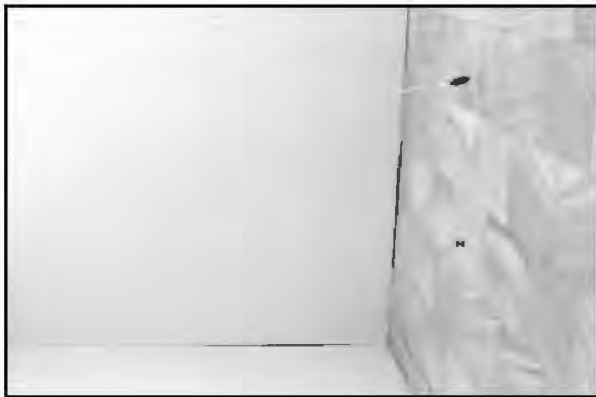
Esa opresión justificó un contraataque, si observamos con la mirada del presente. También debo decir que, aunque admire a mis ancestros, yo no me he visto en la situación de coger un ladrillo. Parece que vuelven esos tiempos. Lo que está pasando exacerba las tensiones, polariza lo que ya se veía venir. Volviendo al origen de todo esto, me contabas que ibas a poner cuatro losas, pero te pillaron con la primera y tuviste que parar. Ese desafío a las limitaciones de lo que se podía hacer, que tú decidiste traspasar, no pudo cumplirse del todo. Y, sin embargo, gracias a esta iniciativa, ahora vas a tener la oportunidad de hacer algo más parecido a lo que querías. Tiene algo de reparación simbólica que me fascina. Es como lo que hablábamos antes de los derechos sociales. Un territorio por conquistar hace treinta años ahora es más abierto. Ten en cuenta que entonces acababa de abrir la SAJ. Lo que esperaban cuando abrieron era exhibir cuadritos. Que alguien llegara y te destrozara el suelo estaba mucho más allá del límite de lo que era asumible en una sala de exposiciones. Treinta años después, no se percibe como una agresión, forma parte de un montaje. **El mundo ha cambiado y el arte ha cambiado. Pero te aseguro que sigue siendo problemático gestionar esto, casi resultó imposible. Ha habido momentos en los que ha sido difícil sacar adelante ciertas obras, porque se salían de los parámetros convencionales (mi debilidad). Han pasado treinta años, actualmente el suelo está hecho polvo. ¡Ahora casi vamos a arreglárselo! Hay algo que me encanta de eso. Me resultaba poético que llegara el artista más establecido y el mayor de todos para realizar una obra de albañilería. Me gustan esos vuelcos de estatus. Hace muchos años decíamos: «Si hay que alicatar, se alicata». Yo siento que sigue siendo algo transgresor. De hecho, la intervención de GVIII iba a ser en el ventanal gigante para que se viera desde dentro y desde fuera a la vez. Fue una pesadilla gestionar eso. Como te pasó a ti, primero el jurado aprobó el proyecto, pero luego la institución se negó. Al final tuve que claudicar, porque me dejaron claro que era innegociable. El miedo ganó y buscamos una alternativa. Volviendo a lo tuyo, te quería preguntar sobre las cuatro losas de mármol que vas a reemplazar. Al principio, el cambio será muy evidente, porque el color es distinto; pero con el paso del tiempo desaparecerá la evidencia de que ahí sucedió algo, de que algo se esconde debajo. Se asocia a lo nuevo algo pulido, impoluto. Las nuevas losas no están pulidas. De este modo, se integrarán un poquito. La pátina del tiempo lo igualará todo. Algo que se supone temporal va a ser permanente. También los imanes y las plumadas aluden a la instalación original. Esa pieza no surgió sola. Con *Estructuras invariables* (1990) desarrollé más experimentos con imanes. Me fascinaba la permanencia en el tiempo de la energía magnética. En el llo de mi almacén-taller, creía recordar que conservaba más imanes de aquella época, pero no. Eran grupos de imanes que deshice para crear otras piezas. Ahora hay imanes más sencillos y baratos, han cambiado mucho en treinta años. Las plumadas, sin embargo, sí son las mismas que usé entonces. **En el programa de actividades, con *Del dicho al hecho* hay un trecho, hablarás sobre tu trayectoria. Me parece interesante que seas más viejo que el resto, que hayas estado aquí de joven y vuelvas como artista****

establecido, y lo que eso significa. Ya lo hablaremos. Siempre estás en la línea de tiro, sobrevivir a batallas no te da puntos para la siguiente. **Entiendo que algunos umbrales de legitimación o económicos sí que se atraviesan, ¿no?** En el plano económico siempre estás en el abismo, no hay un mañana. De legitimación, tampoco; siempre estás cuestionado. A nivel personal, sí, adquieres una cierta costumbre de estar en el frente. Bromeo con Antoni Abad: ¿cómo es posible que nos sigan denominando «arte emergente» con cincuenta y tantos tacos? Siempre estamos en un constante estado de emergencia.

El arte emergente y la emergencia, con las dos acepciones que tiene la palabra, siempre están unidos en la vida del artista. Siempre eres emergente y siempre estás en estado de emergencia. **Yo tengo treinta y cinco, y noto que, si miro atrás, tengo una serie de certezas.**

Soy una persona que duda y se cuestiona, pero siento una mayor tranquilidad con temas que me generaban tribulaciones en el pasado. Tengo entendido que esta tranquilidad va en aumento, espero que así sea. Ya veremos.

Con los errores también se aprende, aprendes que no es tan grave. tan fatales. Y arriesgarse es parte del discurso.



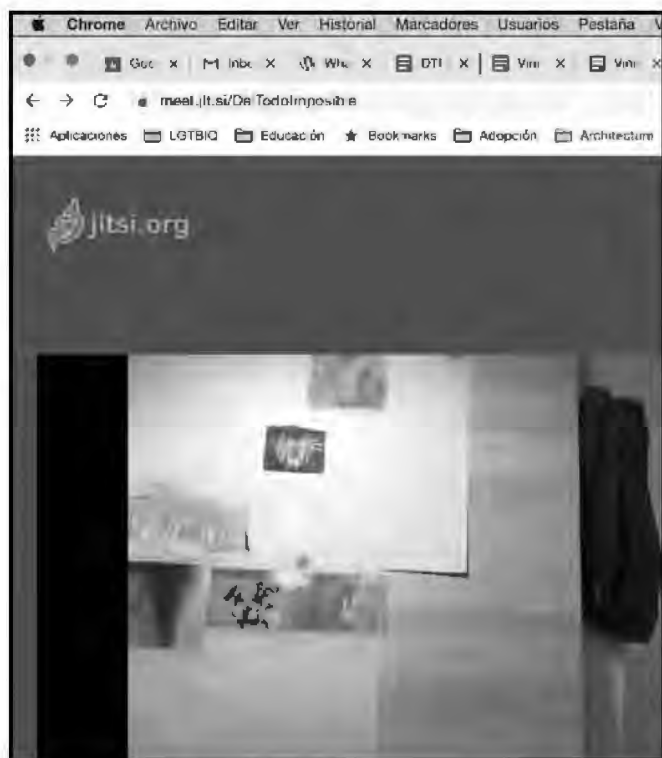
(6)

(6) *Otras dimensiones*, instalación original en la exposición *Posiciones conservadoras*, Sala de Recursos Culturales de la Comunidad de Madrid (actualmente Sala de Arte Joven), 1992.

LA SALA DE ARTE
JOVEN ESTÁ FUERA
DEL CIRCUITO. ESTO
NOS DA MÁS
LIBERTAD.

CONVERSACIÓN 8

GVIIE



100

Inquieto e incómodo,

GVIIE

navega entre las etiquetas que le lanzan (artista urbano, grafitero, muralista)

y explora sus conflictos mediante ejercicios pictóricos sobre muros y lienzos. Para la ocasión, ha elaborado una pieza efímera,

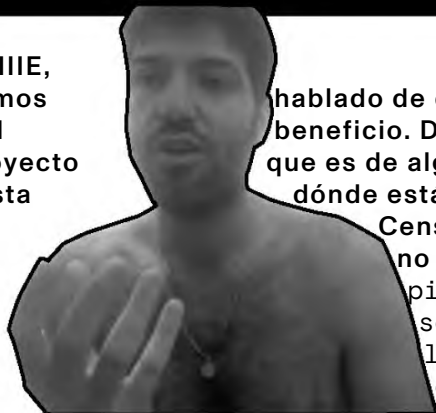
Intramuros, en torno a las

contradicciones que habita al trabajar dentro y fuera, en la galería y en la calle, en el circuito y en sus márgenes. Cuando acabe la exposición, este impresionante fresco legitimado, acogido y remunerado por la institución desaparecerá.

Mientras, sus pintadas en las calles, realizadas con nocturnidad y alevosía (como el muro en la calle Mataelpino, a ochenta metros de la Sala de Arte

Joven), permanecerán –o no– bajo otras reglas, las de los protocolos callejeros.

GVIIIIE,
hemos
y el
proyecto
hasta



hablado de cómo medir el equilibrio entre el riesgo y el beneficio. De cómo, cuando te embarcas en un proyecto que es de alguna manera controvertido, te toca calcular dónde estás dispuesto a comprometer tu bienestar.

Censura, multas, críticas... Me consta que no es fácil. ¿Cómo lo vives? Yo empecé pintando en lugares abandonados o semiabandonados. Primero en ruinas; luego en polígonos industriales, donde el único peligro eran las empresas de seguridad privada. En el grafiti

hay dos tipos de juego: el de estilos y el *bombing*, que es ir reproduciendo tu nombre a saco para que te conozca todo el mundo. Siempre he estado más conectado con el tema plástico y hubiera funcionado de igual manera en un estudio, pero nunca he tenido disciplina ni trasfondo de artista profesional. Pintaba en muros,

pero mi ambición siempre ha sido empujar lo plástico. Para eso he necesitado escenarios muy tranquilos. **Me gusta eso de encontrar belleza, o paz, en lo arruinado.** El trabajo en polígonos tiene algo muy romántico. Me gusta imaginar que, en el futuro, arqueólogos como los que encontraron pinturas rupestres en las cuevas del sur de Francia encontrarán todo esto. En un polígono de mierda, donde nadie espera que haya ni un atisbo de belleza. Son pequeñas capillas sixtinas del arte urbano contemporáneo, que está vivo y apela al momento que estamos viviendo. Me gusta concebir los muros como el tatuaje de la calle. Hace unos años di el paso al centro de Madrid. Estuve dispuesto a asumir un riesgo mayor con tal de dar a conocer mi trabajo, y también a exponerme mucho

más. Hice mi primer intento con el muro de Mame Mbaye en la calle Embajadores, y salió tan bien (me sentía orgulloso, ¡y me fui sin multa!) que empecé a petarme el centro. Pensaba que lo que necesitaba Lavapiés era memoria histórica y señalar el conflicto actual que está viviendo el centro urbano, mientras que lo que necesitaban las periferias era un destello de belleza ante tanto gris. Evalué el riesgo de gentrificarse, pero aquellas eran zonas ingentrificables. Me he sentido muy abrazado por los barrios periféricos; cuanto peor es el barrio, mejor se trabaja. La gente es más humana y está más conectada con la calle. Por ejemplo, la comunidad latina nunca te va a denunciar. Entre otras cosas, porque no se sienten ciudadanas de pleno derecho; entonces, no se ven con la potestad de llamar a la autoridad. **No vas a ir a la policía cuando la policía te acosa.** En Sudamérica es un cuerpo puramente represor,

(1) El homenaje a Mame Mbaye en el número 21 de la calle Embajadores, 2018.

GVIIIIE

(1)



103

así que la gente evita llamarla a toda costa, aunque tengan un problema real. Esa cultura se la han traído aquí. Eso genera un espacio de autogestión de la calle que, entre otras cosas, facilita mi trabajo. **¿Qué riesgos te has encontrado al exponerte más viniendo al centro?** Estoy evaluando mis energías. Donde más me siento retado a la hora de medir mis energías es cuando me pisan. Ahora mismo estoy en esa tesitura. Hace poco una chavala me pisó una pieza bastante emblemática, de la que me sentía especialmente orgulloso. Ahora muchas chavalas se están sumando al mundo del grafiti. La manera que tiene esta nueva generación de hacerse significar es, como hemos hecho siempre, **retando a la autoridad**. Una escuela es pintar trenes, que es lo más agresivo y adrenalínico. Esta nueva hornada desafía a los llamados «muralistas» y a toda la movida del «arte urbano». Me parece guay, pero a veces se equivocan. Esa pieza la hice sin permiso; de hecho, me paró la policía. Contacté con la chavala para que me diera una explicación y se puso chula, con un discurso aprendido, llamándome «perro del amo». Le dije que se estaba equivocando. Me dijo que parecía que me molestase que me hubiera pisado una chica. No teníamos más que hablar. Toda esta nueva oleada que se empodera a través del grafiti me parece bestial. Ella quiso saltar de rango desafiándome a mí, una manera muy capulla de entrar en la calle. La situación me ha afectado, pero no sé cómo lidiar con esto. Podría ir y pisarla, ponerle toy. Un ojo por ojo. **¿No podéis hablar? ¿Tiene que haber una reparación para que te quedes tranquilo?** A ver, el tema de la violencia no lo veo, yo ya no soy ese. La última vez que quedé para pegarme con unos chavales llegué con un palo, pero fui la persona más educada del mundo. Era una especie de juego, carearme con ellos. No hubo ningún tipo de reparación, pero al menos hubo un punto de encuentro. Ellos me consideran «muralista», pero que sepan que me bajo con un palo si hace falta. Sobre todo, hay un tema de preservación: no me pises más muros. Quiero que pervivan. Tampoco puedo ser el perro guardián de mis propios murales. Yo lo que quiero es seguir desarrollando y pintando. Cuando me pisaron el mural de Mame, lo hizo un chaval que al menos me dio una excusa. Lo dejé pasar, porque me sentí reparado como para no invertir energía en tener un *beef* con él. **Le tengo mucho cariño a ese muro. Cuando lo vi, pensé: «Esto es una pieza importante».** No solamente porque apela al presente, como decías antes, sino porque habla sobre un tema de urgencia: **un mantero, negro, migrante, ilegalizado por la ley de extranjería del Estado español muere al ser perseguido por la policía. Le rindes ese homenaje y la gente, cada vez que pasa por delante, lo recuerda. Y está en la calle, a escasos metros de donde murió. Me impactó.** Pues lo tapó el Ayuntamiento. Luego le hice un segundo recordatorio a Mame encima, y ahí es cuando lo pisó este chaval. **Esto de las capas, el tapar y el pisar, me resulta fascinante. Cuando lo tapó el Ayuntamiento me dio mucha**

pena
porque se
trataba,
para mí,
de un



monumento
popular. Y en una
época como la
que estamos
viviendo, en la
que se está
cuestionando a
nivel

internacional la
validez de ciertos monumentos (como las estatuas de colonos y esclavistas),
me pareció fatal. Siempre recuerdo esa pieza. La hice con todo el
cariño. Apelaba no solo al Mame que murió en la calle, sino al
que se había atravesado medio continente exponiéndose a infinidad
de peligros (de ahí los alambres de espino). Lo que marcó su
trayectoria vital y la de tantas otras es la injusticia. Si no, por
qué iba a estar vendiendo mierda en un país en el que no ha nacido.
Con el recuerdo ya estás denunciando la situación. La gente se hace
tatuajes para fijar en su piel un recuerdo y que no se pierda. Esa
era la idea. **«Lavapiés necesita más que nunca recordar su parte
invisible».** Antes hablabas de gentrificación y de hacernos cargo de nuestra
complicidad, nos guste o no. Esos recordatorios son importantes en barrios
que están en peligro o en proceso de gentrificación. Los mensajes críticos
son una forma de resistencia. Que esta gente que va a hacer la manta
a Sol tenga un mínimo destello de que para alguien con plenos
privilegios de ciudadanía no son invisibles, existen y los vemos.
Y que son tan integrantes del barrio como cualquier otra persona.
**Ha sido un desafío, pero también un placer trabajar contigo todos estos
meses. En un determinado momento me dijiste una frase que lo resume bien:
«No estoy acostumbrado a que me comisarién».** Uno de los aprendizajes más
bonitos (e inciertos) de este proceso ha sido buscar una forma de trabajar
en la que ambos nos sintiéramos cómodos. Es algo que te quiero agradecer.
Para mí no eres autoridad. La manera en que organizas las cosas

supura quién eres tú: atento al detalle, transversal. De todas las personas que conozco, eres la gran persona del encuentro. Esto también va a ser excepcional para mí, no creo que me vuelvan a comisariar de esta manera. Así que estos retos que te he puesto han sido inconscientes, desde el cariño. Ya sabes cómo pinto: el día antes monto un poco el *feeling* y con eso voy. Una manera tan de piel de trabajar que es difícil planificar o pautar. **Y me ha costado entenderlo. No te voy a mentir, como comisario he pasado nervios por no saber qué ibas a poner en la pared hasta casi el último momento, teniendo, además, el lugar más visible (lo primero que ves cuando entras). Leí en alguna parte que en un comisariado siempre debe haber una pieza que se salga un poco del conjunto, que rompa con el discurso. Tal vez ahora entiendo mejor esa**



(3)

confianza, de respetar el proceso y confiar en el compromiso mutuo. Con esto de que la exposición se haya pospuesto seis meses puede haber una pérdida de frescura. La manera en que estoy trabajando ahora es así: llego al muro, me abro el carrete de capturas del móvil y me pongo a componer: una rosa, un vídeo de YouTube, una captura de una publicidad... Voy trabajando, por un lado, como en internet (exceso de imágenes, sin pensar) y, por otro, como en la calle, borrando. Pero quedan señales, capas de

(3) *No me dejes caer*, 2019.

trabajo, igual que en los muros. Para adecentar un muro antes de empezar, lo blanqueo. **Meto la rasqueta y saco diez años de historia pictórica del muro.** Me encuentro platas, rosas TOKIO, el gris del Ayuntamiento... **Me fascina verte pintar con el móvil en la mano, y es muy curioso, porque trabajas con esa idea de frames o viñetas que afecta al todo: los rectángulos, la verticalidad, la mezcla de imágenes cotidianas, propias y ajenas.** Mi idea es usar todo el tiempo posible durante el montaje, e ir improvisando el muro con fotos del carrete de mi móvil. Quería hacer un recorrido por todo lo que abarca mi relación con el proceso de *Del todo imposible*: mis conflictos en la calle, las negativas que tuvimos por parte de la institución, las personas que participábamos -con diferentes edades-, cómo he ido vinculándome. Al final, por las condiciones de horarios y materiales, he preferido preparar el boceto que te mandé, aunque lo variaré. No sé si te habrá sorprendido verte ahí. **Pues sí que me ha sorprendido, tal vez porque temo estar ocupando un espacio que no me corresponde. A la vez, me hace muchísima ilusión que quieras hablar de esa experiencia personal, basada en la gente, y que decidieras incluirme. Como comisario me da un poco de corte aparecer; pero, como también aparecen otras personas, me resulta menos raro. En todo caso, me parece bonito y confío en tu decisión de estar en el presente.** Al final, para mí, hablar de la SAJ es hablar de este proyecto. Estoy lleno de emoción por cómo me he vinculado con las tres personas que salí ahí. Me parecía bello hablar del espacio a través de mi experiencia real con él. **Esa es mi experiencia real, la gente.** Para mí ha habido dos grandes descubrimientos que han sido las dos Claras. Moreno Cela, que me sorprendió un día confesándome sus anhelos por Jarfaiteer, un rapero que es la violencia en persona. Y Clara Harguindey (Desmusea), con quien he profundizado bastante más; es una persona que habita esas dos realidades: la del discurso y la de la calle. He encontrado con ellas un espacio en el que puedo hablar con honestidad. Son dos grandes interlocutoras, con una sensibilidad macarra. Y es que lo macarra te hace estar todo el rato en un punto crítico y de mofa, y eso a veces da mucho oxígeno. **Poder reírnos de nosotros mismos es fundamental. Sobre las Claras, qué te voy a contar, creo que ambas son brillantes.** Luego hay muchas más capas. Por ejemplo, la imagen principal de mi pieza, difuminada, sigue la línea de solo coger lo que me salga en el *feed* de Instagram. Es una publicidad de Bimba y Lola, que es lo más parecido al grafiti. Demonizamos la presencia de elementos visuales que se han plantado sin nuestro consentimiento en la ciudad. La publicidad no es más que eso. **Creo que tu experiencia puede aportar mucho. La vulnerabilidad de mostrar las luces y las sombras de una manera tan personal. Para mí, representas muy bien el dentro/fuera.** Mi conflicto con la calle está representado por los manchones negros que pisan las piezas, los tachados. Va acompañado de textos diferentes, desde mis interlocuciones con la gente con la que he tenido problemas hasta pensamientos propios.



Al final, para mí, lo

(4)

bonito tapa lo feo. No a un nivel estético, sino anímico. A lo mejor hay un punto naif en ser tan autorreferencial, pero la pintura también tiene que ser eso, lo que te importa, tus experiencias directas, la gente a quien quieres, y desnudarte y enfadarte y agradecer. No quería sacrificar eso en pos de un discurso más conceptual o crítico. Incluso las malas experiencias de la calle representadas por el negro han ido perdiendo peso en los sucesivos bocetos. Me alegra escucharte decir eso. Sé que te has enfrentado a un desafío al aceptar esta invitación por todo lo que implica para un artista callejero colocarse en el cubo blanco. Encuentro mucho valor en explorar esa contradicción (si es que lo es). Lo he pasado fatal gastándome el dinero en materiales, porque tenía la sensación de que todo ese dinero no era mío. He tenido que repetirme mil veces: «Esto son gastos de producción». El síndrome del impostor. Como ya sabes, me acompleja no satisfacer el listón intelectual de la Sala, pero para mí el sentimiento lo es todo. Estoy muy emocionado, date cuenta de que me despido de la ciudad con este proyecto. Sobre el síndrome del impostor, te entiendo. Creo que la autogestión nos tiene mal acostumbrados y también los festivales de arte urbano que precarizan a sus artistas. En cuanto a satisfacer listones, lo hemos hablado varias veces desde el inicio. Cuando me dijiste que no te sentías «lo suficientemente conceptual para esta expo», yo no me lo podía creer. Te invité porque creo en lo que haces, y lo debes hacer a tu manera. A todos nos toca luchar contra las inseguridades que nos acechan.

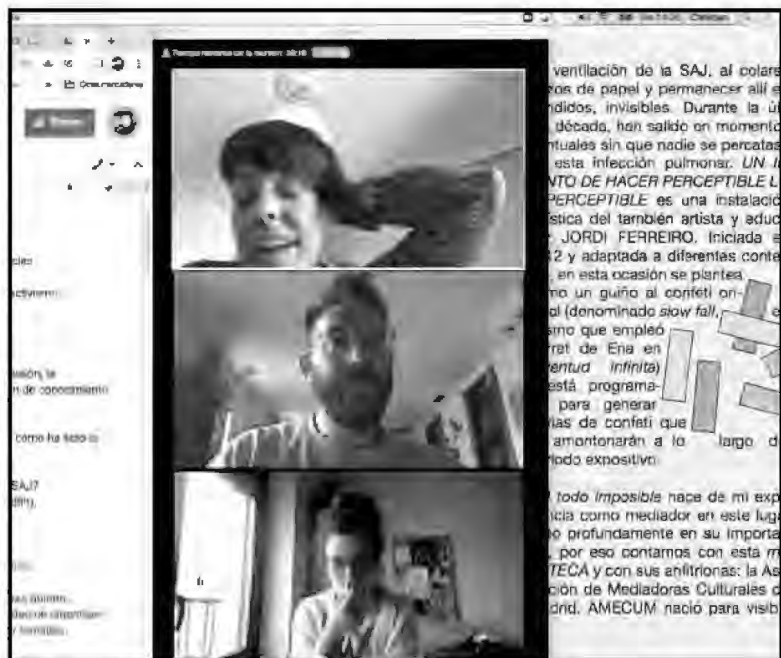
(4) Lo mío, 2019. Calle Mataelpino, a 80 metros de la Sala de Arte Joven.

Tú tienes esas, yo tengo las mías. Pero insisto: estamos aquí y merecemos estar aquí. Espero que en un tiempo futuro podamos sentirnos orgullosos. La honestidad es la única realidad, ¿no? Lo que sientes cuando te equivocas y cuando aciertas. Has hablado de arte callejero, muralismo, arte urbano, escritura de grafiti... ¿Cómo te gusta considerarte en este momento? Yo me considero autor. Ahora me he metido al óleo, ¡el terreno prohibido! Me han dado un máster de pintura sin haber cursado pintura en mi vida. El gran artífice de derribar el muro que me separaba del arte académico es Román Linacero. No fue hasta un viaje que hicimos a Sevilla a ver una expo de Murillo que empecé a entender lo que me decía: «Ese muro solo existe en tu cabeza». Me considero autor, y lo que me interesa es que mi obra llegue a la gente, por eso entro en conflicto con cualquier cosa que me lo impida (un día es la policía, otro día es un vecino pesado, otro día es un festival de arte urbano...). La calle me ha dado mucho: conocer los códigos, las anécdotas y, sobre todo, a la gente. Cuando desarrollo una vía nueva, me rompo la cabeza para ver cómo la llevo a los distintos formatos que practico. Por eso, para mí es un ejercicio de honestidad. Podría plantarte en la Sala el grafo que estaba haciendo en febrero, pero quiero hacerlo desde donde estoy, no desde donde estuve. Ahora hay gente que tiene miedo de que me convierta en un artista de Bellas Artes. Estoy sufriendo la reacción, pero no del mundo académico, que están encantados de tenerme, sino de la gente de la calle que me pide que no pierda mi identidad. Es curioso, porque la escuela tiene fama de rechazar lo que no es académico. A mí me ha pasado a menudo, sentirme un intruso y temer que no me tomen en serio o que no me dejen entrar. Luego te das cuenta de todo lo que aportas. Pero el qué dirán está siempre ahí, zumbando... Por eso es importante sentir amor por lo que haces y tener claro por qué lo haces. Compromiso fiel con la honestidad y con comunicarte con la gente. Lo único que siento por encima de mí es lo que yo comunico. Y para eso tengo que ser un obrero 360° de la técnica. Tengo que saber



hacer una rosa bonita o un retrato fidedigno de una chica asesinada en Chile. Por eso a Mame nunca le quise abordar desde el retrato, no me veía capaz. Es verdad, aparecía de espaldas. Y era él, pero también cualquier otro mantero.

CONVERSACIÓN 9



110

AMECUM

Dada la importancia de la mediación en este proyecto, quise contar con la Asociación de Mediadoras Culturales de Madrid. **AMECUM** nació para visibilizar y profesionalizar la mediación cultural a través del trabajo colaborativo y la mejora de las condiciones laborales de un sector feminizado, precarizado y poco visible. Aquí, el trabajo en red de AMECUM se materializa a través de un mural-manifiesto rotulado por las socias, una de sus pancartas para el 8M, un dispositivo de preguntas y respuestas y una biblioteca móvil.

Esta **mediaTECA**

(«la caja de la mediación») inicia aquí su andadura mediante una selección bibliográfica de publicaciones donadas, compradas o cedidas. La naturaleza colaborativa de AMECUM se manifiesta, además, en la acogida de dos proyectos del pasado de la Sala, reactivados para la ocasión: *El canto punzante* y *la Residencia de plantas*.

Jara y Tania, sois las dos socias de AMECUM que habéis representado, de forma anónima, a toda la asociación en la parte expositiva. Me gusta que abramos un espacio –estas páginas– para compartir vuestras voces y opiniones con nombres y apellidos. ¿Por qué creéis que es importante que la asociación forme parte de este proyecto? JARA BLANCO. En *Del todo imposible* se busca subvertir las normas de lo que se debe o puede hacer en una

(1)



sala de exposiciones. Creo que estamos aquí por tu experiencia como mediador en la SAJ, junto a Patricia Raijenstein y a mí. Al igual que a través de nuestras mediaciones intentamos salir de lo normativo y experimentar, creo que nuestra presencia en la exposición es una forma de darle voz a quienes

trabajamos desde la mediación.

¿Qué significa para vosotras la colectividad en AMECUM? TANIA SERRANO CUENCA. La concibo desde la política del cuidado. Desde un compromiso social con el resto de las compañeras. A la hora de invitaros, nos preguntamos cómo podía estar AMECUM representada de manera práctica. Se decidió que serían dos personas con perfiles muy distintos. Jara, tú llevas más tiempo, formas parte de la junta directiva y has colaborado conmigo en la SAJ; y Tania es una socia nueva, con una visión fresca. TANIA. Yo misma estoy empezando a descubrir qué es AMECUM. Me uní porque me siento identificada con la forma de establecer vínculos, con cómo se entiende la colectividad desde la asociación. De ahí nace mi inquietud y mi ilusión por formar parte, por querer comprometerme con el proyecto. También con, poco a poco, ir desarrollando una profesionalidad. Yo también me uní hace unos años, aunque tengo mis dudas con el asociacionismo. Me inquietaba formar parte de algo que no entendía del todo, pero también tenía ganas de

(1) Reunión de socias durante su residencia en el Centro de Residencias Artísticas (Matadero Madrid), 2019. Foto: Lukasz Michalak.

(2) Dos de las pancartas generadas para el 8 de marzo, en la manifestación de 2019.

aprender con vosotras. JARA. Justamente, la colectividad es uno de los motivos por los que nace la iniciativa. La mediación es, en muchos casos, un trabajo muy individual, y pertenecer a una colectividad te permite creer más en lo que haces y aprender de otras personas que están en diferentes lugares. Me gusta lo que decís de estar aprendiendo lo que es AMECUM, porque AMECUM está aprendiendo a ser lo que es gracias, precisamente, a la colectividad. Gracias a la incorporación de ciertas personas y a sus ganas de involucrarse vamos mutando. **AMECUM no solo cuida la colectividad (compartir sentires, procesos, aprendizajes), sino que también tiene un cometido político y profesional. Lucha por un sector precarizado e invisibilizado que engloba a educadoras artísticas, monitoras, profes, guías... Hay un montón de sinónimos para «mediadora».** TANIA. De hecho, yo no considero que haya trabajado como mediadora. He desempeñado funciones de guía en alguna exposición, pero como mediadora no

tengo tanta experiencia. JARA. **La mediación es un conjunto de herramientas** que se pueden aplicar desde múltiples profesiones. De ahí la complejidad de unirnos. Hay personas que no se sienten identificadas con la palabra *mediación*, pero sí con *educación*. Eso hace que nos fragmentemos aún más (y ya tenemos que luchar contra la invisibilización y la precariedad). Es un término que en los contextos académicos genera conflicto y a veces nos centramos demasiado en la mediación artística. Ni yo misma vengo de ese ámbito. De ahí la importancia de hacer activismo cultural. Me ayuda a mantenerme despierta en la vida cultural. **Uno de los**



(2)

elementos que configuran vuestro espacio en la exposición es, precisamente, una pancarta del 8M. TANIA. Viene de un compendio de sentimientos e ideas que confluyeron para materializarse durante el 8 de marzo de 2018 y que luego llevamos juntas a la manifestación. JARA. Coincidiendo con el parón de trabajo y la huelga de cuidados, hicimos nuestra primera convocatoria para juntarnos en el 8M. Nunca habíamos salido a la calle como colectivo, así que propusimos fabricar unas pancartas feministas. Quedamos en el Medialab Prado (el centro cultural de la ciudad de Madrid que en ese momento acogía nuestras reuniones). La respuesta fue muy buena; a lo largo del día nos llegamos a juntar cincuenta personas, sobre todo mujeres, pero también algunos hombres. **Había gente que no sabía qué era AMECUM, pero se acercaron al entender que se trataba de un espacio de cuidados.** Hicimos unas dinámicas para generar ideas y de ahí salieron dos pancartas; y, al año siguiente, una tercera. **Hemos barajado un montón de posibilidades al pensar en los materiales que podrían exhibirse. Algunos tenían que ver con contenidos inmateriales;**

por eso, muchos de los que hemos escogido tratan de materializar lo colectivo, lo feminizado y la multiplicidad de voces. JARA. Si haces una pequeña búsqueda de los orígenes de la mediación, ves que tiene una vinculación con los cuidados y el acompañamiento, acciones que vienen desde lo femenino. Decidimos poner el nombre de la asociación en femenino para visibilizar, precisamente, que este es un sector feminizado. Hubo debates internos, sobre todo al principio, pero, como decíamos antes, AMECUM se va creando poco a poco. Decir que es una asociación de mediadoras ha generado que la gente se pregunte por qué hay más mujeres que hombres, y pone de manifiesto que se trata de un sector precarizado. **Estamos grabando esta conversación en pleno confinamiento por la covid-19.**

Durante estos meses he pensado mucho en cómo se invisibilizan los cuidados, los de les mayores en particular, al ser uno de los colectivos más vulnerables durante la pandemia. La gente ha salido a sus balcones cada tarde a las ocho para aplaudir a los servicios sanitarios, pero también –me gusta pensar– a los servicios de limpieza, repartidores, cajeros del supermercado, cuidadores. Son héroes en este momento, en lugar de tanto futbolista y *celebrity*. Me pregunto si en ese nuevo mundo que presumiblemente nos espera recordaremos la importancia de los cuidados, que están en muchísimos casos feminizados, en manos de personas migrantes, en algunos casos sin papeles ni seguridad social... Me parece importante que, desde el arte, la educación y la mediación, hagamos política. TANIA. Para mí, todas nuestras acciones cotidianas son políticas. JARA. Creo que tu decisión de colocar a AMECUM en la exposición es una acción política en sí misma, porque va a visibilizar un sector desde un formato menos académico, con las herramientas que tiene la propia mediación. Podríamos haber montado un dispositivo con datos sobre el trabajo de las mujeres, con estadísticas (como la acción guerrera que hicimos este año en ARCO), pero decidimos trabajar desde otro lado y generar un espacio habitable, lleno de

invitaciones a la participación. **Habladme de la *mediaTECA* y de cómo habéis generado esta incipiente colección (de libros, ensayos, tesis, autoedición, etc.).** TANIA. Entre Jara y yo pensamos en cómo íbamos a diseñar el dispositivo y en qué redes queríamos visibilizar desde AMECUM. Lanzamos una convocatoria a nuestra red de colaboración: un compendio de instituciones, colectivos y agentes locales, nacionales e internacionales, con las que compartimos prácticas. Enviamos la convocatoria a través de un *e-mail* en el que describíamos cómo iba a ser la *mediaTECA* e invitábamos a la participación mediante la donación, la cesión temporal o la sugerencia de compra de publicaciones. Ha tenido mucho éxito, y el 90% de lo que hemos recibido son donaciones permanentes. Creo que han respondido tan bien porque, en la red que conformamos, todas nos sentimos identificadas con esos valores e ideas de colaborar y generar una inteligencia colectiva. Nos han llegado cosas de Madrid, País Vasco, las Islas Canarias, Baleares, Castilla y León, Cataluña, Andalucía... Prácticamente de toda España y, también, de Santiago de Chile. JARA. Hemos contactado con unos cien colectivos, agentes e instituciones. En un principio, pensamos en hacer la red solo en Madrid, porque la *mediaTECA* iba a estar allí. Pero, cuando empezamos a revisar la red, vimos que había que salir; de hecho, las respuestas de fuera llegaron antes que las de dentro de Madrid. Y no solamente pedíamos libros de mediación, sino también de educación, gestión cultural, etc. A la gente le pareció muy interesante, y está muy relacionado con la idiosincrasia de la asociación: generar una biblioteca gracias a los agentes que han ido conformando la red de AMECUM (asociaciones dedicadas a la mediación-educación,

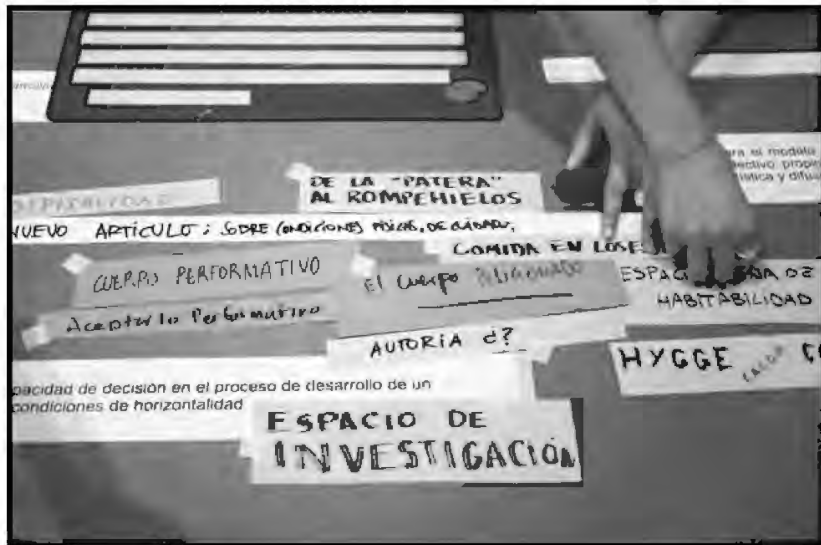
(3)



instituciones grandes como el Ministerio de Cultura o el Centro Cultural de España en Santiago de Chile). Esto es algo que llevan soñando las socias desde hace un tiempo. La exposición ha sido la excusa para que se ponga en marcha, pero quería preguntaros por el futuro o futuros posibles de la *mediaTECA*. Por ejemplo, en el programa de actividades vamos a incluir un grupo de lectura

(3) Encuentro de Mediación: Acción de Borde. Valparaíso, Chile, 2017. Foto: Centex.

organizado por la socia Mariola Campelo, con dos sesiones que sirvan de despegue, deseando que tenga continuidad. JARA. Es bonito que sea *site-specific*, pero hay que pensar en la sostenibilidad de los proyectos; cuando abandone la SAJ, se convertirá en una herramienta de formación, consulta y activación de redes entre socias. Queremos que sea una herramienta más de colectividad. Encargamos la construcción de las cajas-estantería MicroTBOteca al Instituto para la Divulgación y el Estudio del Cómic (IDECómic), unas personas vinculadas al mundo de la carpintería y al mundo del cómic que decidieron generar estas cajas-estantería en Esta es una Plaza (el espacio vecinal autogestionado). Están hechas con maderas que se utilizaban para transportar obras de arte del Museo Reina Sofía. Las cajas que transportan las publicaciones se desmontan y sirven para formar las estanterías. Así tenemos una biblioteca móvil y modulable, lo cual tiene mucho sentido para nuestra asociación nómada. Os propuse acoger en vuestro espacio dos proyectos de mediación vinculados al pasado de la SAJ: la *Residencia de plantas* y los carteles de *El canto punzante*. Están conectados a través de este lugar en diferentes tiempos, jugando con la relación pasado-presente-futuro. JARA. Conecta muy bien con la filosofía la



(4)

asociación: acoger y dar cabida a nuevos proyectos. De algún modo, al introducirlos aquí van a impregnarse de esa esencia, van a permearse mutuamente. Un espacio en el que se permean resume bien la idea que tiene *mediaTECA* en su conjunto: pensar la mediación desde diferentes miradas y soportes, no solo desde AMECUM. Me parece muy acertado acoger, tiene que

(4) Primera revisión del Código de buenas prácticas, *Escuela Perturbable* (Museo Reina Sofía, 2019). Foto: Santi Piñol.

ver con el cuidado. Este acogimiento da una visión más plural y colorida de qué es o qué puede ser la mediación. Habladme del mural rotulado a mano por las socias. En este momento aún no lo habéis creado, así que decidme cómo os lo imagináis. JARA. El mural será una actualización coral de un manifiesto que forma parte de nuestro recorrido. Generamos la primera versión (un código de buenas prácticas en mediación) en el verano de 2016, entre AVALEM (Asociación Valenciana de Mediación), Pedagogías Invisibles y AMECUM. En febrero de 2019 participamos en la *Escuela Perturbable* del Museo Reina Sofía, y allí realizamos un mural colectivo que se revisó y se intervino entre todas. En esta ocasión, queremos replicarlo y actualizarlo. Nos gustaría hacer partícipes al resto de las socias, ya que en la configuración de la *mediaTECA* solamente hemos estado Tania y yo; que se trate de un momento más íntimo de colaboración entre las socias. Pero no sabemos qué va a suceder. La *mediaTECA* incluye una pared de corcho con unos papelitos que servirán para plantear preguntas y respuestas, además de un juego de marcapáginas. Ambos dispositivos invitan a la participación. La gente podrá reorganizar las publicaciones y sus marcapáginas, ¿cómo funcionará esto? TANIA. Entiendo los marcapáginas y el corcho como dispositivos de activación del público. La función de los marcapáginas es generar sinergias entre el conjunto de ideas/obras/participantes de la exposición y la literatura sobre la mediación. ¿Cómo gestionáis vosotras esas aperturas e incertidumbres que tanto nos interesan y que buscan evitar un único recorrido predeterminado? TANIA. En mi faceta profesional prefiero generar cosas que vayan mutando por sí mismas en función de las personas que participan y colaboran. En el terreno personal sí que hay cuestiones que chocan con esa parte profesional del dejar hacer; soy una persona controladora y, para mí, un criterio de calidad y de profesionalización es saber que todo está cumpliendo unos determinados órdenes para llegar a los objetivos que se habían establecido al diseñar el proyecto. JARA. Me lo planteo como un desafío personal. Enfrentarnos con lo que no estamos de acuerdo es un desafío que no todo el mundo quiere vivir. La iniciativa de los marcapáginas va a ser un ejercicio abierto (generalmente, donde más se aprende). En aquellas mediaciones que hice contigo durante *Sororidades Instagramer* (2019) nos enfrentábamos todo el rato con gente que nos estaba juzgando, cuestionando, atacando... Ahí nos sentimos realmente muy frágiles. Lo recuerdo perfectamente: tuvimos que reevaluar nuestras aperturas desde el autocuidado. Cuando inauguras un proyecto, empiezan a pasar cosas que nadie puede imaginar. Y eso me parece bonito. Pero también me hace pensar que la manera de recoger todo eso, o de jugar con ello, es la mediación. Las visitas que Jara y yo hagamos en *Del todo imposible* van a ser ese lugar donde escuchar, recoger, hacer una cosecha de lo inesperado: lo que sucede más allá del discurso curatorial, de los discursos de cada participante, del discurso de la propia mediación. JARA. Ese riesgo que corremos un poco siempre (no saber a quién tenemos delante) es el que hemos tomado al, por ejemplo, no atar las publicaciones para generar

un ambiente de confianza. Quiero imaginarme que no va a desaparecer ningún libro; pero, si pasa, ¿cómo voy a gestionar los robos? Sé que lo voy a llevar fatal, pero he decidido asumir ese riesgo porque supone enfrentarme a algo con lo que no estoy de acuerdo. Es parte de la misma metodología. **En una sociedad tan vigilada, tenemos aún voz y responsabilidad en nuestras plataformas de poder y representación. Como productoras culturales, ahí también decidimos si queremos ser policía de balcón o dejar las ventanas abiertas (con todas las consecuencias, hasta que te roben el marco de la ventana).**



(5)

ME TENGO QUE
ACORDAR DE
REGAR LAS
PLANTAS

Onyx

Onyx ha sido neidre recientemente y está elucubrando sobre las posibles líneas temporales que habitarán sus hijos.

Este ser mágico, de grandes ojos, larga melena y piel iridiscente, nos transportará a futuros varios, como al año en que la Sala de Arte Joven cumpla treinta y cinco (la edad máxima para poder exponer en su interior). Con su obra procesual *Nave Casandra* nos invita a viajar a distintos futuros y a regresar con reflexiones sobre realidades no acontecidas. Una deriva transtemporal en la que especular sobre otras dimensiones, cuerpos posthumanos, tecnologías imposibles y mutaciones del porvenir. La tripulación de la nave estará formada por seres –humanes o no– interesados en estas cuestiones que compartirán sus hallazgos antes de la clausura de la exposición.

el día

Onyx,

comencemos hablando de cómo empezó todo esto. Tú y yo solemos tener



(1)

a poco. No se queda en lo corpóreo, es una puerta a otras formas. **Y tenía mucho sentido en relación con lo que has estado haciendo últimamente. Como la exposición *Going home*, en Espai Tactel. Parecería que hay tres tiempos: la inauguración (Onyx aparece y deposita un huevo), un tiempo medio (la exposición del huevo, estático) y un tiempo tercero (la eclosión del huevo durante la clausura). Esto, y lo que harás en *Del todo imposible*,**

(1) Onyx depositando su huevo en la inauguración de *Going home*. Foto: Espai Tactel, 2020.

conversaciones en torno a lo *queer*, lo fantástico y la ciencia ficción. Creo que te interesa mi participación porque puedo aportar un toque de sinsentido. **Eso me gusta de tu trabajo, así como la parte lúdica y performativa.** Ser artista es como crearte un personaje. Cuando eres consciente del relato que estás construyendo, puedes subvertir esos códigos. Pilar Albarracín me dijo en un encuentro que el artista se convierte en un objeto de deseo, cuando en verdad solamente quiere trabajar. Onyx surge de notar que se está proyectando sobre mí algo, y tomar control desde ese lugar. **Un personaje que puedo controlar y con el que puedo jugar.** Onyx es contextual, se expande a cada realidad. Si estuviera en un cuarto, las paredes se irían tiñendo poco

son tentativas en las que das la vuelta a los tiempos y materializaciones convencionales en los espacios expositivos. Ha pasado una cosa extraña, porque esa exposición de Valencia se iba a clausurar justo antes de que se decretase el estado de alarma. El tiempo se ha quedado suspendido. Ahora es un huevo que se podría abrir en cualquier momento. Lo de Espai Tactel fue un primer intento de exponer en una galería. **Una promesa de algo que no ha sucedido.** Poner un huevo es generar una expectativa, me gusta jugar con eso. Una misma idea va tomando diferentes formas, y esto del huevo es tratar de crear una relación de parentesco desde un personaje *drag*, pero noto que todavía no he resuelto esta idea, ¿sabes? Creo que habrá otros experimentos. **Diría que tu principal plataforma es tu cuenta de Instagram (@onyxunleashed).** Está llena de imágenes estáticas que muestran y despliegan tu imaginario. **Hubo una cosa que me llamó la atención como espectador: me parecía que al inicio Onyx no tenía voz, que no hablaba. Esto abría muchas posibilidades.** Siempre me han dicho que tengo una voz muy masculina, y yo, acomplexado, pensaba que tener una voz masculina acentuaría la pluma que tengo. Lo he ido superando y me encanta mi pluma y mi voz grave. Me gusta que Onyx sea mi corporeización de la pluma. Pasa algo curioso con el *drag*. Con el fenómeno RuPaul, parece que todo tiene que estar bien acabado, que debes generar un personaje listo para consumir. **A mí me gusta la idea de ir construyendo algo poco a poco** y siendo sensible. La voz, el movimiento. El otro día me construí un culo, unas caderas, una barriga. Voy construyendo, sin la urgencia de que nadie lo consuma. **Mostrar algo en construcción tiene mucho sentido viniendo de la autogestión. La manera de aprender es poco a poco, probando, cometiendo errores, reculando. Me interesan los diferentes aspectos narrativos de Onyx: su morfología, cómo se mueve y cómo habla.** Uno de mis sueños frustrados es aprender a cantar, pero prefiero no apresurarlo. Estoy encontrando recursos como, por ejemplo, utilizar voces sintéticas o subtítulos. A lo mejor ni siquiera hablará en un sentido convencional. ¿De qué forma se comunica?, ¿hace falta que sea con palabras? **¿Cómo se relaciona, cómo come, cómo se reproduce (si es que se reproduce)?** He pensado en tener un momento de mitosis y autorreplicarme. **Onyx va más allá del *drag* y tiene algo de alien.** La ciencia ficción nos ha enseñado que hay formas de vida que se comunican de maneras que no podemos concebir o percibir. Esto me hace pensar en la diversidad funcional y en la importancia de respetar la diferencia, algo que se palpa en tu activismo. También llama la atención tu interés por un arte enlazado a la educación y a la participación. En la exposición, lo que vas a hacer es principalmente interactuar con un grupo de personas. No quiero ser frívolo, pero con todo el tema del coronavirus me planteo una cosa: cuando pensamos que no tenemos futuro, somos mucho más capaces de imaginarlo. Les *millennials* hemos aniquilado el concepto de futuro y queda un vacío. Lo positivo es que nos permite ser muy especulativos, podemos imaginarnos lo que nos dé la gana. Por eso me gustan los talleres, el compartir. No pensar en la educación como una transmisión unidireccional de saberes.

Precisamente,
he
estado



(2)

flirteando con el concepto de grupo de aprendizaje para desarticular la figura del «profe». Yo me encargo del trabajo de planificación y de cosecha, pero me interesa que compartamos un espacio de intercambio, un sitio en el que todes aprenden y todes enseñan. Ese es mi ideal de educación.

Tenemos muy heredada la figura de profesor

como figura de autoridad.

Obedecer, estar en silencio. Pensar que existe solamente una forma. Para mí, eso es lo contrario de la educación. **Lo que vas a hacer con *Nave Casandra* no es un proceso formativo, ¿cómo te lo imaginas?**



(3)

(2) Ritual colectivo C.I.S.C.O. cerca del Deep Space Communications Complex de la NASA. *Weird Space*, 2018.
(3) Mediación performativa en la exposición de DIS, *Pulgares que escriben y se deslizan*, La Casa Encendida, 2018.

Es una nave, va a tener su tripulación, todes estaremos implicades en que la nave viaje por diferentes tiempos. A partir de ahí, podemos imaginar. Quiero crear un espacio en el que la gente se sienta lo suficientemente segura como para jugar e imaginar futuros. Cuando hago talleres con niños, lo entienden muy rápido. Les dices que estamos en una nave y ya están en una nave. Con adultos tienes que ir tres pasos por delante. **Serán cuatro tardes y una quinta sesión abierta en la que compartiréis el proceso. Este formato me parece muy adecuado, porque *Del todo imposible* tiene mucho que ver con conectar el tiempo pasado, presente y futuro. La clausura, de hecho, no será un día cualquiera, sino que la planteo como una actividad. Una mañana de domingo dedicada a revisar lo temporal y lo permanente. Qué se queda y qué desaparece. Ya sabes que hay varias obras que van a desafiar la impermanencia del cubo blanco (cosa que, en principio, no se puede hacer), pero otras van a desafiar la manera en que pensamos la permanencia en el plano físico. Aquello que es inmaterial, energético, espiritual. De pequeño me caí en la marmita de la ciencia ficción y no me he recuperado todavía. Siempre he pensado que cohabitamos tiempos muy distintos. En *La máquina del tiempo* me gustan mucho esas transiciones al futuro en las que un mismo espacio muta a lo largo de miles de años. Cuando voy por la calle hago ese juego en mi cabeza. Últimamente estoy hablando con un amigo sobre las temporalidades trans. Por un lado, el tema de los transcestres, cómo reconocer y nombrar desde un presente sin memoria a personas que han existido pero han sido borradas por la cisheteronormatividad. Cómo sentir su energía, su legado. Por otro lado, en la propia línea vital de una persona trans hay un momento de empezar una nueva vida, una especie de muerte y renacimiento. Por ejemplo, celebramos el nacimiento de mi amigo Emilio. Las temporalidades, en plural, funcionan así. Una persona que sale de una relación tortuosa rejuvenece. Onyx es un bebé, apenas tiene dos años. Sobre esa sesión abierta y final, encuentro que es mejor cuando un taller no acaba en exhibición que cuando sí. Quiero que se disfrute el proceso, estar en el presente, y para mí la expectativa es enemiga del disfrute. Los procesos abiertos requieren mucha planificación. Todo el rato estamos desarrollando estrategias para cultivar la espontaneidad. En este tipo de actividades, muchas veces empezamos por deconstruir todas las expectativas. Una vez, en un taller, una chica se agobió por las expectativas que tenía sobre sí misma. Íbamos a hacer una sesión de fotos y, aunque la mayoría se lo tomó como algo divertido, ella se agobió por cómo quedarían, por si no lo estaba haciendo «bien», y al final se fue a casa. Desde entonces, intento poner el placer primero. Eso es cuidar desde un liderazgo, que no una autoridad. A veces, liderar es simplemente escuchar a la gente y cuidarla un poco. Como la consigna zapatista de mandar obedeciendo. Quien debe liderar no es la persona más autoritaria, sino la más empática. La que es capaz de canalizar mejor los impulsos colectivos. Volviendo a lo procesual en tu obra, esa apertura es muy rica. Hay una lección que tienen pendiente muchas instituciones: dejar ciertos procesos abiertos; es decir, que no pidan saber al detalle qué va a ocurrir, porque esa rigidez va en detrimento del**

proyecto. Fomentan una contradicción constante en las residencias y los premios: en lugar de conocer tu trayectoria y confiar en ella, te piden un proyecto cerrado, totalmente especulativo, del que seguramente te desviarás. Les artistas nos hemos visto muy descuidados por esa constante falta de confianza por parte de la Administración. Nos convierte en personas menos fiables. A medida que vas haciendo un proyecto, vas cambiando. **No es el mismo proyecto el que presentas y el que entregas.** Las iniciativas más bonitas que he desarrollado son aquellas en las que han confiado en mí para tener esa responsabilidad. En el caso de *Nave Casandra*, te lo digo sinceramente, estoy más preocupado por la instalación física que por la parte experiencial. Lo vamos a pasar bien. La confianza que tienes en mí me hace querer trabajar más y mejor. Algunas comisaries no se implican tanto, pero tener *feedback* a mí me da seguridad. He estado en muchos otros proyectos en los que la relación es casi clientelar. Es algo muy inusual lo que estás haciendo. **Mi forma de aprender es esa, el intercambio. El discurso comisarial ha mutado gracias a la colaboración con vosotres. Por eso quería que la publicación fuese un reflejo de nuestras conversaciones. Soy consciente de que conlleva más trabajo hacerlo así, pero también genera destellos y contrapesa la competitividad del mundo cultural.**

Las convocatorias crean un ambiente muy atomizado. Yo comparto local con otras nueve personas e intercambiamos dosieres, compartimos convocatorias, nos apoyamos mutuamente. En la carrera planteé armar un colectivo o cooperativa. Aunque me agota un poco tener que llegar siempre a puntos intermedios. **En toda relación hay que negociar unas normas de convivencia. Yo también he estado en incontables grupos, y aunque no siempre ha sido fácil, me atrae la colectividad. Creo que hay que trabajar más el cuidado y la conversación entre las distintas generaciones.** Las casas son una cosa muy buena del *drag*. Las *houses* son increíbles, también, porque tienen que ver con la historiografía LGTBI+. Que quien empieza no tenga que enfrentarse constantemente al no saber. Ese concepto de familia encontrada. **Onyx tiene relación con el *drag*, pero a la vez lo dinamita por completo. No te imagino en un *pageant*, pero sí impartiendo un taller con niños. Todavía vemos poco *drag* de día. Como comisario, es la tercera vez que trabajo con travestis en contextos de arte contemporáneo, no sin enfrentarme a prejuicios de clientes e instituciones. ¿Cómo no adorar a esos seres mágicos que encarnan la fantasía y la libertad?** En el colectivo homosexual hay mucho miedo a expresar la pluma, y las travestis siempre me han parecido un ejemplo a seguir porque ponen ese mariconismo encima de la palestra. Cuando me transformo en Onyx, todos mis pensamientos **se convierten en ficciones construidas, en realidades mágicas.** Todas tenemos la capacidad de practicar diferentes tipos de magia. Tomo inspiración del Doctor Manhattan, uno de mis personajes favoritos de *Watchmen*. Él puede viajar en el tiempo,

pero a través de su propia línea temporal. **Sí, habita a cada momento todos y cada uno de los momentos de su línea temporal.** Es un sentimiento que todos tenemos en mayor o menor medida. Lo que decíamos antes de la percepción temporal de las cosas. Anclándolo en un punto geográfico como la SAJ, me gusta esta idea de hacer un archivo de las cosas que he visto y vivido allí como Pablo Durango, pero llevado a la ficción más absoluta. De eso irá mi visita performativa, *Lapso*. Onyx va a viajar a diferentes momentos que he vivido como Pablo. Igual que trabajo con el cuerpo distorsionado, trabajaré con mis recuerdos y lenguajes distorsionados. Me gusta la idea de que Onyx extraiga ese conocimiento, lo estire, lo reformule, lo convierta en otra cosa y lo plantee como algo mágico. **Es muy interesante ese desdoblamiento de Onyx y Pablo, como el Doctor Manhattan y John. ¿Vas a aludir a aquella anécdota que me contaste sobre la primera vez que el joven Pablo visitó la SAJ y soñó con convertirse en artista?** No me interesa tanto listar los pensamientos más terrenales de Pablo; me interesa transmitir la idea, no la anécdota. Por ejemplo, en el caso que has puesto, querer alcanzar algo que no eres. **Me gusta el concepto que utilizas: médium transtemporal. Los viajes en el tiempo están muy presentes en *Lapso* y en *Nave Casandra*, y fueron el germen de nuestra colaboración. Para mí tiene algo de paradójico el nombre de este lugar: Sala de Arte Joven. Y de problemático, pues entronca ciertas lógicas edadistas. Resulta que esta Sala ya no es tan joven, está cerca de cumplir los treinta y cinco**



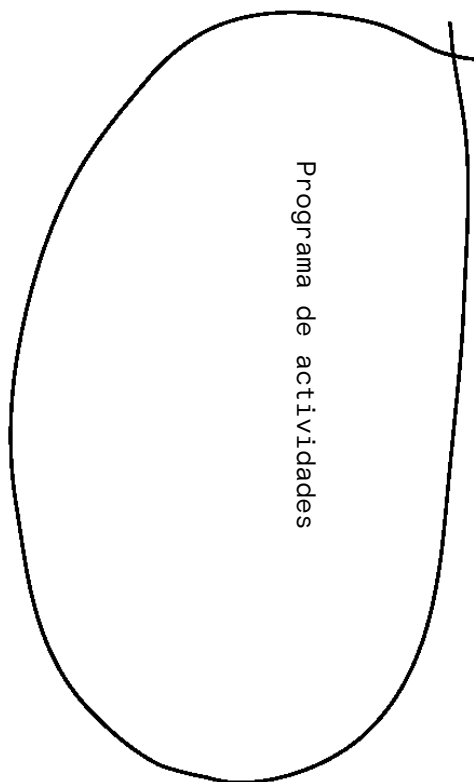
(4)

(4-5) #Unmetroymedio, 2020. Esta iniciativa del CA2M invita a una selección de artistas confinados en Madrid a mostrar su trabajo desde ca2m.org

años, el umbral burocrático que determina quién expone aquí y quién no. Empecé a bromear con la idea de que cuando llegase el año 2024 habría que hacer algo: cambiarle el nombre, una manifestación, un ritual... Te lancé todo esto para ver cómo te resonaba, y de ahí partimos. Detonó nuestra colaboración y me interpela a muchos niveles. Dentro de tres años, yo voy a dejar de ser joven para los estándares del arte. Es real esa ansiedad de deber tener solucionada tu vida para ese momento. Respecto al nombre de la SAJ, es un tema que tratar. Cómo entendemos la juventud dentro del arte y el arte respecto a la juventud. **El capitalismo está obsesionado con lo joven y lo nuevo, y eso empaña la visión de la edad como enriquecimiento. Siento que está desapareciendo el valor de lo viejo y que estamos consumiendo todo el rato cosas nuevas.** Tengo la sensación de que estamos en construcción permanente. Lo bueno es que desde el arte fuera del *mainstream* puedes criticar este tipo de cosas. **Con Onyx utilizas el género neutro, es una identidad no binaria. Es tan importante apoyar a nuestros hermanos trans y no binarios, que son vulnerados a diario en todo el mundo. Llevo unos meses intentando hablar y escribir en no binario. Te enfrentas a tu propia torpeza, pero también a la gente que se burla. En relación con el huevo, me decías que Onyx iba a ser neidre. Sé que la gente no va a entender esa palabra cuando lea la cartela, quiero que la busquen en internet. El acto de generar y reivindicar un vocabulario que se precisa, pero que no existe, es una forma de activismo que también relaciono con la ficción especulativa.** Son dos cosas que están unidas y que me gustan del ambiente LGBTBI+. Muchas veces las reivindicaciones son propositivas y generan un contexto de celebración. Considero que la historia de las personas LGBTBI+ es la historia de las brujas, los demonios, los cuerpos monstruosos, de toda la parte más divertida de la sociedad. Lo que ha estado prohibido por sistema. Las prácticas heréticas, esa es nuestra historia. Una historia criminalizada, pero en la que, si ahondamos, podemos reconstruir nuestro presente mediante la celebración colectiva y la liberación. Yo me siento más identificado con la historia de los súcubos que con la historia del Cid Campeador. Lo que ha estado discriminado, lo que ha estado fuera del discurso heteronormativo. **Para terminar, quiero preguntarte por la materialización física de tu proyecto, el portal de la Nave Casandra. ¿Cómo se conecta la parte objetual con la parte experiencial?** Cuando me invitan a algún sitio necesito que haya una relación física con el espacio. Planto una especie de *Stargate* para llamar la atención sobre ese algo en potencia. Algo va a pasar aquí. Una puertecita a una posibilidad de futuro.



NO TE
PUEDES
ENFADAR



Todas las actividades son de libre acceso, con inscripción previa y aforo limitado (debido al protocolo sanitario).

15.09,
19:00 h
**Lapso, visita
performativa
de Onyx
+ Es muy
mutuo (y lo
sabes),**

**performance
de Clara Moreno Cela**

Lapso es un recorrido transtemporal por la Sala de Arte Joven. Una visita guiada de la mano de Onyx en la que reviviremos distintas resonancias afectivas, paradigmas artísticos pretéritos y bucles discurso-gravitacionales vividos en este espacio. A continuación, Clara Moreno Cela realizará una performance carta de presentación en la que explorará la imposibilidad de ser un cándido, una paloma, una tacita de café descafeinado. Nos acogerá con su literatura cantada *trash* para todos los públicos.

22.09,
19:00 h
**Del dicho al hecho hay un trecho.
Encuentro con Mateo Maté**

En 1992, Mateo Maté expuso como joven artista en esta Sala de Arte Joven. Ahora regresa a este espacio como artista establecido y reconocido para desvelarnos una serie de curiosos incidentes y reparaciones simbólicas, así como para compartir su sinuosa trayectoria como artista «en constante estado de emergencia».

23.09 + 21.10, 18:30 h
**Grupo de lectura en torno a mediación
y educación artística con AMECUM**
La Asociación de Mediadoras Culturales de Madrid invita a cualquier persona interesada en la educación y la mediación cultural a compartir una o dos

de estas sesiones mediante la lectura colectiva y diferentes dinámicas adaptadas a los textos. Activaremos la colección de publicaciones, donadas y prestadas por diversos agentes e instituciones culturales especialmente para la *mediaTECA*. Selección de textos realizada por Mariola Campelo, educadora artística y miembro de AMECUM.

06, 13, 20 y 27.10, 18:30 h
**Nave Casandra. Grupo de aprendizaje
/ tripulación con Onyx**

La *Nave Casandra* viajará a través del tiempo hasta el momento en el que la Sala de Arte Joven pierda su juventud. Durante cuatro sesiones nos sumergiremos en relatos especulativos sobre futuros potenciales y desarrollaremos imaginarios y escenarios de este y otros tantos acontecimientos inminentes. Todo es imaginable en la *Nave Casandra*, independientemente de si es o no posible.

08.10,
19:00 h
**Encuentro
con el
comisario,
Christian
Fernández
Mirón**

Una visita curatorial poco habitual. Interesado en cuestionar y desjerarquizar el estatus asociado a los roles de comisario y de mediador, Christian nos propone explorar el anecdótico de la Sala del que bebe este proyecto compartiendo historias de lo material y lo inmaterial, un paseo entre bambalinas. Se sugiere que, como parte de la experiencia, cada participante traiga una planta para cederla temporalmente a la *Residencia de plantas* que acoge la exposición.

15.10, 18:30 h
**thispublicdoesnotexist. Conversatorio sobre
públicos y digitalización con Desmusea**
Ante un panorama cultural fuertemente afectado por la pandemia, *thispublicdoesnotexist* propone un conversatorio de la mano de Desmusea y Eloísa Pérez Santos, experta en investigación de públicos de museos, en torno al futuro de las instituciones museísticas y a su capacidad de resiliencia a través de la tecnología.

21.10, 20:00 h
**Presentación de la publicación
Del todo imposible**
Presentación de la publicación que acompaña, complementa y expande el proyecto expositivo. Editada por Christian Fernández Mirón y diseñada por Nuria Fernández Herrera, cuenta con fotografías de Bego Solís, una intervención de Gregorio Apesteguía / Almacén de Análisis y diez conversaciones reveladoras entre el comisario y los participantes.

31.10, 18:30 h
**Nave Casandra. Sesión abierta
con Onyx
y la tripulación**

El grupo de aprendizaje compartirá sus aprendizajes y conclusiones tras los múltiples viajes en el tiempo y un proceso de trabajo acompañado por Onyx. Abierto a quienes visiten la SAJ, donde reside el portal transtemporal de *Nave Casandra*.

01.11, 12:30 h
**Una revisión de lo temporal y lo permanente.
Despedida de la exposición y reparto de plantas**
Un último domingo por la mañana revisaremos lo que permanece y lo que pasa (percibido y desapercibido, material e inmaterial). Los viajes en el tiempo, las huellas y las (im)permanencias que han formado parte de *Del todo imposible*. Repartiremos las plantas que,

durante estas siete semanas, visitantes y participantes han cedido a la *Residencia de plantas*.

En el momento de elaborar esta publicación, la mayoría de las actividades y visitas que se mencionan en ella aún no han tenido lugar. Dada la imposibilidad de viajar en el tiempo (más allá de lo poético y lo especulativo), os invitamos a visitar la plataforma web, en la que se ampliarán estas vivencias y se expandirá el proyecto con contenido audiovisual,

sonoro
y textual.

www.fernandezmiron.com/deltodoimposible





El canto punzante

Las frases anónimas que atraviesan esta publicación son resultado de *El canto punzante*. En los extremos de la mediación, un taller que Oriol Fontdevila y Judit Vidiella impartieron en 2017. Enunciados, quejas y reflexiones que recolectaron al entrevistar a personas que trabajan o han trabajado en la Sala de Arte Joven exponiendo, administrando, limpiando, comisariando, vigilando. En la exposición, se puede curiosear entre las decenas de testimonios y cambiar los papeles de orden. Aquel taller formó parte de *En los cantos nos diluimos* (el proyecto comisariado por María Montero Sierra como ganadora de la VIII convocatoria Se busca comisario), en el que Fontdevila y Vidiella presentaron estrategias curatoriales sobre cómo nombrar y definir el espacio expositivo y su función de mediación. ¿Qué historias se cuentan?, ¿cuáles se quedan sin contar? ¿Existe espacio para el disenso y la reflexión crítica? Tras el taller, durante el cual las frases habitaron fugazmente las paredes de la SAJ, estos papeles quedaron guardados en el almacén, donde nadie los ve. Yo llevo años viéndolos y curioseándolos, pensando en el valor que tienen, en su carácter casi confesional. Dado mi interés por visibilizar lo invisible y reflejar los retornos que posibilita la mediación, quise incluirlos en la exposición en su totalidad, y al menos una selección como parte de esta publicación.

Haciendo honor a la colectividad y al cuidado que cimientan la Asociación de Mediadoras Culturales de Madrid, AMECUM acogerá *El canto punzante* en su espacio expositivo, una salita que dedicamos a la mediación. También adoptarán la nueva *Residencia de plantas*. Nos comprometemos a cuidar de las plantas que traiga la gente en préstamo, las cuales se impregnarán de las experiencias y anécdotas que acontezcan durante el periodo expositivo. Esta residencia reactiva y rinde homenaje a *Casa abierta* (2017), proyecto de autoría colectiva que generó el grupo de investigación Programa sin Créditos, impulsado por Selina Blasco y Lila Insúa, en su primera edición. El 1 de noviembre de 2020, antes de clausurar la exposición, repartiremos las plantas y nos despediremos de la muestra, una mañana de domingo dedicada a revisar lo temporal y lo permanente. ¿Qué quedará de lo material y lo inmaterial?

Del todo imposible
09.09.20 a 01.11.20
Sala de Arte Joven de
la Comunidad de Madrid
Avda. de América, 13

Este catálogo 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

138

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

Asesora de Arte
Tania Pardo Pérez



EXPOSICIÓN

Comisario
Christian Fernández Mirón

Responsable de
Exposiciones Temporales
Xián Rodríguez Fernández

Coordinación General
de la Sala de Arte Joven
Nieves Paniagua Ramos

Comunicación
María Jesús Cabrera Bravo

Programas Públicos
Macu Ledesma Cid

Montaje
V15. David Cuero

Iluminación
Intervento

Diseño gráfico
Nuria Fernández Herrera

Rótulo
Tania Berta Judith

Transporte
ORDAX.Arte & Exposiciones

Mediación
Jara Blanco y Christian
Fernández Mirón

Seguridad
Mihaela Stroe

Limpieza
Gabriela Volga, María Jesús
Álvarez, Cristina Valero y
Tsetsa Takorova

Atención en sala
Andrea Pilar Fernández
Tejeda Martínez
María Jesús Pérez Sanz

PUBLICACIÓN

Textos
Christian Fernández Mirón
Gregorio Apesteiguía / Almacén
de Análisis

Coordinación y edición
Christian Fernández Mirón

Diseño gráfico y maquetación
Nuria Fernández Herrera

Corrección de textos
Pía Paraja García

Imágenes
Bego Solís, Ana J. Revuelta
y Christian Fernández Mirón

Impresión
BOCM

ISBN
978-84-451-3876-2

Depósito Legal
M-21561-2020

© De esta edición:
Comunidad de Madrid, 2020

© De los textos:
sus autores

© De las imágenes:
sus autores

JURADO DE LA XI EDICIÓN SE BUSCA COMISARIX

María Pardo Álvarez
Antonio J. Sánchez Luengo
Javier Martín-Jiménez
Manuel Segade
Marisa González
María Dolores Jiménez-Blanco
Carmen Dalmau

Dedicado a mis compañeros
dentro y fuera de la SAJ:
Patricia Raijenstein, Mihaela
Stroe, Macu Ledesma, Javier
Martín Jiménez y Nieves
Paniagua. Gracias y bravo a
mis colaboradores, sin quienes
todo esto no sería más que un
cúmulo de anécdotas: Antonia,
Jara y Tania (AMECUM), GVIIIE,
Clara y Dani (Desmusea), Jordi,
Mateo, Miguel Ángel, Miriam,
Pablo, Pía, Gregorio, Tania
Berta y Nuria (diseñadora y
asesora espiritual). Gracias
a Carlos Romo Melgar y a
Pablo Serret de Ena por las
palomas mensajeras. Gracias
a los comisarios de anteriores
ediciones por su generosidad
al compartir sus experiencias
y consejos: Virginia de Diego,
María Montero Sierra, Manuela
Pedrón Nicolau y Jaime González
Cela, Ana Cebrián y Carmen
Oviedo Cuenca, Alex Alonso
Díaz. Me comprometo a continuar
la cadena de cuidados.
Gracias a Suso por cuidarme
y desafiarme, por ayudarme
a recordar que hay cosas más
importantes que el arte. Un
pie en la tierra y otro en
las nubes. Gracias a todas las
personas e instituciones que
han hecho esto posible, a los
visibles y a los invisibles.

DE-



IMPOS-