

AVANT SALA + FUGA

Art Jove 2013

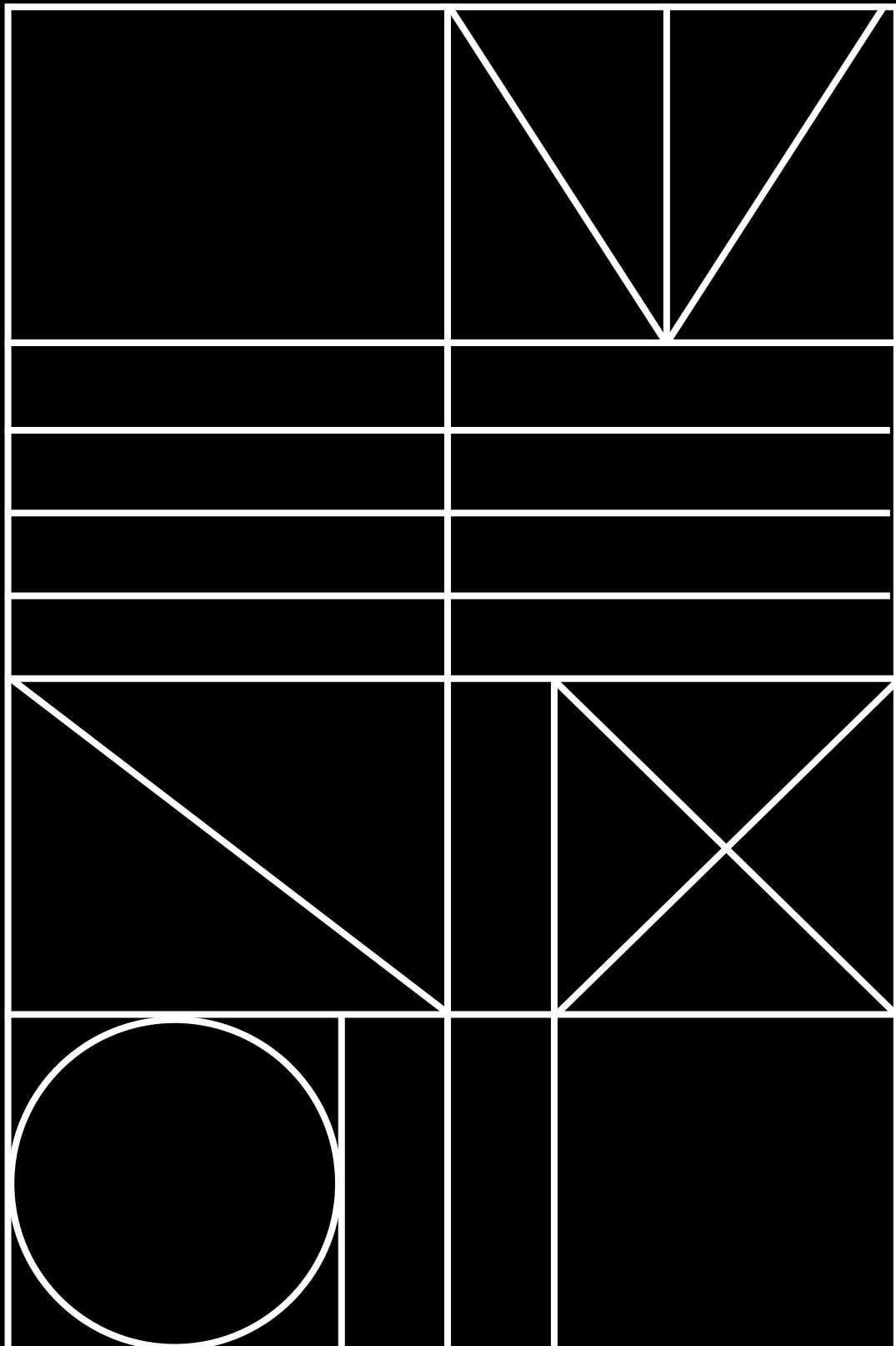
Agtelek; Laura Aixalà, Mirari Echávarri,
Maria Maggi; Adrià Ciurana; Manuel Christoph
Horn; Anna Dot; Alicia Kopf; Ferran Lega;
Adrian Melis; Luca Rullo; Isadora Willson,
Juan Pablo Martínez, Constanza Jarpa,
Miquel García; Pedro Torres; Rafel Forga;
Ciprian Homorodean; Pratipo; Azahara Cerezo,
Mario Santamaría; Mercè Ubalde; Ana Llorens,
Adrià Galindo, Alfonso Fernández, Begonya García

Equip curatorial: Beatriz Escudero, Sonia Fernández
Pan, Rosa Lleó, Maria de Pfaff, Zaida Trallero



Art Jove 2013

AVANTSALA + FUGA





Generalitat de Catalunya
Departament de Benestar Social
i Família

Art Jove 2013

Toni Reig. Director general de Joventut

La publicació que tens a les mans és un recull dels projectes produïts durant l'any 2013 a la Sala d'Art Jove, un equipament cultural de referència, impulsat i gestionat per la Direcció General de Joventut i que vol ser un instrument de suport als joves artistes del nostre país. En aquest sentit, val la pena recordar que el projecte d'aquesta sala d'art es va redefinir l'any 2006 com a espai expositiu i, sobretot, com a espai de suport a la creació artística emergent. Aquest replantejament va suposar un pas endavant i un gest de coherència amb la nova orientació que s'estava donant, en aquell moment, a les polítiques juvenils en matèria de cultura. Una nova orientació consistent a apropar els joves a la cultura no ja —només— com a consumidors (com s'havia fet tradicionalment), sinó també com a agents actius dels processos de creació i de difusió cultural. D'aleshores ençà, aquest suport a la creació artística i cultural s'ha anat refermant amb l'impuls de noves propostes i actuacions. Mentrestant, la Sala d'Art Jove s'ha consolidat com un espai de referència de l'art emergent i de la creació juvenil i ha rebut el suport de diverses institucions i el reconeixement de premis importants.

Aquest èxit es deu a múltiples factors. En primer lloc, a la necessitat d'un espai com aquest. Perquè la Sala no és un caprici, ni una creació arbitrària, sinó que respon a la demanda explícita d'un servei de suport a la creació juvenil. És a dir, que respon a una demanda real. A més, compta amb una massa crítica d'usuaris, amb un públic potencial de destinataris prou gran com per justificar-ne l'existència. En segon lloc, l'èxit de la Sala es deu a la bona feina i al rigor de l'equip de professionals que la gestionen. Una bona feina i un rigor que es posen de manifest, d'entrada, en la selecció dels projectes. En aquest sentit, és indiscutible la qualitat dels projectes produïts o exposats a la Sala d'Art Jove, així com tampoc no es pot discutir el talent dels artistes que, al llarg de tots aquests anys, han anat passant per aquest equipament.

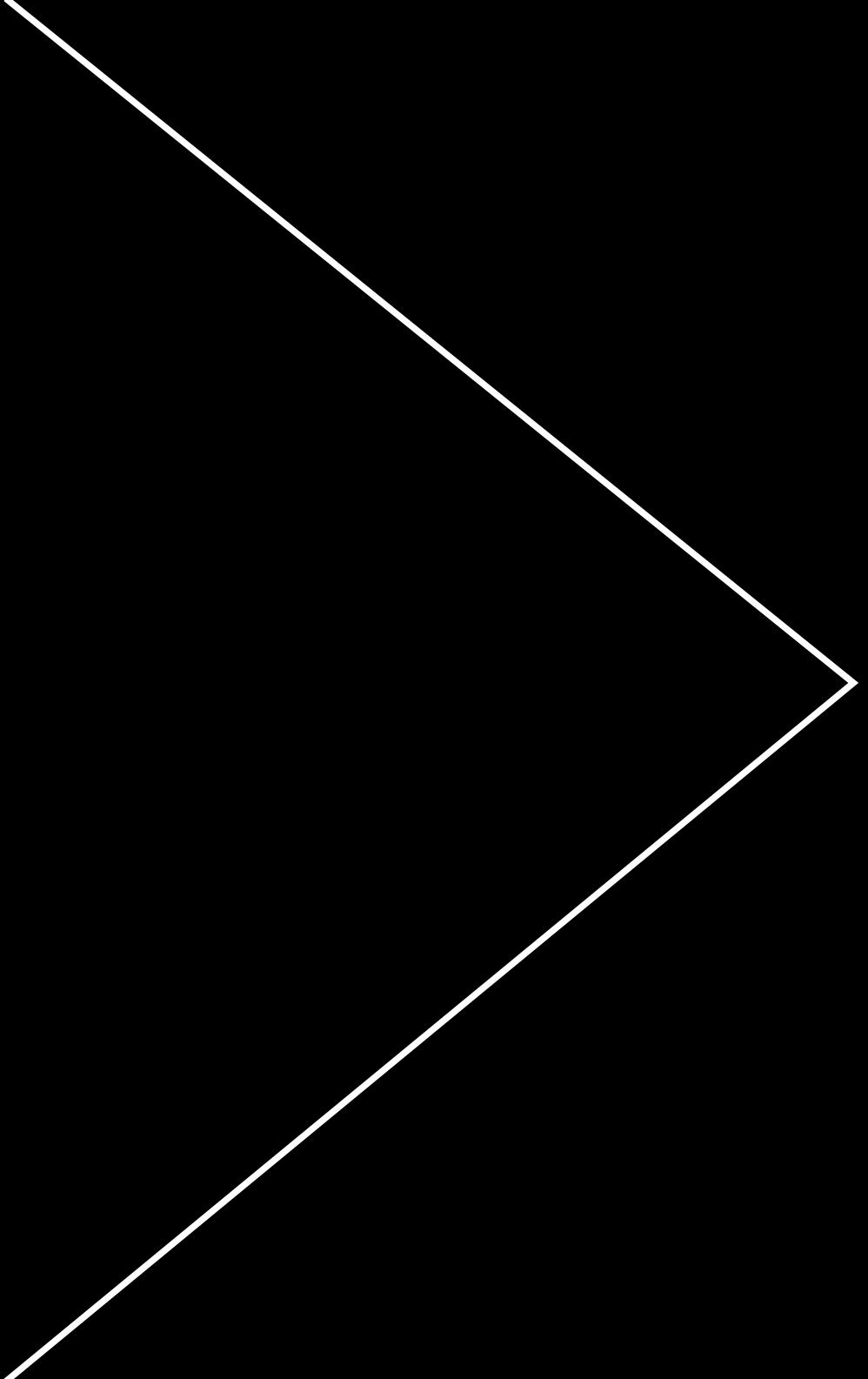
Però, per damunt de tot, la professionalitat dels responsables de la Sala es posa de manifest en la seva bona feina a l'hora d'acompanyar els joves artistes en el seu procés creatiu; a l'hora de tirar endavant el projecte de la sala d'art com a espai formatiu i de suport a la creació. Un espai formatiu on s'apren aplicant el principi del "learning by doing" i des del qual s'han generat projectes educatius de gran interès. En aquest sentit, vull destacar, de forma molt especial, la tasca dels tutors, que s'ocupen d'assessorar i acompañar els joves creadors que fan ús dels serveis de suport a la creació. I vull subratllar els verbs que he utilitzat: assessorar i acompañar. Perquè la funció de la Sala no és crear o inventar res, sinó posar instruments al servei de la creativitat juvenil, ajudar els artistes emergents a convertir les seves idees en projectes... Mai, però, condicionar aquests projectes o interferir en la seva definició i el seu contingut.

El tercer factor que vull destacar com una de les claus de l'èxit de la Sala d'Art Jove és la seva aposta pel treball en xarxa i les col·laboracions que ha anat establint amb una gran diversitat d'institucions d'arreu del territori. Això ha permès ampliar i millorar el ventall de recursos que es posen a disposició dels joves artistes i donar més projecció a les seves creacions. En aquest sentit, cal destacar la col·laboració que es va establir, el 2013, amb la Fundació Antoni Tàpies, amb qui hem coprodot l'exposició on s'han pogut veure els projectes que ara recull aquesta publicació. També val la pena destacar la continuïtat de la convocatòria Art Jove, que compta amb el suport de diversos museus i institucions culturals del territori, com el MNAC, el MACBA, La Panera de Lleida, Lo Pati Centre d'Art de les Terres de l'Ebre, ACVIC (Centre d'Arts Contemporànies de Vic) o el centre per a la recerca i la producció artística Hangar. Un bon exemple de com, mitjançant la suma d'esforços entre agents diferents, podem donar un impuls addicional a la creació juvenil i arribar, tots plegats, una mica més lluny.

En aquest mateix sentit, val la pena destacar que l'edició de la publicació que estàs llegint ara mateix ha estat possible gràcies a la contribució econòmica de la Fundació Banc Sabadell. Des d'aquí, vull fer arribar el nostre reconeixement i agrairment a la Fundació. I, més enllà d'això, vull aproveitar l'avinentesa per destacar la importància creixent (en un context econòmic difícil com el d'aquests últims anys) de la col·laboració publicoprivada en l'impuls i la difusió d'iniciatives de caràcter artístic i cultural. Especialment en aquelles que tenen un caràcter menys comercial, com soLEN ser les propostes i projectes que es produeixen a la Sala d'Art Jove.

Finalment, un darrer aspecte que vull destacar per explicar l'èxit de la "nostra" sala d'art és la innovació constant que sempre ha acompanyat el seu projecte: un projecte i un model consolidats però que, any rere any, es reformulen per adaptar-se a una realitat que canvia ràpidament i que, constantment, fa aflorar noves necessitats i inquietuds entre els joves creadors. I és aquesta reformulació constant, aquest repensar-se, reinventar-se i qüestionar-se continuament, el que ha permès que la Sala se situés sempre a l'avantguarda de la innovació i que servís de trampolí per a l'art emergent i per als joves creadors del nostre país.

I la nostra voluntat, no cal dir-ho, és que continui sent així durant molts més anys.



Índex

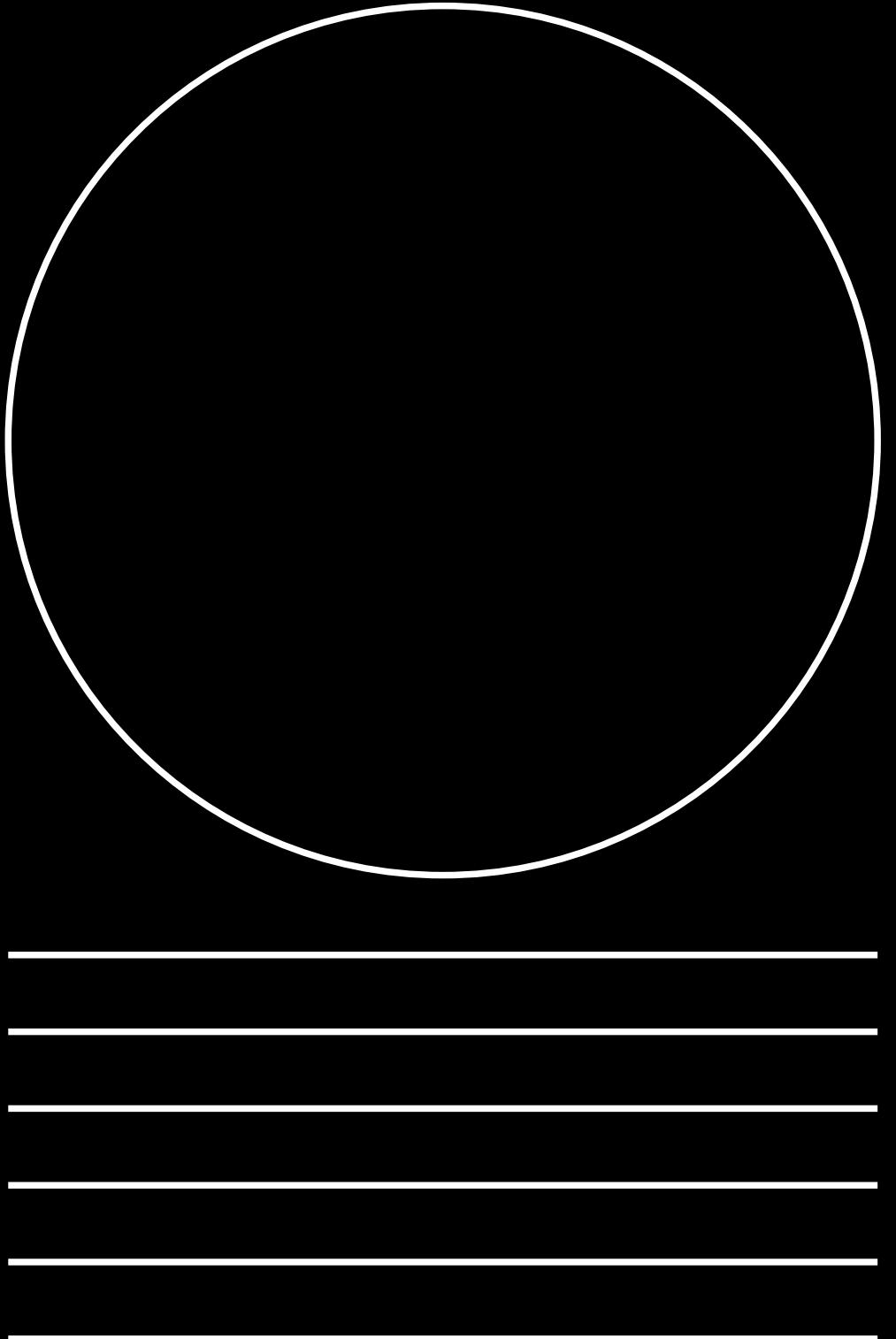
7 El procés tutorial

**¹⁴Avantsala: apunts per
a una exposició**

**⁴⁸Fuga: variacions sobre
una exposició**

⁹⁷Textos en español

¹²⁷English texts



El procés tutorial: la veu col·lectiva i el matís individual

Equip tutorial Art Jove 2013

NOTA: L'arquitectura d'aquest text col·lectiu, amb comentaris individuals, vol reflectir de manera explícita la dinàmica habitual del nostre procés de treball com a equip tutorial.

Quan, en qualitat d'espectadors, acudim a una exposició o a una de les moltes activitats del context artístic, estem obligats a participar només dels resultats visibles d'un procés previ. Més enllà de la seva representació per part dels artistes i la insistència en el procés en matèria d'art, tot projecte té un procés que, si ningú el relata, existeix tan sols en la memòria d'aquells que el van dur a terme. Un projecte comença per la proposta d'una línia conceptual que té en compte certs condicionants però que, a mesura que avança, ha de saber governar la seva arquitectura a través de les diferents circumstàncies que van sorgint. De vegades és difícil saber si la línia conceptual és causa o efecte d'aquests resultats que, com a públic, sí que podem conèixer. En una convocatòria com la que sosté la Sala d'Art Jove —de caràcter anual, renovable i consecutiu des de fa tres anys—, ens agradaria, però, començar un possible relat de la nostra proposta per a la seva edició de 2013 pels condicionants, de vegades ineludibles, que acompanyen un projecte que demostra novament de quina manera unes circumstàncies predeterminades generen una metodologia concreta. I que la línia que separa formalització de conceptualització és tan operativa com il·lusòria.

▲ Ser part del jurat no garanteix la selecció de treballs amb afinitats i interessos propis. Però sí que hauria estat interessant participar-hi des d'aquesta fase inicial.

● No tinc la sensació que la nostra pràctica comissarial estigués tan allunyada de la normalitat. Sí que ho he sentit així en la fase inicial del procés, en el moment en què et vénen donats uns projectes amb els quals has de treballar sense possibilitat d'escollir. Tot i que, en realitat, no sempre és des del comissari que s'arriba a l'artista. Per exemple, les grans exposicions individuals organitzades per grans centres o museus, s'acostumen a encarregar a destacats experts en els artistes en qüestió. En aquests casos, de l'artista s'arriba al comissari, no a la inversa. Però és clar, tornem al que dèiem, aquests comissaris disposen de la capacitat per escollir les obres, i el nostre cas va ser diferent.

■ Recordo que en una de les taules rodones d'Avantsala, Desobediències. Accions fora de l'ordre, vam estar parlant sobre la negociació. Es va comentar que de vegades, per buscar un acord, el grup acaba desactivant aquelles propostes més radicals de cada component i trobant aquest acord en una zona neutra que no resulta massa incòmoda per a ningú. En aquest procés de negociació es pot perdre una part de la potència de les propostes individuals. És la zona d'acord una zona en certa mesura neutralitzada?

El primer que caldria assenyalar és la naturalesa d'una convocatòria en què tant nosaltres, en qualitat de tutores, com els artistes som escollits per un jurat que es renova cada any. Aquest aspecte, si bé conegut per tots els participants des d'un principi, implicava per part nostra un tipus de treball "comissarial", derivat del nostre rol com a tutores, considerablement diferent de l'habitual.▲ Normalment el comissari escull uns projectes a partir d'un tema o una qüestió concreta que vol investigar ● a través del llenguatge híbrid que construeix tota exposició i des de la pluralitat de la veu col·lectiva. Com a comissàries d'aquelles futures exposicions que se succeirien a la Sala d'Art Jove, cap de nosaltres havia seleccionat o vist prèviament aquells projectes amb què treballaríem al llarg de l'any i no podíem tenir, per tant, una idea formada del tipus d'eix —segurament motivat pel tema— que podria vincular els artistes dins de l'espai de la sala. Com a tutores, no coneixíem tampoc l'estat dels projectes presentats a la convocatòria. Si estaven molt avançats, a mig camí o tot just eren apunts d'una idea, era una cosa que descobriríem més endavant, després de les entrevistes individuals que vam decidir realitzar amb cadascun dels artistes seleccionats.

De la mateixa manera, es donava una altra ruptura amb la idea heretada de comissariat: aquella que concep el grup comissarial com un conjunt de persones amb certes afinitats derivades de l'afecte personal o de la seva participació conjunta en projectes anteriors. En el nostre cas, tot i que algunes de nosaltres es coneixien i treballen eventualment juntes, no entràvem en la categoria de col·lectiu. Havíem de treballar conjuntament per la naturalesa mateixa de la convocatòria i no per decisió nostra. No obstant això, el que sí va existir des d'un principi, a mesura que ens vam conèixer personalment, va ser una forta voluntat d'equip en la qual vam prioritzar d'una manera espontània la nostra capacitat per a l'acord i les nostres afinitats a l'hora de desenvolupar un projecte en què totes participaríem de cadascuna de les decisions.■ Vam mantenir sempre aquesta situació, tot i que amb motiu de l'exposició final és cert que vam dividir les nostres tasques per qüestions pràctiques derivades de la logística expositiva.

A l'hora de pensar el tipus de projecte que volíem dur a terme, si bé partíem de zero per tot el que hem comentat anteriorment, també érem conscients de la trajectòria de la Sala d'Art Jove. La tendència habitual d'edicions anteriors havia estat la de dividir els projectes de creació en exposicions sota un denominador comú. Els tutors de l'any anterior s'havien atrevit a treballar amb tots els projectes, sense fer distincions segons la seva tipologia (creació, edició, investigació i educació).

Nosaltres vam decidir dividir el nostre projecte en dues parts notablement diferenciades. D'una banda, traduiríem el discurs comissarial en una sèrie d'activitats que tindrien lloc a l'espai habitual de la Sala d'Art Jove. Intercanviant la seva funció expositiva per un altre tipus de visibilitat, centrada en el debat públic

▲ Jo sóc molt més cínica sobre aquesta qüestió. Més que transcendir el context de l'art, considero que l'interessant d'*Avantsala* va ser conèixer altres pràctiques d'altres moments i altres llocs. Cosa que va servir per donar pistes i enriquir cadascun dels projectes amb noves mirades. A banda de permetre'ns a nosaltres —en el rol de comissàries o programadores— experimentar i treballar amb diferents formats: l'expositiu, la taula rodona i la projecció.

● Voleu que parlem de la crítica que se'n va fer al títol *Desobediències. Accions fora de l'ordre* el dia de la taula rodona? Sembla ser que el nostre títol tenia un cert aire incendiari que no es corresponia amb el caràcter dels projectes que conformaven el bloc, inserits, alguns més i d'altres menys, dins d'un ordre. S'ha de matisar que als projectes no se'ls pressuposa menys potència per estar dins d'un ordre. Algú va arribar a comentar que el simple fet de situar-se fora de l'ordre no era un valor per si sol.

■ Podríem comentar que en la roda de premsa es va donar a entendre (per part de la Fundació Antoni Tàpies, la Sala d'Art Jove i Hangar) que FAQ escenificava o feia visible un fenomen que ja feia temps que succeïa: la col·laboració silenciosa entre aquestes institucions.

d'algunes de les qüestions que emergien de cada un dels projectes, va sorgir *Avantsala: apunts per a una exposició*. Amb quatre blocs diferenciats segons aquells temes comuns a tots els projectes, *Avantsala* va consistir en una sèrie de taules rodones (amb la participació dels artistes i de convidats externs), projeccions (de treballs en vídeo d'altres artistes que estiguessin relacionats amb els temes de cada bloc) i entrevistes en format podcast a cadascun dels artistes, grups o col·lectius de la convocatòria sobre els seus projectes. La nostra intenció amb *Avantsala* era recalcar la capacitat de l'art —a través dels artistes i dels seus projectes— de funcionar com un interlocutor idoni per a la discussió d'uns temes que transcendien el seu mateix context, evidenciant de passada la caducitat del mite de l'autonomia de l'art. ▲ Precarietat laboral i economia submergida, la vocació transversal de l'art a través de la seva particular apropiació dels discursos científics i històrics, el constant debat sobre els usos i funcions d'un espai públic minvant i la capacitat de les pràctiques artístiques per a una desobediència ● tàctica van ser els eixos proposats per a un debat per parts en el qual també van tenir espai altres qüestions derivades. *Avantsala* va funcionar com un tipus de tutoria en obert que donava protagonisme als artistes com a interlocutors dels seus propis projectes.

D'altra banda, pensant en la multiplicitat d'esdeveniments i exposicions de mida reduïda que se succeeixen constantment a Barcelona, es va fer evident en nosaltres un desig comú relacionat amb alguna de les carències del context: el d'una exposició de format més gran que fos capaç de reunir tots els projectes de la convocatòria dins d'un mateix marc espacial i conceptual. La idea d'una exposició única, més enllà de ser una preferència col·lectiva, permetia el mateix temps de desenvolupament i maduració per a tots els projectes. També ens interessava treballar el format expositiu —i pensar els projectes— des d'unes coordenades diferents de les que havia generat *Avantsala*. Però sorgia un problema: el de l'espai. La Sala d'Art Jove, a causa de les seves dimensions, no podia acollir una exposició que presentés tots els projectes simultàniament. La necessitat d'un espai més gran per a la que seria l'exposició final i que portaria per títol *Fuga: variacions sobre una exposició* va incloure la participació de la Fundació Antoni Tàpies en un projecte que va evidenciar la necessitat de crear una xarxa visible ■ i més ferma de col·laboració en el context local. El resultat va ser una exposició en què tots els projectes participaven del mateix marc espacial, simbòlic i conceptual i en la qual es va accentuar la seva naturalesa expositiva i formal.

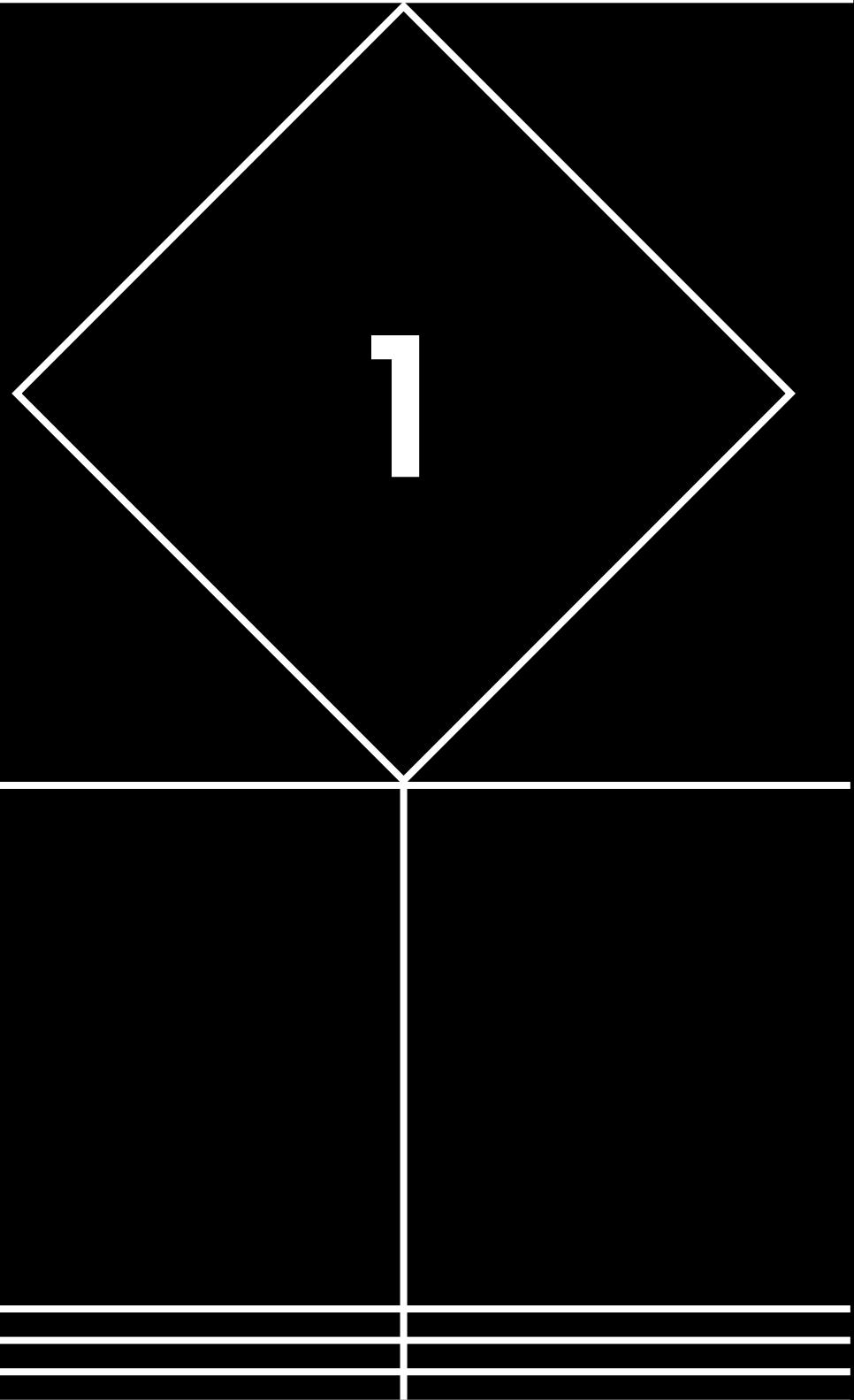
Buscar un únic eix conceptual per a uns projectes que destacaven per les seves diferències ens semblava forçat. Segurament aquest nexe podria haver-se localitzat després d'un exercici considerablement artificial, cosa de la qual ens volíem distanciar des d'un principi. Senzillament ens quedava, doncs, la naturalesa formal d'uns projectes el resultat final del quals —en la majoria dels casos— tampoc

▲ Afegiria que gairebé eren imperceptibles també pel que fa a la disposició espacial, ja que els itineraris s'havien de traçar mentalment. De vegades em pregunto si va ser un encert afegir un mapa enmig del llibret de sala. Si bé els recorreguts que proposàvem, com bé dius, no eren perceptius, la presència del mapa podia suggerir algun tipus d'obediència. Vam voler afegir el mapa com a reflex d'una idea (la idea que mentalment es podien traçar unes línies), però pot ser que fos un element confús en mans de l'espectador.

cconeixeríem fins a la fase de muntatge. Però incidir solament en aquest aspecte, si bé es presentava com una solució honesta, no ens convencia plenament. Va ser llavors que vam decidir estudiar els projectes des d'altres perspectives, extraient punts de contacte que no necessàriament havien d'estar presents en tots de manera sincrònica. Es tractava de traçar itineraris possibles però no perceptius▲ dins dels quals els projectes, com a *Avantsala*, no tinguessin la qualitat de mons tancats en si mateixos sinó que fossin un exemple de moltes de les qüestions que recorren la pràctica artística contemporània. Tant a *Fuga* com fora d'ella.

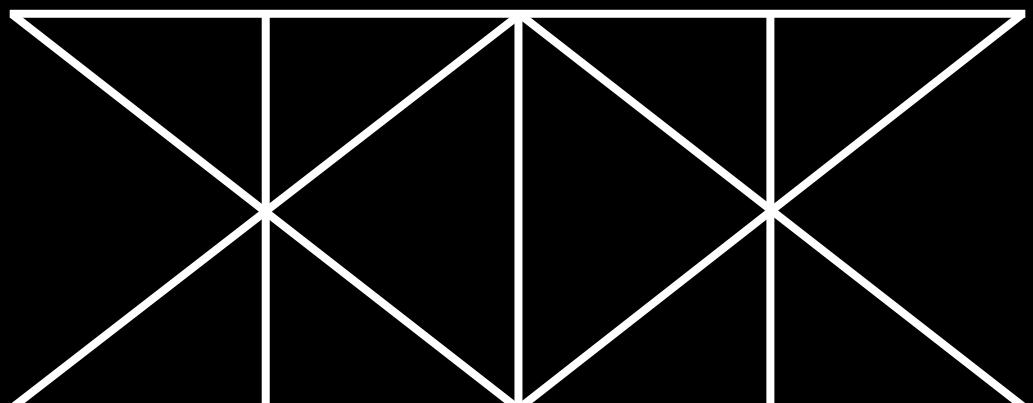
Amb un projecte com aquest, amb dos moments conscientment diferenciatos de la mà d'*Avantsala* i *Fuga*, se'ns feia molt necessària l'existència d'una publicació final que recollís, en la mesura del possible, la seva idiosincràsia i el seu recorregut. Més enllà de generar un arxiu en paper, sota el format consuetudinari d'un llibre, volíem apostar per la idea d'una publicació com a últim moment d'un projecte coral marcat per la diferència de les seves veus i formats. I és per això que en les taules rodones vam sol·licitar als participants externs quatre textos corresponents als quatre blocs d'*Avantsala* que recollissin les seves impressions com a part activa dins els debats que van tenir-hi lloc. Per a la part de *Fuga*, hem volgut prioritzar —com en l'exposició— els projectes dels artistes, amb un tipus de text que combini la conveniència de la descripció amb la necessitat de l'actitud crítica.

En aquest text, a manera de crònica, hem intentat localitzar els punts fonamentals d'un projecte de gairebé un any de durada en el qual, a causa de la sinopsi habitual de qualsevol relat, queden fora moltes coses. Sobretot aquelles que tenen a veure amb la pràctica d'un diàleg constant entre totes nosaltres i amb les diferents posicions que hem ocupat en qualitat de tutores d'uns artistes que treballen i entenen l'art des de posicions ben diferents entre ells. En la seva relació amb cada projecte, cadascuna de nosaltres podria escriure un relat divers, exemple de les diferents maneres de fer dins d'una producció artística que demostra una gran habilitat a l'hora d'apropiar-se, qüestionar i incidir sobre una realitat també heterogènia. A més a més, existeixen altres relats possibles, els de cadascun dels artistes. En la nostra relació mútua, hi perviu l'experiència d'un treball en equip que ha funcionat sota la metodologia de l'acord i que ha intentat pensar, abans de res, des de les particularitats i necessitats dels projectes per damunt dels ajustos teòrics d'un comissariat més tradicional. Experiència que no sempre es pot fer visible però que recorre aquest projecte polifònic de principi a fi.



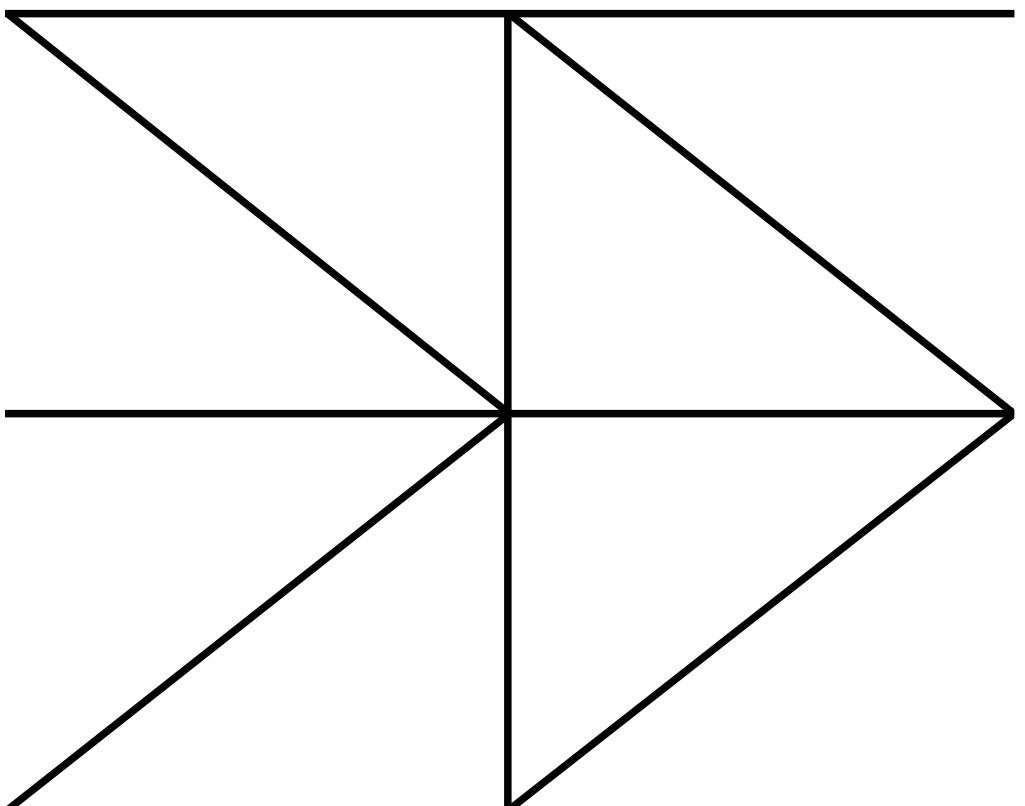
AVANT SALA

APUNTS PER A UNA EXPOSICIÓ



BLOC #1

A FLOTE: ECONOMIES SUBMERGIDES I PRECARIETAT LABORAL



After all
**Notes sobre la feina, la precarietat
i l'autoexplotació dels artistes després
d'una conversa pública**

María Ruido

Arran de la invitació de l'equip tutorial de la Sala d'Art Jove i després de la taula rodona del passat 5 de juny, em proposo, en la distància temporal i espacial en què ara em trobo, repensar aquell moment i les reflexions que al costat de la Mercè Ubalde, en Luca Rullo, en Ciprian Homorodean i l'Adrian Melis s'hi van produir.

La primera qüestió que em ve al cap és que la conversa preparatòria que vam tenir les dones de l'equip tutorial i jo mateixa va discorrer per camins bastant diferents dels de la taula. Imagino que elles es van dirigir a mi perquè havia realitzat diversos projectes que reflexionaven sobre el treball postfordista, dels quals es desprenia que la feina intel·lectual i artística no només no escapa de les condicions d'autoexplotació comunes que els nostres coetanis pateixen en altres àmbits laborals, sinó que les reflecteix i fins i tot les multiplica.

Recordo que, després de llegir les propostes dels quatre artistes, vaig caure en el fet que només dos d'ells plantejaven un projecte més o menys col·laboratiu amb diverses

comunitats (Mercè i Luca); un altre es presentava a si mateix com a subjecte/objecte de l'exploració pròpia del nostre temps (Ciprian), i finalment l'Adriàn introduïa en l'espai expositiu algunes de les punyents i cíniques contradiccions dels nostres polítics (o potser redoblava l'espectacle de la política, en introduir-lo en un espai sense capacitat d'intervenció social real com és l'exposició). I m'agrada dir el contrari, m'agrada poder dir que els nostres projectes aconsegueixen ser eines d'agenciament polític, però en tinc seriosos dubtes.

En qualsevol cas, la primera pregunta que havíem consensuat i que apuntava la situació mateixa dels artistes dins el sistema de producció actual fou llançada, però va quedar sense resposta. La primera ronda va servir perquè cadascú expliqués el seu projecte i, en algun cas, per explicar per què parlaven de feina en aquell moment, aquí, ara.

Crec sincerament que no hi havia cap intenció d'evitar la pregunta i encara menys d'evitar posicionar-se. El que penso és que simplement no havien pensat gaire sobre aquesta qüestió: les condicions laborals, el fet mateix del treball, s'ha convertit, al llarg de l'última dècada, en un "eix temàtic" més, en un camp d'investigació artística, però contràriament a la raó axial que ha anat sostenint els meus projectes (i els continua sostenint), pocs (re)generadors d'imatges avui dia es pensen a si mateixos dins del sistema de producció-difusió-consum neoliberal. De nou semblen estar al "marge del sistema", com si la nostra feina (al cap de dècades de repensar la idea mateixa de treball) hagués renunciat a autoconsiderar-se com a total i es reïfiqués en una excepcionalitat pròpia d'altres moments.

Si això fos així, com podríem sustentar i reelaborar políticament la plusvàlua que genera el treball artístic i intel·lectual sense que es converteixi en un simple excedent del mercat? Volem realment que no es converteixi en una mercaderia més? Com podem confrontar, d'una banda,



Mercè Ubalde, Núm. 22, 2013 (taller)

l'autoexplotació i la precarietat suposadament "escollides" del treball artístic avui dia, i evitar, de l'altra, que es redueixin els seus resultats (objectuals o no) a simples fetitxes?

He sostingut tantes converses sobre les condicions de producció dels nostres treballs en els últims anys, i el tema ha ocupat (i ocupa) sempre un espai tan central en els meus projectes, que em resulta difícil no mostrar-me bel·ligerant i preocupada sobre aquestes qüestions (qüestions, a més a més, que han de canviar col·lectivament, o no canviaran): tristament, la precarietat (laboral i personal) ha passat a engruixir les agendes polítiques institucionals sense trobar respostes posicio-nades en les nostres pràctiques artístiques.

Que aquestes pràctiques artístiques formen part de les dinàmiques econòmi-ques del capitalisme postfordista (i que ho han estat des d'anterioris sistemes de gestió capitalista i precapitalista) és un fet que hem de tenir present si no volem pecar d'ingenus.

No cal treballar amb una galeria o exposar obra en un determinat context més o menys mercantilitzat perquè aquestes di-nàmiques actuïn. Com a institució, la insti-tució art legitima, dóna valor (o no) a les nostres produccions i les converteix en pro-ductes, tant si són objectuals com si no ho són. La capacitat de cosificació i buidatge de sentit és molt alta, tot i que obviament hi ha obres artístiques i estratègies d'elabora-ció més fàcilment absorbibles que d'altres.

Tinguem en compte, a més a més, que estem en un temps en què ja no hi ha "afores del sistema", però sí (vull pensar) una certa perifèria, una certa capacitat de resistència, que passa pel moviment continu per dificultar la captura, pels me-canismes d'infiltració que busquen canvis a petita escala, o per la utilització de llen-guatges oberts i polisèmics com els poè-tics o els irònics (si aquests no deriven en metàfores buides o en pur cinisme, és clar). Però aquesta capacitat de resistència sobretot pas-sa, necessàriament, des del meu punt de vista, per reconèixer-nos a nosaltres mateixos com a treballadors, travessats per les condicions de producció del sistema en què ens trobem inserits. O encara més enllà, contemplar-nos a nosaltres mateixos com a "subjectes d'experimentació de nous sistemes de subjecció" econòmica i política: la institució art com a avantguarda de les tecnologies de producció, no només de representació, sinó també de subjectes productius.

La consciència d'aquesta realitat no em sembla, amb tot, paralitzant, sinó simplement un fet a tenir en compte. Desbordar aquest marc i establir formes d'actuació concreta –insisteixo, de manera micropolítica, sempre conjuntural, propera, local i, fins i tot, personal– i fer-ho des del coneixement i el risc, pot ser ja, per si sola, una resposta. Una altra possible resposta és passar, paradoxalment, a la "invisibilitat", o més aviat, a la falta de visibilitat que suposa el fet de despla-çar els mecanismes i canals de legitimació habituals.



Luca Rullo, Llars de creació, 2013 (detall)

Una altra qüestió molt preocupant que comporta la nostra situació dins del sistema sociolaboral és l'autoexplotació dels artistes, que passa, gairebé sempre, per l'esquizofrènica triple jornada (feina per sobreviure, feina domèstica, feina artística) i arriba a l'extrem de l'aberrant sensació de pagar per treballar o de treballar per poder treballar. Si això unim la vivència –inquietantment creixent segons el meu parer– de la nostra feina com una no-feina, o com una feina “diferent”, “especial”, com una vocació que posa en joc la nostra “realització personal”, crec que estem tocant el fons dels diversos dispositius de les subjectivitats precàries contemporànies.

No oblidem que tenir identitat social, en el nostre marc d'actuació, continua passant per tenir una "feina", és a dir, per exercir una activitat que es reconegui com a feina/ocupació (si bé són dos conceptes diferents). Tot i que el feminismisme i altres teories crítiques han desbordat els marges tradicionals del terme i han establert altres paràmetres que eixamplen l'estretor de la producció de mercaderies o serveis parlant de feina afectiva, cures, treball sexual, etc., en l'àmbit de la representació general aquestes activitats continuen essent no-feines: existeixen persones que són "il-legals" per no tenir papers, i no tenen papers perquè no tenen una feina en el sentit tradicional; una prostituta exerceix un servei que comporta un pagament, però és susceptible de ser expulsada de l'estat perquè li manca un estatut legal de treballadora.

Sense que siguin condicions assimilables —no em malinterpreteu, si us plau: no es poden comparar de cap manera algunes de les situacions apuntes, com la "il·legalitat" dels sense papers, i la consideració social d'un artista—, la nostra posició és també conflictiva. I el que és pitjor, assumida com un sacrifici necessari, especialment pels joves artistes, per als quals seguir la seva "vocació" implica, suposadament, l'acceptació de condicions professionals i personals a un pas de la patologia.

M'agrada insistir en la manca de simetria i en la precarietat que existeixen en el món de la producció cultural en general: en els honoraris miserables (quan n'hi ha), en els horaris il·limitats,

Adrian Mellis, *The Best Effort*, 2013 (detail)

s (quan n'hi ha), en els horaris il-limitats, en l'absència de visibilitat per a mol-tíssimes feines considerades "menors" però absolutament necessàries (realitzades gairebé sempre per dones), en la falta d'un marc reglamentat en les nostres relacions amb les institucions (davant de les quals ens sentim, tot so-vint, impotents), en els xantatges tàcits que acceptem, especialment quan som principiants (feina gratuïta, pràctiques inacabables, beques eternes), en el clientelisme que s'estableix entre crí-tics, comissaris, galeristes i artistes... en fi, en un escenari fal-lac, classista, sexista, homòfob... en què les discre-pàncies, les diferències i les tensions es coopten, es disfressen o s'affoguen, assimilant/descontextualitzant certes produccions mitjançant eficaces tàcti-ques de sabotatge i desactivació.

No ens enganyem: és difícil aconseguir visibilitat i reconeixement (i la seva traducció en honoraris, és clar) si no passes per certs filtres. Així

que, aprenent d'experiències anteriors i com apuntava més amunt, potser el *quid de la qüestió* es troba en el fet d'evidenciar els dispositius de la visibilitat institucional, d'assenyalar les "regles no escrites" dels processos de legitimació i reconeixement mateixos. I, assumint les conseqüències d'aquesta posició reivindicativa, treballar en els seus marges, en els seus buits, en els seus plecs. Es pot fer. I si volem construir representacions políticament útils, s'ha de fer.

Sovint els artistes no només acceptem la precarietat, sinó també la censura (i encara pitjor, l'autocensura) i les mascarades socials que creiem que estan associades a la institució artística. És gairebé lògic si pensem que aquests mecanismes de legitimació de què parlem es presenten com a únics i lògics i estan naturalitzats com a tals. Però això no és cert: les institucions no són "naturals", sinó construccions històriques conjunturals i, per tant, canviables.

Potser, com assenyalava al principi d'aquest text, una petita oportunitat de canvi passi, simplement, per l'autovaloració responsable de la nostra feina i, per descomptat, per inventar formes "contaminades" i diferents de ser artistes (conjunturals, esteses, parcials, fins i tot obertament antiprofessionals) que ens converteixin a tots en articuladors de discursos i representacions, en treballadors de la imatge.

Aquí us deixo aquestes notes sobre la feina, la precarietat i l'autoexplotació dels artistes després d'una conversa pública i d'alguns anys de reflexió i praxi sobre aquestes qüestions.



Ciprian Homorodean, *Quiero trabajar*, 2013 (detalle)

Programa Bloc #1

22 de maig i 5 de juny, 2013

En els darrers anys, l'art contemporani ha actuat de diverses formes en relació amb la situació política i econòmica. A la denúncia directa cap a la relació entre explotador i explotat, que ja caracteritzava l'art dels anys seixanta i setanta, actualment s'hi suma un tipus de treball més centrat en una nova capacitat per a tractar d'imaginar estructures alternatives a unes condicions insostenibles o reflexionar sobre certes polítiques neolibertaries a través de la imitació dels seus funcionaments. Aquests projectes repensen l'espai polític de l'activitat artística. Participen de l'actualitat i permeten alhora analitzar el treball de l'artista com un "fer" productiu.

El projecte d'Adrian Melis, que ja ha analitzat en altres ocasions les dinàmiques de la producció a contextos com el cubà, utilitza les mateixes eines del sistema laboral com contractes i anuncis per testimoniar aquesta vegada la separació que hi ha entre una realitat en la qual l'atur creix de manera incontrolable i de nous llocs de treball decreix amb la mateixa rapidesa. Ciprian Homorodean, per altra banda, intenta utilitzar la seva situació d'artista, a la qual afegeix la condició com a immigrant romanès, com a qualitat per trobar feina, deixa entreveure alguns dels diversos factors que陪伴en la recerca de feina, des de la precarietat que陪伴a la categoria d'allò jove fins a certs estereotips identitaris implícits a l'imaginari social.

Dins d'aquest marc, trobem també els projectes de Luca Rullo i Mercè Ubalde, que fent servir estratègies contraposades, s'interessen per l'anàlisi del treball precari i de les economies submergides. En la nostra societat postfordista en la qual treball i vida sovint es confonen, Rullo i Ubalde s'han volgut centrar en aquelles experiències que precisament no són visibles dins de les estructures productives, tot i que en constitueixen una part fonamental. Rullo s'endinsa, a través del mitjà documental, en el dia a dia de dones que treballaven a casa i que alhora contribueixen en l'economia familiar fent feines relacionades amb el sector tèxtil i les arts decoratives. La proposta d'Ubalde, per altra banda, actualitza aquestes mateixes formes de treball en l'entorn domèstic portant aquests processos productius a l'espai públic i a l'àmbit de l'art.

Taula rodona

Convidada

Maria Ruido

Artistes

Ciprian Homorodean, Adrian Melis,
Luca Rullo, Mercè Ubalde

Projecció

Harun Farocki

Arbeiter verlassen die Fabrik (Workers Leaving the Factory), 1995, 36 min

Andrew Norman Wilson

Workers Leaving the Googleplex (2011), 11 min

Marion von Osten

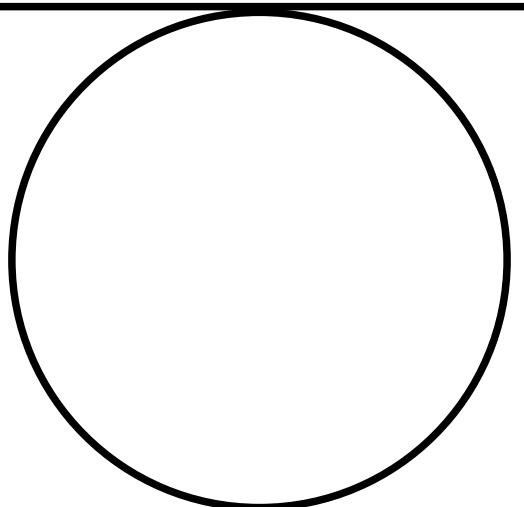
The Glory of the Garden, 2009, 14 min

María Ruido

Electroclass, 2011, 53 min

BLOC #2

PAST FORWARD: NARRACIONS SOBRE CIÈNCIA I HISTÒRIA



No Future

Algunes notes disperses a partir d'una conversa a la Sala d'Art Jove

Domènec

(1)

"No future for you" escopien a la cara del públic els Sex Pistols en la magnífica cançó de 1977 *God Save the Queen*. "Avui sóc ric. No tinc memòria", cantava Jaume Sisa en una cançó de 1979. Ens abocàvem a l'abisme de la fi de la història, als anys vuitanta, la caiguda del Mur de Berlín, la cocaïna barata i el triomf del capitalisme global: el present continu...

Els Sex Pistols canten el final d'una època i l'arribada de les tenebres de l'era Thatcher; Sisa, irònicament, celebra que gràcies al "capitalisme popular" ja som tots rics, tots tenim hipoteca i ja no ens cal tenir memòria.

Durant dècades hem viscut, hem treballat, hem pensat com si fóssim a l'hora del pati... present continu... per fi, ens tocava divertir-nos... s'havia acabat la història! Ja no calia cap compromís... Milers d'artistes omplint el món d'obres brillants, sense màcula, llises, sense drama, obres autistes, divertides, egocèntriques, pintures de topos, vaques en formol, gossets gegants fets de flors, caríssims bibelots per decorar el luxós no-res del capitalisme de ficció. Confondre la realitat amb un photocall. Mentre la població narcotitzada s'embadalia contemplant els artistes fent el mico, els amos de tot ens robaven el passat i, per tant, la possibilitat de pensar un futur diferent.

Tal com explica Martí Peran, "en l'anàlisi de l'experiència contemporània es constata una evidència: la dificultat de pensar el futur. Així com la modernitat es va caracteritzar per la seva prolífica construcció de promeses, avui només hi ha un present que sempre redueix les nostres expectatives per demà. Aquest síntoma d'època respon a una complexa xarxa d'elements: el fracàs de les utopies de massa, l'hedonisme promogut pel consum, l'extensió de la cultura de la por, la generalització de la precarietat que impedeix concebre la vida com a projecte... Al costat d'aquestes dificultats, l'espectacle del capitalisme tardà només ens ofereix del futur una col·lecció cinematogràfica de ficcions apocalíptiques". Imatges distòpiques amb una clara lligació: l'*statu quo* és inalterable, qualsevol intent de modificar la realitat i subvertir l'equilibri de forces està condemnat al fracàs.

(2)

L'addicció sensorial a una realitat compensatòria es converteix en un mitjà de control social, i gran part de l'"art" entra en el registre fantasmagòric com a entreteniment, com a part del món de la mercaderia.

Marx va popularitzar el terme de fantasmagòria en fer-lo servir per descriure el món de les mercaderies que, en la seva mera presència visible, oculten tot el rastre del treball que les ha produït. Aquestes amaguen el procés de producció i inciten l'espectador a identificar-les amb somnis i fantasies subjectives.



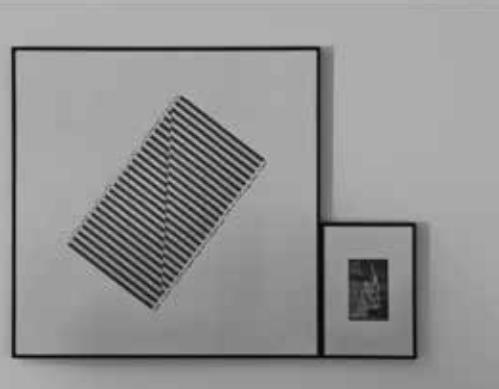
Pedro Torres, 1919, 2013 (detall)

(3)

La història no pot ser només pensada diacrònicament. Existeixen salts, talls, discontinuitats, contradiccions, dreceres i camins sense sortides. Passat, present i futur, no sols succeeixen diacrònicament, sinó també sincrònicament.

Cal explorar la manera en què l'art contemporani pot rearticlar el passat, microrelats que se centrin en fets més o menys recents que han quedat ocults sota la densa ombra de les narratives hegemòniques, a pesar de ser, en alguns casos, imprescindibles per entendre el nostre present real i per poder imaginar un "futur altre". En capturar aquests espectres del passat, en provocar que les petites històries i relats ocultats es materialitzin, aquests es converteixen en signes visibles de la manera en què s'ha construït la realitat del nostre present.

A tall d'exemple, parlaré d'un projecte que vam fer a Hèlsinki. Va sorgir a partir de la lectura sobre l'obra de l'arquitecte Alvar Aalto —l'arquitecte finlandès més reconegut i un dels pares de l'arquitectura moderna— i, en concret, sobre un dels seus edificis, el Kulttuuritalo, un centre cultural i sala de concerts situat a Kallio, un antic barri obrer avui en procés de gentrificació. Després de consultar diferents fonts que parlaven de la importància de l'edifici, de les molt interessants aportacions i innovacions tècniques i formals, de la importància en l'evolució de l'estil de l'arquitecte i en l'arquitectura de postguerra, del disseny únic de les totxanes o de les seves qualitats acústiques, només en un sol text —entre la pila d'informació— vaig poder llegir: "Majoritàriament construït per voluntaris." Què volia dir "majoritàriament construït per voluntaris"? Per què? Quines van ser les circumstàncies? Després de consultar diferents arxius com l'arxiu històric de la ciutat i l'arxiu del museu d'arquitectura, pràcticament ningú tenia gaire clares les respostes; només en un petit arxiu en un pis del barri es conservava la memòria dels fets, una increïble història de creació col·lectiva: entre el 1954 i el 1958 més de 5.000 voluntaris, treballadors i treballadores,



Rafel Forga, Razzle-Dazzle, 2013 (detall)

membres dels sindicats, militants de les organitzacions d'esquerres, d'organitzacions juvenils i del partit comunista, van regalar més de 150.000 hores del seu temps de descans després de la jornada laboral i dels caps de setmana per aixecar aquest magnífic edifici que durant moltes dècades va ser el centre de la vida social, cultural i política del barri i dels treballadors de Hèlsinki. Un episodi important de la classe obrera finlandesa havia sigut manllevat per la historiografia hegemònica i oblidat per la majoria dels habitants de la ciutat. Quan finalment vam poder entrevistar diferents jubilats —que de joves havien participat en aquest procés col·lectiu—, s'estranyaven que mai ningú abans els hagués preguntat per allò que per a ells era, potser, l'episodi més important de les seves vides. El projecte tenia, doncs, com a objectiu recuperar la veu dels treballadors que van participar en la construcció col·lectiva d'aquest símbol de la modernitat i icona del moviment obrer finlandès. Alhora, el projecte abordava la bretxa històrica entre l'època en què es va fer el Kulttuuritalo i el moment present, quan l'edifici s'ha transformat en un monument arquitectònic despullat de la seva càrrega ideològica. Un intent de reviure el passat que pretén reflexionar sobre la manera com experimentem el temps històric.

(4)

Fa només uns dies un amic em preguntava el perquè del recent interès —que ell considerava moltes vegades superficial, una mirada nostàlgica que en desactivava tot el potencial crític— d'un bon grapat d'artistes contemporanis per l'arquitectura moderna. "Per fetitisme? —vaig respondre—. I per la utilització de dispositius obsolets per formalitzar els projectes? Diapositives, pel·lícules de vinil, projectors d'opacs... fascinació per allò vintage?" Quan no hi ha res a dir, res a qüestionar, sempre podrem recórrer al document, a l'arxiu, a l'anècdota històrica, al display. Aquesta mirada nostàlgica cap a un passat que era ple de futur, perpetua l'orfandat del present. En no entendre que la relectura del passat només és pertinent si és una arma dialèctica carregada de munició en la lluita per transformar el present, aquesta mirada esdevé, de fet, còmplice del relat hegemònic i perpetuadora del discurs que ha procurat sempre desactivar la càrrega crítica i transformadora d'aquests moments del passat que ara es revisiten.



Manuel Christoph Horn, Déjà vu, 2013 (detall)

Programa BLOC #2

26 de juny i 3 de juliol, 2013

Actualment, un gran nombre de pràctiques artístiques utilitzen les metodologies pròpies dels arqueòlegs o dels historiadors: reviuen tecnologies obsoletes, pensen modernitats alternatives i investiguen sobre aquells personatges que han quedat relegats al marge de les grans narracions. Rafael Forga, Manuel Horn, Pedro Torres i Alicia Kopf sotmeten símbols, valors i esdeveniments del passat a escrutini per comprendre que no existeix una història amb majúscules, sinó multitud de relats que poden tenir grans dosis de ficció i especulació. Tots comparteixen la manera de treballar: investiguen, treballen amb documents del passat i amb arxius per tal de promoure interpretacions crítiques de la història.

La proposta de Rafael Forga s'apropia de la bandera catalana, una forma simbòlica amb un gran protagonisme mediàtic i social, sobre la qual aplica un efecte distorsionador utilitzat pels vaixells de guerra (coneugut com a Razzle-Dazzle) amb l'objectiu de desposseir-la de tot el seu potencial com a símbol identitari, cultural i social, i per tant oposant-se críticament a la instrumentalització en els processos de construcció i legitimació social de la identitat.

1919 de Pedro Torres forma part d'un projecte més ampli, *Anuario*, en el qual història i ficció es combinen per evidenciar les estratègies de construcció de tot discurs i de la seva suposada objectivitat implícita. Entre l'arxiu documental i l'obra artística, 1919 incideix també en la càrrega subjectiva dels processos d'investigació, vinculant un fet concret (l'eclipsi solar de 1919) amb el canvi de paradigma en la física moderna gràcies a la demostració empírica de la teoria de la relativitat general. En posar en relació comparativa l'exploració polar de finals del segle XIX i principis del XX amb els processos d'investigació -tant aquells del camp artístic com els del científic-, Alicia Kopf proposa en *Àrtic antàrtic* una reelaboració i apropiació de diversos documents que pertanyen a l'època de "conquesta d'allò blanc" que han donat lloc a un imaginari dins del qual graviten termes com conquesta, superació o resistència. *Àrtic antàrtic* és un projecte d'investigació artística que trasllada la gesta èpica del passat a l'altre context d'adversitat com és el present. Amb el projecte *Déjà vu*, Manuel Horn es proposa elaborar una ficció alternativa a la modernitat des d'un pla semàntic. Tot utilitzant els conceptes *mistificació*, *annexió* i *buidat* com a tríada estructural del projecte, Horn articula una sèrie de narratives que, si bé no s'erigeixen en realitats, funcionen com a possibles fictions que coexisten en un mateix espai. Amb aquest gest, Horn s'allunya de qualsevol concepció lineal de la història i advoca per un escenari de coexistència i hibridació dels diferents paradigmes que poden formular-se.

Taula rodona

Convidats

Domènec i Eloy Fernández-Porta

Artistes

Rafel Forga, Pedro Torres i Alicia Kopf

Projecció

Marla Jacarilla

La improbable veracidad de la historia que estoy narrando (de la sèrie *Elucubraciones en torno a esa serie de características que debería tener –o no– la literatura del futuro*), 2013, 5 min

Marcelo Expósito

El año en el que el futuro acabó (comenzó), 2007, 12 min

Adam Curtis

It Felt Like a Kiss, 2009, 54 min

BLOC #3

ESPÈCIES D'ESPAIS: EXERCICIS SOBRE LA CIUTAT

El meu, el nostre, l'art i els accidents Una deriva

Andrés Hispano

*From my window I can see the beach
And I always took the sea for granted*

THE BITTER SPRINGS, BARBARA

En el seu últim llibre, *What Money Can't Buy*, Michael J. Sandel calibra el paper dels diners en la nostra societat i es pregunta si algunes esferes de la vida haurien d'estar salvaguardades de les lleis que regeixen l'economia, valors que no s'han de confondre amb preu i profit que no sigui diner comptant. Sandel veu, en la mercantilització que regeix cada dia més àmbits i hàbits, no només un inquietant materialisme, sinó una progressiva desaparició de la substància comuna, espais i experiències compartides sobre les quals es basa la idea de conjunt i en què l'espai públic compleix un paper específic.

Sandel ens recorda que, previ pagament, en alguns estats dels Estats Units un pot permetre's una cel·la pròpia i acomodada, o que en els grans estadi's hi ha cabines aïllades, proveïdes de tot tipus de luxes, des de les quals els vips poden seguir les competicions. És aquest escenari, el de les anomenades skyboxes o cabines privades en els estadi's, el que serveix a Sandel per il·lustrar, des de l'àmbit emocional, la pèrdua a la qual al·ludeix en el seu llibre, el d'una experiència comuna, transversal, que uneix en la memòria els diversos estrats d'una societat. Això és el que representa per a Sandel la competició esportiva de la setmana: compartir, amb tota mena de gent, grades, parada de hot dogs, xàfec ocasional i altres circumstàncies més i menys incòmodes. Res uneix tant una societat, segurament, com la idea que existeixen lleis, tributs i penalitats comunes a tothom.

Hi ha res més democràtic que una cua davant d'una finestreta i el seu *first come, first served?* Qualsevol història de la societat occidental, en abordar la irrupció de la cultura de masses i la progressiva democratització de la vida quotidiana, incidirà en el paper que van exercir espais com les estacions de tren, les galeries comercials o els grans esdeveniments esportius i culturals. Fou en estadios, hospitals, passeigs, teatres, museus i quarters on es va aglutinar una societat dividida fins aleshores en classes impermeables.

En la societat americana, aquests espais han estat fonamentals, no ja com a espais inter-classistes, sinó com a cohesius de la diversitat, en origen, llengua i religió, dels seus habitants. El que no van poder fer les places i els mercats als Estats Units ho van fer a corre-cuita els cines, els còmics i els parcs d'atraccions. Mereix la televisió ser considerada com a espai públic? Segurament. S'entén així que, en les consideracions de Sandel, el partit del cap de setmana gaudeixi d'un lloc tan destacat. Segons el seu parer, les circumstàncies, espais i esdeveniments que procuraven l'experiència comuna estan desapareixent. La gent ja no comparteix sort ni a la presó ni als aeroports.

Des de la vella Europa, on la idea d'espai públic encara no es redueix a *malls* i estadios, les observacions de Sandel poden semblar una mica ingènues. Al cap i a la fi, Europa ha funcionat sempre sota un sistema de classes i la síndrome de l'skybox no sembla amenaçar el nostre paisatge, abundant en places, festes, platges i tradicions en les quals localitzem els eixos de l'experiència comuna.

No obstant això, llegint el seu assaig, fa l'efecte que la consciència que allà s'està guanyant, sobre el valor d'aquest teixit comú i els espais i activitats que el faciliten, aquí s'ha estat perdent. Potser, com diu la cançó, ho hem donat per fet durant massa temps.

Una d'aquestes experiències comunes, un escenari mitificat en aquest país i en un relat tan assumit com el de la Transició, ha estat el de les manifestacions antifranquistes a les grans ciutats. Avui, manifestar-se al carrer (tret que sigui per celebrar una copa esportiva o rebre el papa) és poc menys que incívic i antidemocràtic. Acampar, delicte. Ho hem vist clarament en el tractament mediàtic, i ara legislatiu, que va merèixer el 15M i les posteriors manifestacions, puntuals o sostingudes, contra el govern, els bancs o les accions executives de desnonament. Aquestes accions, i moltes altres dins i fora de les nostres fronteres (*No tendrás casa en tu puta vida, Occupy Wall Street, Reclaim the Streets*), han fet de l'espai públic un escenari d'expressió social i política, demostrant una clara consciència sobre la importància de significar-se en territori obert, comú, de manera física i visible i fer-ho, a més a més, sumant generacions i sensibilitats que superen el marc dels partits polítics i trastoquen els nínxols que ens assigna el màrqueting.

Una bona dosi de creativitat ha estat necessària, i evident, en gairebé tots aquests casos, a causa de l'estigmatització mediàtica a la qual



Azahara Cerezo i
Mario Santamaría,
*Comentarios a la
ciudad pantalla*, 2013

s'arrisca qualsevol manifestació que produexi imatges convencionals d'enfrontament i resistència. Precisament, fugir d'aquesta imatge blasmada i, el que és pitjor, esgotada i avorrida del que és una manifestació reivindicativa, és el que ha迫çat a reformular l'expressió de la queixa. Es lluita per una idea o contra un abús i, ara també, pel control de les imatges que es generen en fer-ho. Perquè no es manipulin o s'interpretin malament, però sobretot perquè no es perdin en l'arxiu o en la memòria com una altra manifestació, sense cap altra causa ni aspecte que els de sempre. Defugir aquest encasellament resulta fonamental en una cultura que substitueix ràpidament l'element concret pel seu genèric.

A la pantalla, una manifestació es converteix en una altra manifestació; una víctima de les preferents, en un dels tres queixosos entrevistats de cada informatiu, i un atemptat a l'Iraq, en una altre atemptat del llunyà Orient Mitjà. S'engrosseix així un soroll mediàtic que, en si mateix, avorreix i conforma, tot desactivant l'interès i la participació. Com les accions, les ciutats també corren el risc de ser sepultades pel seu genèric, substituïdes per la postal que les promociona o, de vegades, per la violència, la decrepitud o la pobresa que les defineix des dels titulars. Ho hem vist recentment, per exemple, amb Detroit, redefinida en la nostra imaginació a partir de façanes ruïnoses que alguns fotògrafs han considerat irresistibles. Els habitants de Detroit tenen l'obligació ara de combatre no només la seva situació econòmica, sinó aquest perfil, tan oportú per als editors de dominicals com injust per al Detroit que funciona. A altres ciutats, com Barcelona, Praga o Londres, els seus habitants han de lluitar per fer seu un espai entregat, tematitzat i acomodat al turista. Aquesta tasca, aparentment paradoxal, de fer-se veure per després combatre la imatge generada, és una condició comuna a tot allò que s'ofereix com a producte en la societat contemporània. És a dir, gairebé tot. Des del teu perfil a Facebook fins a una ciutat o la marca Espanya, primer es tracta de buscar la notorietat, per després combatre els tòpics que la van fer possible i reivindicar en lloc seu la riquesa, ambivalències, complexitat i fins i tot contradiccions que et defineixen. Atemptar, en suma, contra el mem triomfant.

Les estratègies per aconseguir això en espais i ciutats, que l'*espai real* (en cada moment, per a cada persona) venci el simbòlic, històric o promocional, tenen en l'art la seva millor font d'inspiració. A *The Situationist City*, Simon Sadler resumia les visions, textos i estratègies amb què els situacionistes proposaven vèncer en la ciutat esterilitzada i reticent a l'esplotaneitat. Les ciutats i el turisme ens permeten exemplificar fins a quin punt el que hem après pot ser un problema per al coneixement: viatgem a les grans capitals amb una perfecta idea de les fotos amb què tornarem. Contra aquest efecte, els situacionistes van dissenyar jocs i estratègies (com ara visitar una ciutat amb el plàtol d'una altra) a l'abric de la teoria de la deriva, que han donat lloc, fins i tot, a



Constanza Jarpa, Juan Pablo
Martínez, Isadora Willson
i Miquel García, *Atlas*, 2013 (detall)

pràctiques urbanístiques institucionalitzades, com els anomenats camins del desig o *desire paths* (deixar que la gent marqui sobre la gespa, a partir de l'ús intuïtiu, els camins pràctics o volguts abans que el paisatgista decideixi com dissenyar els camins d'un parc, per exemple). Des de llavors, molts d'altres s'han preocupat per entendre l'art com una pràctica capaç de descobrir-nos el que sempre havíem tingut al davant. Aquí hi caben des dels espectaculars edificis embolcallats de Christo al més humil grafiti. A *The Stumbling Block* (1991), el fotògraf Jeff Wall mostra un tipus enfundat en un estrany sac de protecció, tombat a terra i l'única missió del qual sembla ser la d'actuar com a obstacle per fer ensopregar la gent, despertant-la així de la seva rutina, del seu entumiment quotidià. Wall imagina l'home-obstacle com un funcionari, un servei públic, un tipus que és part d'una burocràcia que resol els problemes que l'altra burocràcia ha creat. "En la meva fantasia —diu Wall—, l'objecte per ensopregar ajuda que la gent canviï. És allà perquè la gent ambivalent expressi la seva ambivalència, interrompent les seves activitats habituals." Accidents que interrompen. Interrupcions que revelen.

Aquestes estratègies semblen necessàries. Als anys setanta podien ser cosa de pocs, artistes, agitadors o pranksters com Joey Skaggs, que inventava notícies tan irresistibles per als mitjans ("Obre el primer bordell per a gossos a Nova York"), que les publicaven sense molestar-se a comprovar-les. Així de fàcil és burlar els notaris del món. Altres accions, també de l'anomenat *radical entertainment*, són les del reverend Billy, que entra a un Starbucks amb trenta seguidors espontanis i exorciza la caixa registradora o llepa vasos i coberts davant la mirada aterrada de treballadors i clients. Avui aquestes pràctiques s'han multiplicat i les exercita qualsevol, adoptant forma de *flashmob*, *lip sync* o gamberrada a la Jackass. Totes elles són pràctiques excèntriques en espais quotidians la coreografia habitual dels quals és tan predictable que frega la invisibilitat: una estació de tren, una escola, una fàbrica, un vagó de metro... En subvertir la seva dinàmica normal, els ressignifiquem, reinscrivint-los amb dret en la nostra geografia personal i col·lectiva. Tot i així, l'experiència comuna, entesa com una compartida per tots en un espai real, potser no torni a tenir lloc de la manera que Sandel, o els nostres pares, recorden. El que no han fragmentat els diners, ho ha fragmentat la tecnologia, procurant un aïllament i una subjectivització cada vegada més gran.

A la realitat se l'ha de treure cada dia de la seva rutina, no perquè sigui més realitat, sinó perquè sigui la nostra realitat. Per a Marc Owens, aquesta realitat va passar el 2008 per assimilar-la a l'estètica dels videojocs, i per a això va crear el seu *Avatar Machine*, un dispositiu que li permet veure's com si es passegés per dins d'un joc, tot i que camini per un carrer qualsevol. El somni vuitcentista de crear espais de simulació de realitat (panorames, diorames) ha estat substituït per l'oposat: reduir la realitat a l'estètica de la pantalla de joc.

És en aquest tercer espai, que anomenem *virtual* però que tant ha transformat l'altre, on s'està construint una nova idea d'allò que és comú i compartit.

És a Google on veiem com mai els nostres carrers, paisatges i països, on tots sembrem per fi veïns, si bé no ens podem reconèixer, amb els rostres borrosos.



Azahara Cerezo i Mario Santamaría, *Comentarios a la ciudad pantalla*, 2013 (detall)

Programa BLOC #3

18 de setembre i 2 d'octubre, 2013

La ciutat, com a hàbitat naturalitzat de l'ésser humà, sempre ha estat un dels focus principals d'anàlisi de les pràctiques artístiques contemporànies, especialment en els últims anys. En un moment com l'actual, aquella característica que definia els espais urbans –allò públic– es va revelant com una mena d'il·lusió, si no un fracàs o una contesa permanent. La ciutat, per sobre d'aquell espai de socialització i convivència compartida, s'ha convertit, parafrasejant el cèlebre eslògan de Barbara Kruger, en un camp de batalla.

En posar en relació explícita art i ciutat, l'activisme artístic és el *modus operandi* per excel·lència que molts artistes trien a l'hora d'evidenciar les esquerdes i disfuncions que existeixen entre "espai" i "públic". Al costat d'aquesta actuació *in situ* sobre els diferents espais que componen el mapa inestable del públic dins del teixit urbà, existeixen altres formes estètiques orientades a avaluar la funcionalitat i estendre l'anàlisi sobre les nostres formes de relació amb l'espai públic.

Si bé la ciutat és objecte d'anàlisi en *Comentaris a la ciutat pantalla*, d'Azahara Cerezo i Mario Santamaría, aquesta ciutat és alguna cosa que succeeix a temps real dins d'una pantalla que la converteix en objecte de consum per a benefici de les indústries turístiques. Traduïda mitjançant les observacions de Rem Koolhas i la seva "ciutat genèrica", la ciutat que Azahara i Mario proposen en el seu projecte és un espai real que succeeix en qualsevol part a través de la xarxa mundial de càmeres que han convertit l'espai públic en un escenari on el control del panòptic es converteix col·lateralment en voyeurisme en xarxa. Per contrapartida, *Atlas*, de Constanza Jarpa, Juan Pablo Martínez, Isadora Willson i Miquel García, proposa un retorn a l'espai físic. Aquesta vegada per demostrar la codificació dels seus usos i la necessitat de noves formes de relació amb un espai que, malgrat l'anonimat del públic, també és nostre. Amb diverses actuacions sobre el barri de L'Eixample, *Atlas* és un projecte que, amb l'ajuda i col·laboració del veïnat, aconsegueix modificar eventualment el paisatge urbà i, al seu torn, practicar noves formes de relació amb l'espai públic, encara que efímeres.

Taula rodona

Convidats

Andrés Hispano i Sergi Selvas

Artistes

Constanza Jarpa, Juan Pablo Martínez, Isadora Willson i Miquel García; Azahara Cerezo i Mario Santamaría

Projecció

Antoni Muntadas

Alphaville e outros, 2011, 9 min

Iván Argote

Glup glup (Monumento), 2009, 3 min

Wilfredo Prieto

Lemon Green, 2011, 1 min

Leon Siminiani

Digital (de la sèrie *Conceptos clave del mundo moderno*), 2003, 7 min

BLOC #4

DESOBEDIÈNCIES: ACCIONS FORA DE L'ORDRE

La desobediència col·laborativa

Cristian Año / Sinapsis

En el moment de gestació d'aquest text, com era d'esperar, a Barcelona i arreu de Catalunya van coincidir un gran nombre de notícies i propostes relacionades amb la cultura i l'art. En presentar-ne algunes de forma juxtaposada, ens apareixen com un síntoma del moment present, una manera de dotar de context els arguments que volem compartir.

L'1 d'octubre de 2013, el Centre d'Art la Panera de Lleida i la Generalitat de Catalunya van presentar unes jornades centrades en el desenvolupament dels públics de l'art visual sota el títol *Creant comunitats entorn de les arts visuals: públics presencials i虚拟s*. Les jornades, dirigides als professionals del sector cultural, tenien entre els seus objectius l'intercanvi de projectes significatius en relació amb les formes d'interaccionar amb els "públics". Les preguntes motor feien referència al fet de com construir interfícies de col·laboració entre els diferents agents i, també, amb els públics i com aquests podien ser partícips del procés de producció. Les jornades de La Panera responien a uns eixos de preocupació compartida, en què s'entreveu la necessitat de buscar estratègies per tal de connectar l'art i la cultura amb la societat. Tot i que aquesta idea apareguí parapetada rere l'asèptic concepte de territori o sota el terme descafeïnat de públic.

Un mes abans, el cicle *El sentit de la cultura*, organitzat pel CCCB, havia abordat aquesta qüestió a través d'un debat crític i articulat des de diferents punts de vista. En un moment de crisi en el qual els recursos ja no són tan abundants, es comença a qüestionar el benefici social i el retorn de la inversió en cultura (i en arts). En definitiva, els participants a *El sentit de la cultura* es preguntaven a qui li importa la cultura, per a què serveix o a qui li hauria d'importar. Al llarg de les sis taules de treball, planava la sensació d'estar assistint a un canvi de paradigma que qüestiona les relacions entre cultura i societat, obrint pas a altres formes de producció i circulació dels processos culturals i artístics.

Una de les taules incloses en les jornades *El sentit de la cultura* del CCCB es va titular "Cultura i conflicte" i els seus convidats van ser Jordi Oliveras, de la revista *Nativa*, Eduard Escoffet, poeta, i l'artista multidisciplinària Simona Levi; va fer de moderador el crític i comissari d'art contemporani Jorge Luis Marzo. Tal com apunta el resum d'Oliveras publicat a *Nativa*, el debat va girar al voltant de les tensions entre el sector artístic i el poder i les seves institucions, i la relació entre aquest mateix sector cultural i la ciutadania. En un moment del debat, el moderador va fer una reflexió molt en clau del món de l'art contemporani, en què subratllava que, des de les avantguardes, l'art tenia una funció social vinculada a la seva capacitat de treballar generant incomoditat, pensament crític i assenyalant des de la tensió els elements contradictoris de les maneres de fer

hegemòniques. També reconeixia, però, que d'una manera o altra la societat havia mutat i que els mecanismes i mitjans de creació i distribució d'allò simbòlic havien sofert canvis pels quals s'estava en procés d'habilitar noves zones de contacte entre cultura i societat. Un fet que, cal afegir, no sembla haver afectat, en general, el camp artístic.

Sota el paraigua d'allò que anomenem institució artística, hi troben aixopluc totes aquelles formes artístiques que operen des del paradigma de la desobediència, de la insubmissió a l'ordre simbòlic i estètic normalitzat. Desobediència contra les formes institucionals en les quals el poder fa acte de presència, contra totes les relacions de poder que operen articulant formes hegemòniques de construcció dels subjectes, contra els imaginaris col·lectius i les formes estètiques i simbòliques que les fan tan omnipotents que semblen naturals. Si entenem que l'art és transgressor i crític, ha de crear, per força, una relació tensa, una incomoditat; lluny de provocar en l'espectador o el públic una experiència complaent, ha de fer-los sentir estranyesa, desplaçar-los de la seva normalitat per provocar-los una certa experiència crítica, ja sigui conceptual, simbòlica, estètica o totes tres coses alhora.

Enfront d'aquest retrat heroic que ens provoca en consumir-lo una satisfacció complaent i com a efecte secundari la sensació de tenir un projecte de vida, el que està succeint durant aquest entotsolament, però, és quelcom semblant a la imatge d'un concert durant el qual el públic va abandonant la sala i el solista, en acabar el primer moviment, es dirigeix a la resta dels instrumentistes per felicitar-se de la feina que fan, destacar com n'és d'important aquesta feina i recordar-los que la música salvarà la societat de la mediocritat i ens farà millors. Òbviament, constatar que el públic abandona la sala reforça el diagnòstic del solista.

Tot i que la institució cultiva una imatge social articulada al voltant d'imaginaris com el de la contemporaneïtat, l'experimentació, la innovació, el treball en xarxa, la mobilitat, la transversalitat, allò glocal, etc., en la pràctica s'allunya d'aquest paradigma (...), es mostra poc o gens porosa o receptiva a la innovació institucional, obstinada a no obrir-se a la societat ni incorporar-hi elements heterogenis que enriqueixin o qüestionin la seva identitat. En tot cas, quan tot això s'ha produït és perquè s'ha fet des de la mateixa institució i, com en el cas de la crítica institucional, quasi com un mecanisme intern del mateix sistema de les arts per repensar-se però sense desbordar els seus propis límits.

Aquesta falta de porositat se sustenta en una gestió molt controlada dels criteris sobre allò que es considera o no una pràctica artística. En la manera en què circulen i s'implementen aquests criteris, la institució mostra un caràcter totalitzador: es desplega internacionalment, porosa o receptiva a la innovació institucional, obstinada a no obrir-se a la societat ni incorporar-hi elements heterogenis que enriqueixin o qüestionin la seva identitat. En tot cas, quan tot això s'ha produït és perquè s'ha fet des de la mateixa institució i, com en el cas de la crítica institucional, quasi com un mecanisme intern del mateix sistema de les arts per repensar-se però sense desbordar els seus propis límits.

Pratipo, *Cómo identificar antidisturbios con ADN (verso et manduca)*, 2013

abraçant tots els estaments i racons. La consolidació de l'artista i les seves competències s'articula, inicialment, a partir dels centres de formació, però té una continuació en tota la seva trajectòria professional, que es construeix com un itinerari en què s'enxarxen un seguit de punts de transferència "ideològica" com ara la concessió de beques, residències, convocatòries, premis i la inclusió en exposicions, bienals, fires i col·leccions. Tot un seguit d'experts convocats per exercir de prescriptors i que comparteixen uns criteris sobre art contemporani "homologats", és a dir, intercanviabes entre diferents llocs de



la xarxa, la majoria de vegades a escala internacional. Aquest sistema de validació i legitimació no només articula els itineraris dels artistes en l'àmbit laboral, és també un sistema de distribució de quasi tots els recursos públics destinats a la creació i així mateix d'orientació de les cotitzacions en el mercat de l'art. Sobretot comporta una hiperprofessionalització del camp de l'art, en què radica la potestat per decidir qui pot ser artista i fer art, qui pot ser comissari/ària, qui pot ser director/a d'una institució artística. La conseqüència és que es manlleva a la societat la possibilitat de participar en el debat sobre quines seran les manifestacions artístiques i els actors que tindran rellevància social en relació amb l'art contemporani.

La institució artística defineix i preserva la seva identitat singular sobre la base d'una estructura de control i gestió de les relacions de poder en la interacció bàsica entre art i societat, en què un tret bàsic és la regulació de l'accés de la societat civil. Amb uns efectes col·ateral: la conversió del ciutadà en públic, és a dir, en un mer espectador passiu.

Aquelles pràctiques artístiques, manifestament polítiques, contestatàries o crítiques que prenen com a punt de partida la societat i operen sobre el camp social, desenvolupant-hi un treball simbòlic, un gest potent, coherent sobretot amb el seu propi context estètic, significatiu i històric, es troben sense cap altre lloc on bolcar la potència d'aquest impuls creatiu que no sigui la mateixa comunitat artística. En les zones de contacte amb la societat on es reproduceix la funció social de l'art, a poc a poc es van fent visibles els efectes d'aquesta regulació unilateral del capital simbòlic de l'art. Mentre el sector artístic reafirma la seva funció com a dispositiu crític, una part de la ciutadania ha passat de reconèixer un valor en la capacitat de l'art per qüestionar o incomodar, a sentir una condescendent indiferència. Una condescendència indiferent que, amb la crisi i el desmantellament ideològic que les noves polítiques culturals del país estan executant, s'ha fet encara més evident: la societat civil no sent que donar suport al sector cultural sigui una batalla que li concerneixi.

Alfonso Fernández,
Adrià Galindo,
Begonya García,
Ana Llorens,
Mano en garra, 2013
(detall)

En el marc d'aquestes coordinades alhora crítiques i de crisis, és menester parar atenció a un seguit de pràctiques culturals i artístiques heterogènies que poden introduir noves variables en la percepció de la situació. Són aquelles pràctiques que tenen en comú processos de treball que reformulen la manera d'entendre les interaccions amb la societat. Ens referim a pràctiques artístiques col·laboratives, pedagogies crítiques, pedagogies col·lectives, projectes eductius, polítiques culturals de proximitat, projectes amb vocació "instituent" i moltes altres maneres de fer. Apareixen com una interpellació crítica enfront de certa autarquia institucional de l'art, però també les veiem emergir en àmbits com ara l'arquitectura, la dansa, les arts escèniques, l'urbanisme, la música, la gestió cultural, la museologia i el disseny. Formats de treball similars en àmbits molt diversos que assagen el retorn a la societat, a allò social, que comparteixen unes maneres de fer que podem anomenar "gir col·laboratiu". En conjunt, es tracta d'una xarxa d'experiències per recarregar la funció social de les arts en el mateix sistema de les arts, per reformular les pràctiques artístiques i els espais d'interacció, ara ja insuficients per mantenir la il·lusió que les arts tenen una clara funció social. Un laboratori situat als marges, a la perifèria, allunyat del focus, de la visibilitat i la legitimitat i amb poc accés a la mateixa institució artística i als seus recursos.

Dèiem que la funció social de l'art queda definida per la seva capacitat crítica i contrahegemònica, de resistència i denúncia envers les formes que pren el poder i les seves estratègies d'ocultació, i per delegació contra tota mena d'institució. Cal subratllar que al mateix temps la falta de connexió entre àmbit artístic i societat produeix, com a efecte secundari, una paradoxa. Mentre els artistes es presenten en societat fent gala del fet d'estar fora de l'ordre, situats en una actitud de desobediència, de portes endins, en el marc de la institució art, són complaents amb els seus mecanismes de poder i còmplices de les seves estratègies identitàries i d'exclusió/inclusió. De fet, l'exposició de les seves pràctiques actua com el millor aparador social on escenificar aquesta escissió entre art i societat i al mateix temps insistir amb el seu compromís amb la societat a través d'aquesta formulació crítica de la seva funció social.

El conjunt d'aquelles pràctiques que podem identificar sota la idea de "gir col·laboratiu" estaria obrint un espai de relació entre art i societat que capgira alguns dels termes de l'equació que formula aquesta relació. En primer lloc, capgira la vinculació amb la mateixa institució artística. Els processos de treball artístics col·laboratius i els seus correlats de gestió ciutadana, o polítiques culturals de proximitat, es plantegen la implicació i el retorn de la societat al si de la institució artística. S'introdueixen elements externs a la mateixa institució, cossos estranys (no-artistes, no-comissaris, no-públics) al voltant dels quals es generen anticossos que generen pertorbacions identitàries. La institució es fa porosa, s'introduceix una heterogeneïtat real, no icònica o simbòlica.



Laura Aixalà, Mirari Echávarri i Maria Maggi, *Laboratori de la sospita*, 2013 (detall)

Reapareix un conflicte que havia estat externalitzat i que ara es pot problematitzar de nou. El debat sobre la funció social de l'art retorna al si de la institució: ja no és un problema del polític o del públic, sinó que es debat a casa i s'hi convida altres agents socials. Això provoca noves fissures en el règim de control sobre el fet artístic que aprofundeixen en algunes qüestions que havien estat sempre en l'agenda dels interessos d'alguns grups i col·lectius.

Les pràctiques col·laboratives desdibuixen la divisió entre l'expertesa dels productors culturals professionals i els ciutadans consumidors de productes culturals. Als criteris basats en la qualitat artística s'hi afegeixen altres consideracions com els retorns socials generats o les qüestions de com es distribueixen i retribueixen els capitals simbòlics generats en els processos artístics i qui estatus correspon als participants. La institució artística promou que els artistes capitalitzin en el seu nom les competències artístiques i creatives i al mateix temps s'enfronta al repte de reconèixer que una estructura col·laborativa i un procés de treball que possibilita la participació creativa i artística de ciutadans poden ser una pràctica artística legítima. Aquestes pràctiques serien una alternativa a la relació entre cultura i societat, un plantejament que sovint rep crítiques perquè sembla que desactiva la funció social de l'art tal com l'hem anat descriuint: capacitat de generar crítica, lluita contra posicions hegemòniques, visibilització de conflictes.

Però quina és l'estratègia de la institució art? Lluitar per l'autonomia i la no-cooptació pel poder i canalitzar la seva empremta crítica a través de canals icònics i simbòlics? Les pràctiques col·laboratives es despleguen en direcció contrària: necessiten les interaccions amb altres, la construcció o reformulació d'espais comuns, així com la presència de multiplicitat d'agents. La praxi crítica es construeix desplegant pràctiques que són en primera instància socials reals i en les quals la fricció, el conflicte o la incomoditat, per tant, no són un qüestió icònica o conceptual. D'altra banda, emergeix en el desenvolupament d'un procés en què el treball comú relaciona àmbits, cultures i imaginaris diferents. El procés de treball és per si sol el dispositiu crític que activa i problematitza els conflictes i els articula a través d'un espai de negociació. Les diferències no són subsumides en un consens diluent, sinó que són els catalitzadors d'una transformació específica, una negociació i reconeixement de la diferència i també d'interfícies comunes que poden funcionar a petita escala. Les persones i entitats que hi participen tenen una percepció més complexa sobre la realitat.

Que el poder i les institucions puguin cooptar aquests processos significaria que els projectes estan aconseguint transformacions en les institucions mateixes. Farà un gir col·laboratiu la institució art? I els seus museus i galeries, els comissaris i artistes?

Bloc #4

23 i 30 d'octubre, 2013

En aquest quart i darrer bloc d'activitats abordarem pràctiques que en un més o menys grau parteixen d'una visió crítica sobre les estructures de poder i de control.

La institució educativa, la política i el sistema de l'art són els àmbits en els quals incideixen tres dels projectes d'aquest any a la Sala d'Art Jove (*Cómo identificar antidisturbios con ADN (versa et manduca)*, *Mano en garra* i *Laboratori de la sospita*) i sobre els quals volem dur a terme una reflexió entorn del paper de l'art com a espai de lluita en què es visibilitzen les diferents estructures de control. Admetem, alhora, una contradicció: que l'art, com a institució, també repeteix algunes estructures de control i poder socials. Aquestes intervencions serien "intervencions agonistes" –citant Chantal Mouffe– que no busquen el consens sinó el dissidentiment, revelant així "tot allò reprimit pel consens dominant". En aquest sentit ens trobem davant d'unes pràctiques que tenen una incidència en allò polític, que exploren posicions o identitats caracteritzades per l'alteritat o la revalorització de la pròpia subjectivitat (*Laboratori de la Sospita*), la repressió (*Cómo identificar antidisturbios con ADN (versa et manduca)*) o que investiguen la mateixa condició política de producció i distribució de l'art (*Mano en garra*) i que, per tant, situem molt pròximes a formes d'art activista o als moviments socials.

En relació amb aquest marc, sovint sorgeixen preguntes que tractarem de respondre amb els artistes i convidats a la taula: l'art crític queda neutralitzat en el moment en què és reconegut pel mateix sistema de l'art? O continua sent el museu i la galeria –la institució art– un espai públic en el qual aquestes pràctiques poden veritablement activar la consciència social? És més, tot pensant en el rol fonamental de l'espectador com a receptor i activador d'un art crític amb la societat, funciona aquí la lògica causa-efecte? El consens previ cap a aquest tipus de pràctiques per part del públic, les converteix realment en crítiques o en motor d'algun tipus de canvi?

Taula rodona

Convidats

Col·lectiu Enmedio i Cristian Añó

Artistes

Pratipo; Alfonso Fernández, Begonya García, Adrià Galindo i Ana Llorens; Laura Aixalà, Mirari Echávarri i Maria Maggi

Projecció

Priscila Fernandes

For a Better World, 2012, 8 min

Tania Bruguera

El susurro de Tatlin, 2009, 40 min

Núria Güell

Tranquimazín, 2011, 7 min

Mireia c. Saladrígues

Radicalment emancipat(s), 2011, 4 min

Sandra Amutxastegi, Pau Figueres, Oier Gil,

Arturo Fito Rodríguez

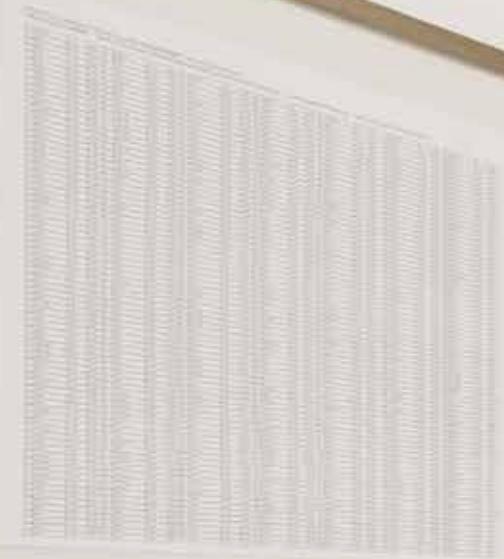
xxx, 2013, 6 min

Basel Abbas & Ruanne Abou-Rahme

The Incidental Insurgents: The Part about the Bandits, 2012, 6 min

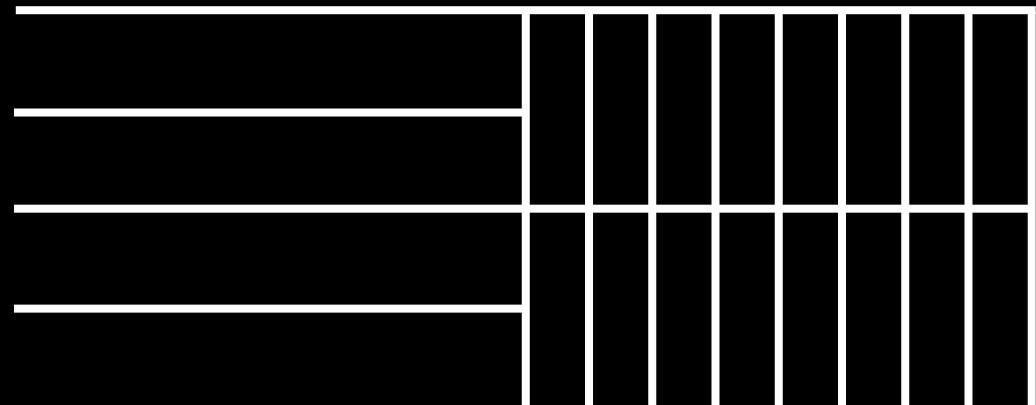
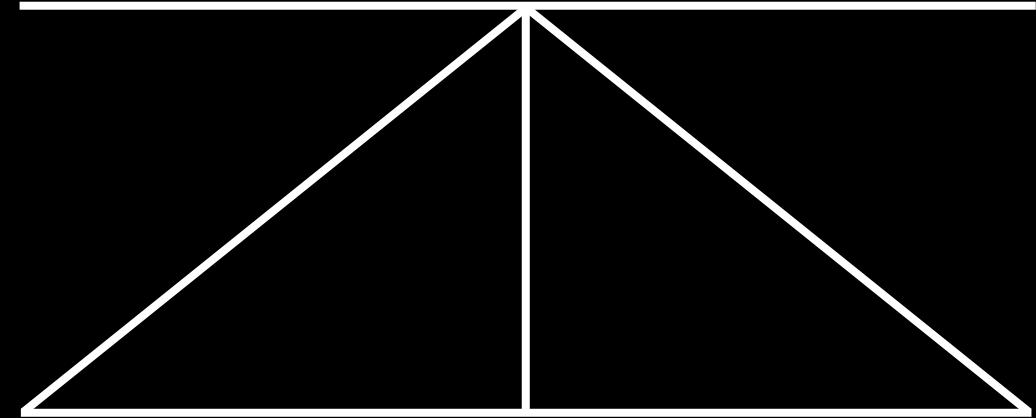
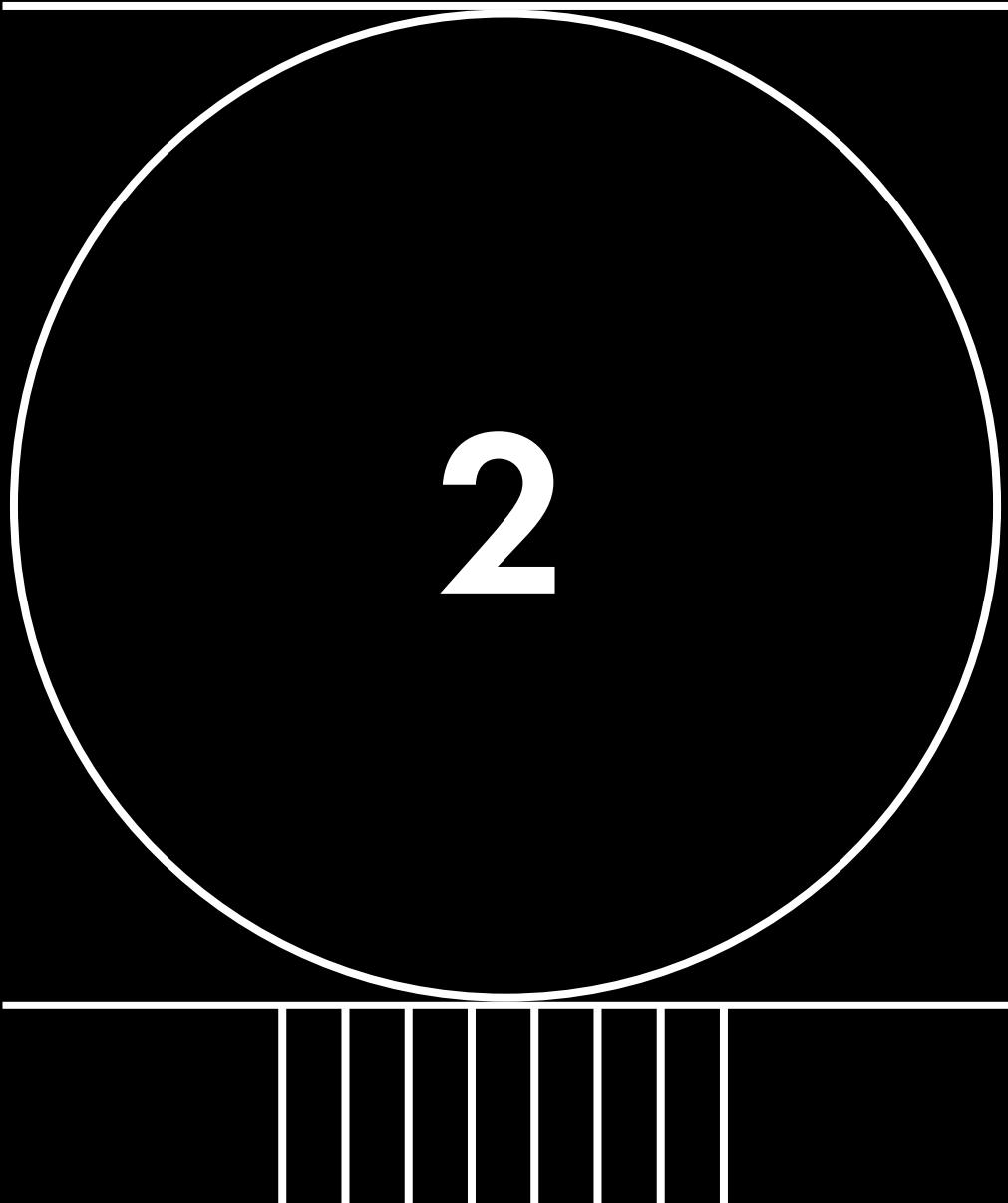
Superflex

Burning Car, 2008, 9 min



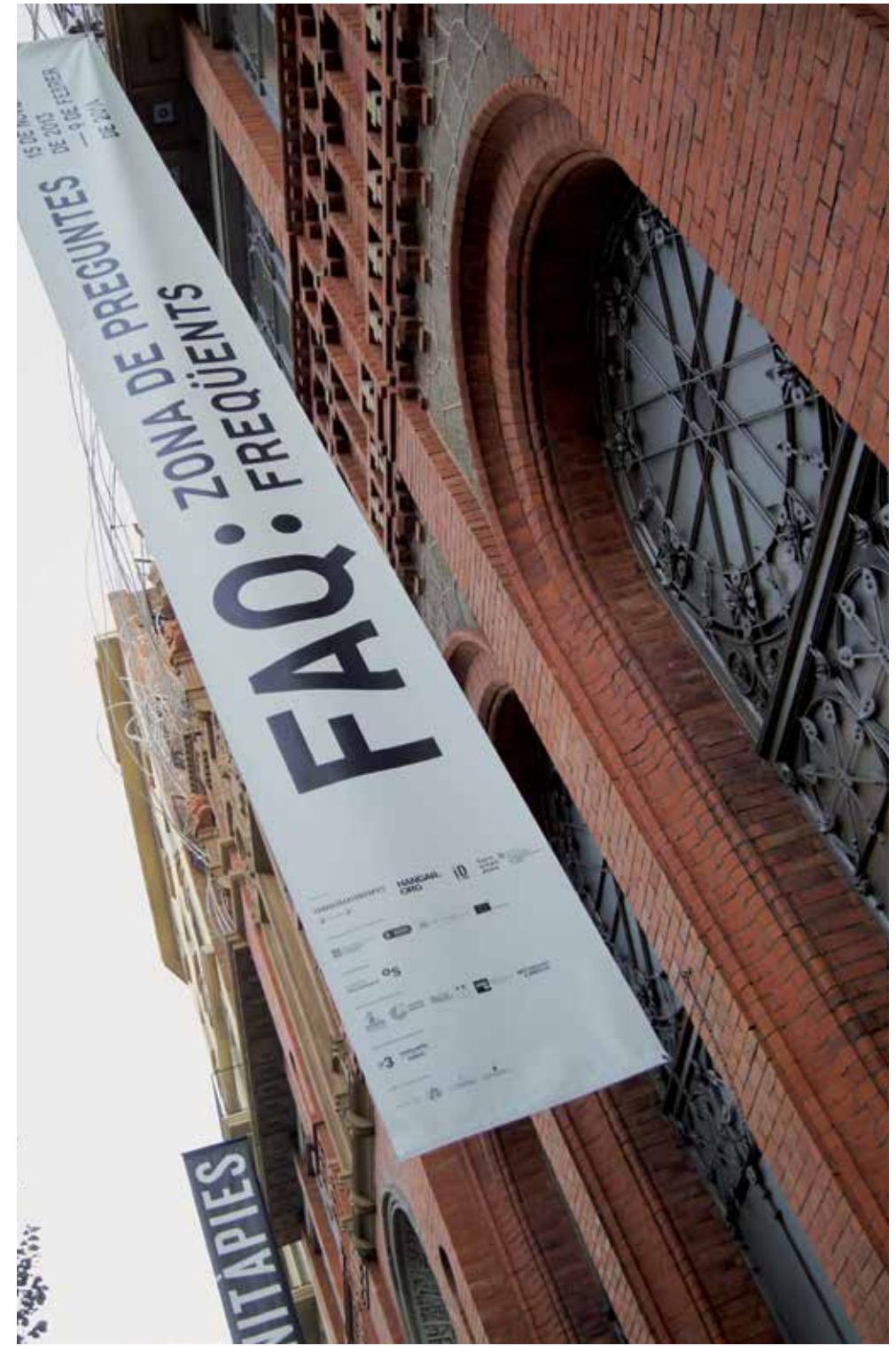
FUGA

VARIACIONES SOBRE
UNA EXPOSICIÓ



L'exposició *Fuga: variacions sobre una exposició* incideix en el fet que tota relació d'obres té nombroses capes de lectura, en la múltiple capacitat d'interpretació de l'art i en els diferents recorreguts que un mateix conjunt d'obres és capaç d'organitzar. Aquests punts es reforçen amb la proposta de cinc variacions possibles, entenent l'exposició com un territori de múltiples i simultànies línies de fuga.

Fuga és una exposició que forma part del projecte FAQ: zona de preguntes freqüents, Fundació Antoni Tàpies
>



Variació ficció-realitat

D'un temps ençà, les fronteres entre ficció i realitat semblen estar més desdibuidades que mai. Inclus podrien trencar-se totalment si considerem la ficció com una part més d'aquesta realitat a la qual li ha estat arravatada la seva dubtosa objectivitat. O la realitat com aquella ficció consensuada. La primera assimilació acomodaria la ficció en aquella dimensió prosaica que tot sovint rebutja o supera, mentre que la segona no acaba de convèncer plenament. Tot i que evocadora, és massa generalista.

En el context de l'art contemporani, cada vegada són més els artistes que se serveixen de la ficció com un pacte amb la realitat orientat a restar-li la seva impositiva dosi de credibilitat. Deixant de banda el lloc comú que emplaçaria tot l'art en el camp de la ficció —en la seva persistent voluntat d'imaginar altres mons possibles o, almenys, altres possibilitats per a una realitat que es presenta com a impositiva i inalterable—, també hi ha molts artistes que opten per una relació directa amb la realitat. Apropant-se dels mètodes de l'antropòleg, de l'activista o de l'historiador, rastrejen i rescaten aquella realitat (amb tota la seva pluralitat) relegada a la invisibilitat o a la inadvertida dimensió de les notes a peu de pàgina del text hegемònic.

Aquesta actitud d'un apropament immediat envers la realitat és la que predomina en els projectes de *Fuga*, desmarcant-se considerablement d'aquest art que utilitz la ficció como un mitjà i no com un fi. Més enllà de la visibilitat que pot aportar l'art sobre certes qüestions socials (un lloc comú que es fonamenta en el desig més que en l'experiència positiva), en la seva segmentació de la realitat per projectes, l'art pot oferir un tipus de relació entre l'espectador, l'obra i els continguts que permeti el grau d'atenció que l'actual cacofonia dels *mass media* no possibilita. Encara que per fragments, la realitat que treballen els projectes de *Fuga* està estretament vinculada a la condició socioeconòmica actual. Una realitat caracteritzada per la precarietat laboral i l'economia submergida, per la desaparició gradual dels usos d'un espai teòricament públic, per la dimensió digital d'aquest espai, pels intents de resistència contra el poder. Una realitat que l'art, subratllant la seva naturalesa contradictòria, proposa com a objecte d'anàlisi. Una realitat que és, en si mateixa, un projecte continu.

Tornant a la ficció —que se sol pensar com un gènere narratiu—, l'art novament demostra que pot ser alguna cosa més. Un mitjà. Una estratègia d'aproximació, crítica i transformació d'una realitat (en passat, en present i en futur) que funciona sota els mateixos patrons de versemblança. I és així com alguns dels artistes de *Fuga* procedeixen sense fer diferències entre ficció i realitat, utilitzant-les com a parts d'un mateix relat en què aquesta indiscriminació conscient ens demostra que qualsevol veritat té una arquitectura de legitimació basada en



la lògica del discurs que la sosté. I ja fa força temps que la ficció ha afegit la traducció i constitució de la realitat a la seva llista d'interessos.

Variació sobre la investigació

Si bé és cert que les paraules romanen, també ho és que els seus significats s'adapten i es matisen d'acord amb el sentiment de cada època. Paraules que poguessin estar íntimament lligades en un determinat context històric, podrien tendir a dispersar-se després i viceversa. S'haurà observat com art i investigació són dos termes que, des de fa uns anys, comparteixen amb freqüència oració. Per què artistes i institucions sovint anomenen *investigació* els seus projectes i activitats?

La tendència en les últimes dècades a considerar l'art com una forma de coneixement i la necessitat d'encaixar l'ensenyament artístic dins del sistema educatiu poden ser dues raons que expliquin aquest acostament de l'art i la investigació. A més a més, la progressiva desmaterialització de l'objecte artístic en favor del desenvolupament conceptual o processual vincula també

Fuga. Variacions sobre una exposició, Fundació Antoni Tàpies, 2013

la pràctica artística a la reflexió teòrica, de manera que el terme *investigació* sembla que ha guanyat posicions en la llista de vocabulari utilitzat quan parlem d'art.

Reunits en una mateixa exposició, els projectes presents a *Fuga* exemplifiquen la varietat d'accepcions que pot tenir, en el terreny de les arts, la investigació. Mentre alguns projectes es basen més en el treball de camp i en el diàleg o l'observació, d'altres es duen a terme mitjançant la consulta de fonts i documents. Pot ser que l'espectador no sàpiga que els projectes que va poder veure a l'exposició haren estat seleccionats a través de quatre convocatòries diferents, concretament creació, edició, investigació i educació. De la mera divisió per categories dels projectes

es desprenen inevitablement moltes qüestions. Per exemple, la investigació es pressuposava en els projectes de la convocatòria homònima, però podem afirmar que era també consubstancial a determinats projectes d'altres categories. D'altra banda, atenent a qüestions estètiques, els projectes d'investigació van resultar formalitzar-se de manera molt similar als projectes de creació, de forma que endevinar a quina convocatòria pertanyia cada obra a través de la seva observació a la sala podria no ser una tasca tan senzilla.

Deixant de banda la problemàtica diferenciació per convocatòries i tractant el conjunt d'obres amb igualtat, llavors sí que és possible entreveure que alguns treballs funcionen més

Fuga. Variacions sobre una exposició, Fundació Antoni Tàpies, 2013



aviat com a culminacions dels processos que els han generat, mentre que d'altres es troben en absoluta igualtat amb aquests processos i funcionen pràcticament amb arguments més que com a resultats de la investigació. Quan això últim succeeix, art i investigació anulen la distància compresa entre ells i té lloc el que el teòric de la pedagogia Donald Schön denomina "reflexió en l'acció". D'aquesta controvèrsia —que fusiona subjecte i objecte, teoria i pràctica— en neix el camí de la investigació artística. Sovint ens costa esquivar el model científic o acadèmic quan parlem d'investigació, perquè aquest s'ha erigit com a model per antonomàsia. La investigació artística encarna la possibilitat d'un camí diferent.

Variació sobre el treball individual i el col·lectiu

Quin significat té que el treball artístic sigui individual o col·lectiu per a qui observa l'obra? A efectes qualitatius, l'obra d'art no ve determinada per aquesta condició. La diferència es constata en els processos creatius i en certes tendències ideològiques. En molts casos, treballar en col·lectiu significa diluir l'autoria, desenvolupar un codi visual conjunt i compartir una metodologia. És habitual veure col·lectius o duets d'artistes que proven d'anular qualsevol rastre de subjectivitat, tot confrontant idees i atorgant més importància a la producció. Per contra, un únic artista que pensa l'obra de principi a fi acostuma a produir un treball més íntim i personal.

Si analitzem les causes que mouen a generar treballs col·laboratius en col·lectius, trobarem diversos factors. A la dècada dels setanta, la proliferació d'aquests grups va respondre a cert activisme que qüestionava les convencions tradicionals tant en l'art com en la societat. Va ser una època de lluita social, de reivindicació de grups, exclosos fins al moment, en què artistes, crítics i comissaris, entre d'altres, van sentir la necessitat de participar en aquestes reivindicacions formant part de col·lectius que utilitzaven les pràctiques artístiques com a eina de crítica social. Per a molts d'ells el punt de mira va ser la institució art, posant en dubte la seva mateixa naturalesa, els llocs on es produïa, es mostrava i es mercantilitzava. A més d'oposar-se a l'autoria, ja que representava els antics valors juntament amb l'obra d'art única. Un dels exemples de col·lectiu que amb la seva pràctica cultural qüestionava la institució va ser Group Material. Aquest grup d'artistes col·laboratiu amb seu a Nova York va cessar la seva activitat el 1996. En els seus inicis pensaven el museu com un espai públic on es pogués debatre quin significat adquireix el subjecte en l'entramat i qüestionar les genealogies dels valors que l'art crea. Una de les idees que Group Material defensava era la de posar en dubte la figura de l'artista individual. La seva pràctica artística només tenia sentit de forma col·lectiva. Tot i així, un dels seus components, Doug Ashford, es pregunta avui: "Però què succeeix ara, quan hem contribuït a desplaçar la noció de l'autor autònom? Cap a on es

dirigeix aquest desplaçament? No sembla que aquesta figura desaparegui, sinó que es reposiciona en el si de la institució que ens patrocina, de la ciutat que ens empara i del logotip que determina quina és la nostra identitat dins d'una diversitat planificada.”¹

Actualment, formar part d'un col·lectiu respon més a la necessitat d'espai, de visibilitat, de compartir recursos. Són pocs els que, com el cas de Claire Fontaine, perduren en la seva voluntat de compartir unes pràctiques col·laboratives que, com anunciam al principi, responguen a interessos ideològics. El context on ens situem propicia la pràctica col·laborativa DIY (*Do It Yourself*): podem apropiar-nos de la lectura positiva que defensava el moviment interdisciplinari DIY dels anys setanta, que cadascú utilitzi els seus propis mitjans, evitant així les institucions dominants, i actuar de manera directa i independent.

Variació sobre la relació amb el públic

El concepte de públic implica per si mateix una dualitat, ja que a la vegada que designa l'experiència d'un individu singular davant d'un grup, el terme es refereix també a la percepció d'un fet o d'una realitat per part d'un col·lectiu. Per tant, el públic és al seu torn un *nosaltres*. L'espai de l'art, en el qual el públic és un dels seus factors integrants, opera constantment sobre aquesta dualitat, dirigint-se per mitjà de diferents estratègies a un espectador únic però al mateix temps, des de la seva especificitat, a un públic més ampli i a la mateixa societat.

D'altra banda, l'espectador ha deixat de ser un element passiu. Els projectes de creació artística exploren les diferents maneres en què interactuen amb el públic, i *Fuga* n'ofereix, en la seva diversitat, una bona mostra: trobem instal·lacions que funcionen com a obres obertes en les quals el significat final sorgeix de la capacitat de l'espectador per relacionar diferents elements (1919, *Àrticantàrtic*, *Déjà vu*), treballs que interaccionen de forma física amb l'espectador provocant-li efectes sensorials (*Geometries del cosmos*, *Razzle-Dazzle*), projectes desenvolupats fora de l'entorn de la sala d'exposicions explorant la ciutat i els usos quotidians dels seus ciutadans (*Atlas*) o que viralitzen el coneixement per activar l'espectador i ensenyar-li a crear dispositius útils per a la seva vida (*Cómo identificar antidisturbios con ADN* (*versa et manduca*)). També veiem propostes en què la participació de l'espectador és necessària per dur-les a terme (Núm. 22) o en les quals hi ha un espectador —i pseudoprotagonista— que participa inadvertidament en la posada en funcionament de l'obra (*The Best Effort*).

1. “Group Material: una memoria de la abstracción como matriz de lo real”, a <http://eipcp.net/transversal/0910/ashford/es>.



Fuga. Variaciones sobre una exposición, Fundació Antoni Tàpies, 2013

L'exposició és un dispositiu al qual es poden aplicar moltes d'aquestes mateixes estratègies —per no dir totes—, i des de ja fa força dècades reclama una interacció cada vegada més gran amb l'espectador. A *Fuga*, el públic s'introdueix en un espai organitzat com una estructura oberta, sense murs ni separacions, sense un origen ni un final, sobre la qual pot decidir lliurement el seu recorregut. Deambulant per la sala i apropiant-se als projectes exposats, construeix la seva pròpia aproximació i el seu propi discurs sobre aquesta. Les obres, com si d'una instal·lació amb múltiples elements es tractés, construeixen un relat que pot variar amb cada nova visita i amb cada nou espectador.

Al mateix temps, s'ha tingut especial cura a pensar en un espectador divers, amb diferents inquietuds i formes d'apropament al fet artístic. Així, els suports d'informació disponibles en ella s'han ideat per oferir múltiples capes d'informació que permeten una aproximació més superficial però que també omplin les expectatives d'aquells interessats a conèixer més a fons els projectes. Per això s'ha ideat un llibre de sala que introduceix l'exposició i cadascun dels projectes, que es pot completar amb l'escucha, durant la visita, entrevistes realitzades als artistes.

El procés es completa amb aquesta publicació, que, a part de recopilar tot el que ha succeït durant l'any, amplia els enfocaments tractats i la reflexió sobre el projecte en si. *Avantsala, Fuga* i aquesta publicació han estat fases d'un mateix projecte que han orbitat al voltant dels treballs seleccionats per la convocatòria, marcant trajectòries cada vegada diferents i més àmplies. Cada nou gir conté tots els anteriors en un procés d'acumulació que vol mostrar la complexitat dels processos de producció artística i amb el qual hem explorat els diferents mitjans i formats per mostrar-los (per mitjà d'un programa públic d'activitats, una exposició i una publicació).

Variació discursiva

Una possible variació o manera d'acostar-se a *Fuga* és a partir de la premissa que l'art posa en circulació una sèrie d'idees o temes que tenen a veure amb la realitat. Aquesta és la mirada més habitual —que no l'única— amb què ens acosten a l'art contemporani, a través de preguntes com “de què ens parla aquesta obra?” o “què prova d'explicar-nos l'artista?”. S'acostuma a associar a una narrativa concreta, moltes vegades excloent, i que pressuposa que l'art ha de produir coneixement. En aquest text hem intentat demostrar

Fuga. Variacions sobre una exposició, Fundació Antoni Tàpies, 2013



que els diferents treballs de l'exposició poden suggerir-nos certes similituds quant al concepte que exploren, sense deixar de funcionar de manera autònoma ni de generar significats a través de qui les mira.

L'eix temàtic més evident en l'exposició engloba una sèrie de projectes que tenen a veure amb la producció, el món laboral i l'economia submergida. Alguns impliquen un context de treball real: *The Best Effort*, d'Adrian Melis, parteix de la situació concreta d'un anunciar de feina. *Quiero trabajar*, de Ciprian Homorodean, està pensat des d'una situació verídica viscuda en primera persona i Núm. 22, de Mercè Ubalde, genera un moment de treball real durant la mateixa exposició en la institució artística. El documental *Llars de creació*, de Luca Rullo, es trasllada al context de la perifèria de Barcelona per estudiar com representar una situació concreta, la del treball submergit d'una sèrie de dones. Gairebé com a reacció a aquests aspectes, dos col·lectius (*Pratipo, Mano en garra*) responen a aquesta realitat social concreta a través d'accions dissidents com el robatori o el sabotatge casolà.

Un altre tipus d'actuació en el context real, a través d'intervencions en l'espai públic, és la que realitza *Atlas* a la zona de l'Eixample situada a prop de la Sala d'Art Jove. D'altra banda, l'ús de càmeres de vigilància a *Comentarios a la ciudad pantalla* pot connectar aquest tipus d'accions amb la relació i la representació de l'espai públic, el caràcter del qual cada vegada més controlat i reduït comença a ser preocupant.

Podríem també traçar altres línies que comprendrien aquells projectes que es basen en altres moments i altres percepcions, situant-se gairebé als antípodes dels projectes anteriors. La investigació històrica i científica i la seva suposada veritat es fan presents de diferents maneres en projectes com *1919, Enseignement universel*, *Àrticantàrtic*, *Razzle-Dazzle* i *Geometries del cosmos*. En concret, *Àrticantàrtic* i *Geometries del cosmos* són projectes seleccionats en la convocatòria d'investigació. Poden considerar-se d'investigació artística i es troben en un moment de formalització concreta en aquesta exposició, deixant la porta oberta a nous viaranys.

Per últim, podríem subratllar una altre tipus de projectes summament personals, que giren entorn d'un univers particular i l'única relació dels quals es troba en la narració ficcional, ja sigui a través del relat escrit (*Travel Notes*), dels diferents elements d'una instal·lació (*Déjà vu*) o de la imatge en moviment (*El miracle de les mosques. Roda i repta a 0,13 km/h*).

Projectes Art Jove 2013

**⁶³Agtelek ⁶⁵Constanza Jarpa,
Juan Pablo Martínez, Isidora
Willson i Miquel García ⁶⁷Adrià
Ciurana ⁶⁹Azahara Cerezo i Mario
Santamaría ⁷¹Anna Dot ⁷³Rafel
Forga ⁷⁵Ciprian Homorodean
⁷⁷Manuel Christoph Horn ⁷⁹Alicia
Kopf ⁸¹Laura Aixalà, Mirari
Echávarri i Maria Maggi**

**⁸³Ferran Lega ⁸⁵Alfonso Fernández,
Adrià Galindo, Begonya Garcia,
Ana Llorens ⁸⁷Adrian Melis
⁸⁹Pratipo ⁹¹Luca Rullo
⁹³Pedro Torres ⁹⁵Mercè Ubalde**



Travel Notes

Agtelek

La publicació *Travel Notes* s'inicia amb la paraula *Fernweh*, terme alemany per al qual no existeix cap equivalent exacte en català i que acostuma a traduir-se per "nostàlgia de països llunyans o anhel de viatjar". La minva dels recursos econòmics causada per la crisi finançera produeix en el col·lectiu Agtelek l'enyoança de la travessa (síndrome que probablement pateixen alguns professionals nòmades), però també els proporciona l'oportunitat de recuperar la pràctica pictòrica, una producció que serveix de detonant del seu llibre. Els llenços, que encapçalen els sis recorreguts d'una edició amb format de guia, es basen en uns collages que els artistes van enviar a la Xina perquè fossin reproduïts a l'oli. En la publicació se'n instarà a "viatjar conceptualment" a partir d'aquestes imatges, representacions que donen peu a unes rutes a mig camí entre el turisme de formació i el turisme de masses del segle XX. El text es compondrà amb una tècnica similar a la de les il·lustracions: la còpia i el retall. Amb una mica d'aquí, una mica d'allà i algun "copia-enganxa de la Viquipèdia", segons el duet. En la fragmentació i l'efecte de collage de les pintures i la narració se solapa una col·lecció de moments, instants amb els quals es manifesten alguns tòpics de la cultura de consum associada al turisme.

Com qualsevol llibre, *Travel Notes* és una invitació a un viatge. Assistim als desplaçaments suggerits com a "experiència"; una vivència mitjançant la qual es reinscriuen les relacions entre objectes, mercat i contextos institucionals proposades per les *Round Wooden Bars* d'André Cadere (i citades a la introducció) en el marc de la societat de consum. El subjecte al qual apellen les cartografies traçades en el llibre no és un individu qualsevol: en l'imaginari que proposa Agtelek les figures del turista i del col·leccionista d'art es fonen. Convertit en performer, aquesta figura transita pel món compilant les experiències estètiques que proporcionen els productes associats a la cultura i l'oci. El relat del seu trajecte es completa amb la donació dels registres de les seves vivències al duet, una col·lecció de documents que convertiran en motiu artístic. En els recorreguts, els apunts sobre literatura, art o cinema subministren les claus de lectura de les cartografies proposades als viatgers.

A l'epíleg Agtelek proposa "viure la idea, gaudir de l'aventura d'endinsar-nos en la mateixa pintura, teatralitzar l'acció de la representació, ser l'actor de l'obra i performativitzar el viatge". No obstant això, les notes de l'última de les rutes anuncien la tragèdia. Les imatges poden ser conceptes, de la mateixa manera que, com diu Paul Virilio, els conceptes són imatges mentals.¹ Podem, doncs, "viatjar conceptualment" tal com proposa el text, però el llenç d'Arnold Böcklin *L'illa dels morts*, citat en el recorregut final, ens situa davant l'ambigüitat: es tracta d'un simple fons o és l'espai d'un drama? / JULIA MONTILLA

1. Citat per Marta Jecu a "Concepts Are Mental Images: The Work as Ruin", *e-flux*, núm. 18, 2010.

Atlas

Constanza Jarpa, Juan Pablo Martínez,
Isadora Willson, Miquel García



Atlas és un projecte que s'ha dut a terme a Barcelona però que, ja d'entrada, deixa entreure la seva capacitat per instal·lar-se i actuar en qualsevol altra ciutat.

Durant diversos mesos, el col·lectiu de quatre artistes responsable del projecte ha realitzat una sèrie d'intervencions en l'espai públic del barri de l'Esquerra de l'Eixample. Primer, *Jardí vertical*; després, *Traces d'ombra i Serendipitat*, i finalment *Els veïns de l'Esquerra de l'Eixample* dibuixen el seu barri. Aquestes són les principals intervencions del col·lectiu, a les quals hem de sumar diferents degustacions gastronòmiques i l'actuació d'ensembles musicals.

Tot i la seva presència en aquesta exposició, l'hàbitat natural del projecte ha estat fonamentalment el carrer, ja que és allí on el col·lectiu ha posat en pràctica el seu pla per generar noves formes d'ús i habitabilitat de l'espai públic. Com fer-ho? Podriem conoure que conversant i observant. Conversant perquè *Atlas* no s'entén sense el diàleg ni la interacció amb els veïns del barri, els quals, en compartir les seves experiències sobre l'espai públic, han anat orientant el projecte. Observant per què *Atlas* prova d'atraure la nostra mirada cap a allò que sovint passa desapercebut i que, en algunes ocasions, pot ser font de petits plaers quotidians, mentre que, en altres ocasions, pot assenyalar algunes problemàtiques dels nostres barris.

Atlas planteja la seva activitat a partir d'una assumció fonamental: l'espai públic ha de ser definit —i per això mateix intervenint amb aquesta finalitat— per totes les capes de la societat. En aquest sentit, un dels objectius fonamentals del projecte passa per aconseguir que els veïns de l'Esquerra de l'Eixample interioritzin aquesta idea de manera que, un cop conclòs *Atlas*, sentin que poden organitzar-se *motu proprio*, socialitzar les seves inquietuds i “intervenir” per adequar els seus barris a les seves necessitats.

La instal·lació que presenten en aquesta exposició funciona com una mena de registre de tota l'activitat que la precedeix. El mapa a la paret és en realitat la imatge de la síntesi absoluta del projecte, ja que hi convergeixen tant la informació del procés de treball com la del resultat: el mapa ens dóna les coordenades geogràfiques d'actuació, situa les intervencions amb una sèrie de dibuixos que hi al·ludeixen i, alhora, mostra els llocs assenyalats pels veïns per motius diversos (perquè necessiten alguna cosa, perquè són adequats per fer-hi alguna trobada, etcètera.). Un cop aprehesa la informació que conté el mapa, el vídeo transforma aquesta idea en un element viu en mostrar-nos fragments d'algunes entrevistes que el col·lectiu va fer als ciutadans, així com imatges de les intervencions i de les trobades. Finalment, la grada, realitzada amb fusta procedent de palets, és una mostra de la quantitat de mobiliari que el col·lectiu ha realitzat per dur a terme les seves accions, per a les quals el mobiliari urbà era tot sovint insuficient.

Com bé indica el títol, aquest projecte és un compendi de certs aspectes de la vida en l'espai públic dels veïns de l'Eixample. El més probable és que, en un futur no gaire llunyà, aquest projecte iniciï noves etapes en altres localitats de la geografia mundial. / MARÍA DE PFAFF

El miracle de les mosques. Roda i repta a 0,13 km/h

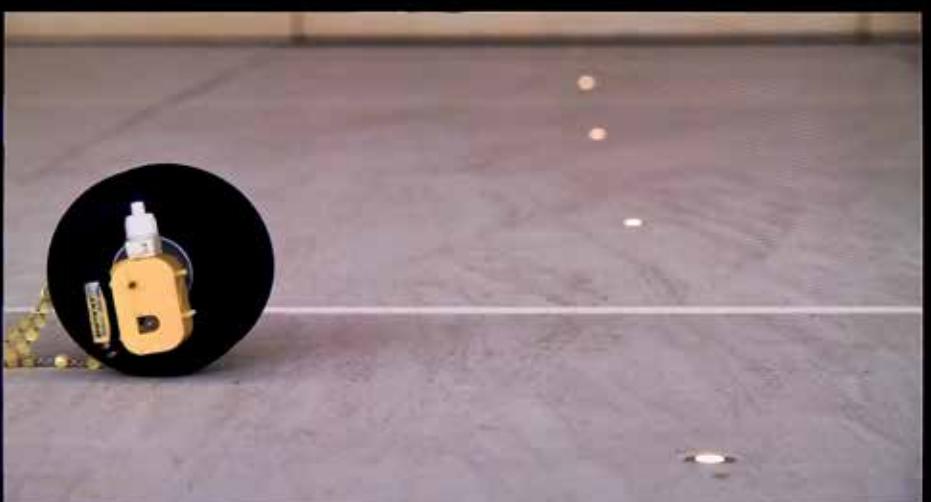
Adrià Ciurana

En el món sóc capaç de nedar, però resulto massa pesat per a la flotació mística.

Søren Kierkegaard, *Frygt og Bæven* (Por i tremolor)

La imatge d'un giny amb aparença de rosari errant és un neologisme visual tot i que, en cap cas, suposa un trencament amb la nostra tradició d'andròmines impossibles destinades a deambular per paisatges que sempre els són estranys. Ens referim a una tradició, per cert, que s'inicia al segle XIX gràcies —o per culpa— de la conflictiva relació existent entre tradició i modernitat o, potser millor, entre religió i secularització de regust tecnològic: començant per *La puça d'acer* de Nikolai Leskov i acabant pel malaguanyat *Pinocchio* de Collodi (ambdues obres publicades el 1881) —sense oblidar antecedents tan il·lustres com *El soldadet de plom* escrit per Andersen el 1838—, es tracta sempre d'històries protagonitzades per ginys alienats que contemplen la realitat des de la seva talaia privilegiada; puça, ninot o soldat, en darrera instància, que ens conviden a revisar la nostra versió del món mitjançant aquella rara habilitat per a la "flotació mística" enyorada per Kierkegaard (coetani de tots ells, com no podria ser de cap altra manera).

Adrià Ciurana no és un artista del dinou, però, fins a cert punt, segueix experimentant com a quelcom molt real aquella vella tensió entre l'esfera sagrada —mancada de cos— i la corporalitat mecànica (a la manera, per entendre'ns, de La Mettrie): els seus "rosaris reptadors" ens parlen de tot això i, també, d'alguna forma de temporalitat que mai hauríem hagut de perdre; de la importància de desplaçar el punt de vista i situar-lo arran de terra, just al lloc on succeeixen la majoria de coses (pensem en Feuerbach, un altre paisà decimonònic atrapat entre la matèria i l'esperit); de la necessitat de seguir conjurant l'atzar a la recerca de noves possibilitats per a un llenguatge que, en la seva forma ordinària —l'ús quotidià—, es troba esgotat. D'això es tracta: la dinàmica de treball de Ciurana recorda la dels poetes surrealistes i, també, la dels dadaistes, tots ells demiürgs de l'absurd abocats a la transcendència. / EUDALD CAMPS



Comentarios a la ciudad pantalla

Azahara Cerezo i Mario Santamaría



Una repetición visual del mismo módulo estructural similar.

Pensar la ciutat. Aquesta reflexió intencional ha acompanyat l'ésser humà al llarg de la seva història. Una història que no s'entén sense aquesta altra història, la de les ciutats. Pensar la ciutat com un efecte col·lateral, una situació inherent al fet d'(haver d')habitar-la. Pensar una ciutat –node, palimpsest, origen, quadrilàter, destí– que cada vegada sembla pensar menys en nosaltres i més en ella mateixa. Que cada vegada és més el genèric de la ciutat i menys el concret de cada ciutat.

El 1994 l'arquitecte Rem Koolhaas publicava *La ciutat genèrica*. Entre l'urbanisme, l'aforística, la sociologia i l'assaig apocalíptic, aquest text començava amb una pregunta que propagava l'eco d'aquells *no-llocs* plantejats per Marc Augé un any abans. És *la ciutat contemporània*, com un aeroport contemporani, "sempre el mateix"? Gairebé vint anys més tard podríem dir que ens seguim fent la mateixa pregunta, però amb els matisos que aporta el revisionisme de totes aquelles qüestions que encara no han estat resoltres satisfactòriament. La transformació de les ciutats suposa la transformació de les respostes. També de les preguntes. Actualment no es tracta tant d'analitzar els elements genèrics de la ciutat com de rastrejar certa capacitat de resistència a una homogeneïtzació sempre relativa.

Comentarios a la ciudad pantalla d'Azahara Cerezo i Mario Santamaría és un projecte cinematogràfic expandit que, apropiant-se d'alguns dels postulats de Koolhaas i combinant-los amb les reflexions d'altres sobre la ciutat (Walter Benjamin, Jonathan Crary, Michael Sorkin, Remedios Zafra, però també les de l'internauta anònim), la maneja des de la posició d'un nou *flâneur*: la d'un observador que transita l'espai urbà a través d'una pantalla gràcies a una imatge que es defineix per la seva adaptació a un mitjà caracteritzat per la continuïtat del flux i per un grau d'atenció deficient i intermitent. Aquesta ciutat pantalla, però, no s'hauria de pensar tampoc com una traducció visual de la ciutat que coneixem a peu. Les imatges en directe que s'actualitzen en temps real i que circulen per la Xarxa, extretes de diverses càmeres disseminades pel món (webcams, càmeres IP, CTV o streaming), permeten una nova perspectiva de l'espai urbà que no seria possible experimentar d'una altra manera. Almenys no des de la manera com s'ha pensat la ciutat històricament.

La ciutat pantalla es podria pensar, doncs, lluny de la visió fatalista de Koolhaas, com un intercanvi de situacions en què l'espectador anònim abandona la condició simbòlica d'un contrapicat permanent per experimentar l'espai urbà des de la perspectiva del poder. De dalt a baix. A això hi podríem unir el consum visual d'una representació icònica i en moviment d'allò que és urbà, un requeriment de major atenció per part d'un espectador saturat visualment i propens a la distracció, i una situació de coexistència a través de la dissociació entre subjecte i espai gràcies al nou territori semipúblic que produceix la Xarxa. La ciutat continua essent. Quan es converteix en pantalla, podem entrar-hi i sortir-ne sense abandonar aquesta altra ciutat, aquella que tot sovint es resisteix a pensar-nos. / SONIA FERNÁNDEZ PAN



Enseignement universel

Anna Dot



3

DE GEVALLEN VAN TELEMACHUS *Zone van Ulysses* HET EERSTE BOEK.

Calypso Haar Grotte de Nymphen, haar het droevig dien zyzo Op het onvoorzien lie op een bank een roer, een maft, en touw-werk langs de kuft. Hy De Godin Telemachus de Goden alle andere menfchen die Telemachus al wat en Miner va. Calypso Zy en zonder schijnWaar gy jonge die tegen haar Telemachus u niet dan voor eene Godheit hebt zien schipbreuk Wie dan uw vader, de Godin? kon zich niet vertroeft bevondt zy zich weergalinde niet dorften haar niet aanpreken ging zy alleen wandelen lente bragten geheugen by haar gezien hadt, tebinnen. bleef zy tranen bevogtigde: ophouden wendde zy doorklievende, verdwenen was, zag zy de fukken geleden hadt, ontdekte zy scheen, geleek vertoonde deszelfs met

deszelfs gedaante; wierdtgewaar, was, te boven gaan, echter kon zy niet ontdekken, was, vergefchachte: 't la om verbergen, zy willen; vergefchachte niet gekent zijn, was verheugt, in haar eilandt bragt, tot hem; te maken van te weten was komt, te zeiten wetet, komt, zocht zy wil te verbergen, antwoorde: mocht zijn, kan houden) zondt gy zoekende, lijden uweklippen? is dien gy zoekt, vraagde wegens het vertrek van Ulysses: van haar gezang; langs de bloemryke velden, haar eilandt omzoomden: maar deze schoone plaatfenv ver van hare doefheit tematigen, van Ulysses haar gezicht naar de kant, daar het fchip van Ulysses, de baren van voor hare oogen van een fchip, de banken der toevers de riemen van verre twee menfchen, en de ander; naar Ulysses, de zoon van dien helt, wie deze eerwaardige man wegens de schipbreuk, wie hy zeide zy, u deze ftoutheit van in dit mijn eilandt voet aan

landt van daan? de blijdschap van haar herte; O gy! wie gy ook of fterfetlick, of eene Godin men op het aanzien van u, van een zoon, tegens in hare droefheit in fpaanderen, hier en daar Daar na in keniffe zeer verre onder de gedaante van Mentor, in mijn rijk Onder deze dreigende woorden en dinak in haar angezichte uicblonk, zijn over het ongelukongehukkig door onfsterfelyk te zyn, meer met hare zonder lieflijkheit en fierheit, en grootmoedige tredt. Ondertuffchen zo gelijkvor mig aan zijn vader, naderde vremde

ling, niet traffeloos ongevoelig die haar dienden, die met een eeuwigdurende dat schipbreuk verftroot, drijvende welker een bejaart jong, dat het dat de ope-Goden voor den minderen die Telemachus wilde van Calypso die den zone van Ulysses, dat men dien gy zijn vader, ter genade van de winden en baren dikwils menigmaal Dikwils alhoewel Maar alhoewel (alhoewel

Jacques Rancière relata a l'assaig *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émanicipation intellectuelle* la pràctica pedagògica d'un professor de literatura francesa a la Universitat de Lovaina (Bèlgica) a principis del segle XIX. El docent, Joseph Jacotot, va utilitzar una edició bilingüe de *Les Aventures de Télémaque*, publicada feia poc, per ensenyar als seus alumnes flamencs francès, llengua que desconeixien. Un dels exercicis proposats amb aquesta finalitat consistia a sollicitar als estudiants l'elaboració d'un text en francès sobre la novel·la de François Fénelon. L'exitós resultat va conduir el mestre a reflexionar posteriorment sobre l'experiència a *Enseignement universel. Langue étrangère*. En aquest llibre equipara la capacitat intel·lectual de les persones i comenta la nostra capacitat d'instruir-nos de forma autodidacta i fins i tot d'ensenyar a altres allò que ignorem. Partint del procés d'aprenentatge d'una llengua en la infància, Jacotot havia ideat un mètode que denominaria *universal*: basat en la repetició i en la cerca d'estrategies de comprensió del desconeugut, l'aprenentatge, como en la infantesa, tenia lloc sense ajuda.

Anna Dot es proposa entendre parts dels tres textos citats, i per fer-ho posa en pràctica la teoria de l'ensenyament universal de Jacotot. Tant aquest autor com Rancière i Fénelon escriuen en llengües que ella ignora: el francès i el flamenc. Les paraules que conformen els fragments dels textos escollits es descomponen en ser retallades manualment. Posteriorment, s'ordenen i s'enganxen als buits que han deixat en el prototip segons deu criteris diferents. El nombre de composicions resultants està vinculat als procediments d'avaluació habituals del coneixement. Els principis que organitzen les noves agrupacions vénen determinats pels mecanismes d'aprenentatge de l'idioma de l'artista. Aquestes composicions s'organitzen per mètodes racionals, com ara l'aparent pertinença d'una paraula a una determinada categoria gramatical, el seu ordre alfàbetic, el nombre de lletres que la formen o el fet que la primera sigui majúscula, i contenen les mateixes paraules que l'original. L'últim dels exercicis d'"aprenentatge" és una suma dels criteris d'ordenació dels nou anteriors. Si en els precedents el sentit narratiu desapareixia, en la disposició final es busca el sentit i la coherència semàntica, de manera que tot allò après es pugui fer servir per compondre un nou text que, a la manera dels alumnes de Jacotot, reflexioni sobre l'original.

La publicació de Dot emula els llibres dels quals procedeix: la tipografia, el cos, l'interlineat, la numeració de les pàgines i, parcialment, les portades reproduïxen els originals. Els collages manuals permeten que les marques del procés d'edició del text i, per tant, de l'aprenentatge es facin visibles. Els passatges perden la seva funcionalitat comunicativa per guanyar en visualitat. L'autorreflexivitat, l'ambigüïtat semàntica, l'atzar, l'expressivitat gràfica i, en la seva deriva performativa —l'últim collage està pensat per fer-ne una lectura pública—, fònica, emparenten l'opuscle amb les publicacions de poesia experimental. / JULIA MONTILLA

Razzle-Dazzle

Rafel Forga

Lo que ya el pensador alemán [W. Benjamin] descubrió es que el rasgo más propio de la historiografía es su citabilidad.¹

La citació és la maniobra sobre la qual operen diversos dels projectes que han integrat el programa anual de la Sala d'Art Jove 2013. Obres que prenen fragments de la història, imatges, detalls, símbols... apropiant-se'n per reelaborar un nou discurs subjectiu en què es combinen elements reals amb altres de ficcionals. La seva pràctica assenyala els mecanismes sobre els quals es constitueix el discurs hegemònic de la veritat, que configura el nostre passat i determina el nostre futur, i que evidencien que un altre discurs és possible. Es tracta de projectes que demanen una interpretació per part de l'espectador, que alhora ha de recompondre els fragments d'informació que rep en un relat propi i singular, acudint als seus referents o fins i tot a la seva experiència personal. Amb aquesta maniobra, posen de manifest la necessitat d'una mirada crítica envers les ideologies dominants.

La proposta de Rafel Forga parteix de la troballa d'un efecte òptic creat per l'artista Norman L. Wilkinson durant la Primera Guerra Mundial. Aquest sistema, denominat Razzle-Dazzle, consistia a aplicar un complex patró de línes de colors contrastats sobre els vaixells de guerra, tot creant angles i vèrtexs que deformaven la seva figura real. Aquest camuflatge, de dubtosa eficàcia, arriba fins als nostres dies també a través dels quadres d'un altre artista que pertany al moviment vorticista, Edward Wadsworth, el qual va treballar en el camuflatge d'uns 2.000 vaixells de guerra amb aquesta tècnica, que lluny d'intentar mimetitzar els objectes sobre els quals s'aplicaven, buscava la confusió de les seves formes per evitar que l'enemic n'identifiqués la mida, els punts débils o moviments. Aquest efecte aconseguia, a més a més, operar com un placebo sobre els mariners, que s'allistaven de bona gana si tenien el convenciment de defensar les seves posicions rere les línies i vèrtexs d'un buc Razzle-Dazzle.

A Forga el fascina la història d'aquests mariners que ofereixen la seva vida per defensar una causa resguardats per un efecte òptic que, sorprenentment, accentua la presència i atrau la mirada. Li vénen a la ment les recents imatges en els mitjans de comunicació de les últimes manifestacions de la Diada, en les quals la multitud, enarborant la senyera, crea el mateix efecte de confusió i distorsió espacial. Forga ha recorregut anteriorment a objectes que creen identitat i ha treballat amb formes com els bastons de comandament, que assenyalen el poder i la legitimitat en l'Estat, o objectes provinents de l'imaginari amb què es retrata l'obrer. La bandera és un altre element simbòlic que crea l'adhesió d'una persona amb una identitat nacional i cultural, però també amb discursos polítics que poden estar més o menys allunyats els uns dels altres.

La seva proposta dilueix les formes de la sala d'exposicions en combinar els colors de la senyera amb l'efecte Razzle-Dazzle, tot creant una estructura que atrau l'espectador immediatament i el capturen sota un efecte purament estètic i contemplatiu, altament fotogènic, com qualsevol de les imatges que atrauen els mitjans de comunicació. Gairebé como si es tractés de notes al peu d'una il·lustració, dos elements gràfics en clau irònica ofereixen pistes per a una segona lectura del projecte, de manera que la interpretació que en pugui fer l'espectador queda voluntàriament oberta i inconclusa. La seva proposta produeix una reordenació de símbols i imatges que ens condueix a la reflexió sobre la necessitat de ser crítics amb els discursos que acatem amb fe cega, amb el dogma, a fer-nos conscients de la manipulació ideològica i de la necessitat de trobar una veu pròpia. / BEATRIZ ESCUDERO

1. Peio Aguirre. *Arqueologías del futuro*. Frankfurt: Revolver Verlag, 2007.



Quiero trabajar

Ciprian Homorodean

L'artista romanès Ciprian Homorodean és el protagonista dels més de 300 cartells que formen l'obra *Quiero trabajar*. Quan va arribar fa poc més d'un any a Barcelona, després d'haver viscut un temps a Brussel·les, es va trobar amb una situació econòmica complicada, sense parlar espanyol i amb l'agreujant de pertànyer a un país estigmatitzat socialment i també legalment, ja que, des de 2011, la Comissió Europea va autoritzar Espanya a suspendre temporalment l'aplicació dels articles 1 i 6 de la llei relativa a la lliure circulació dels treballadors europeus dins la Unió Europea en el cas dels treballadors romanesos.

Cadascun dels anuncis que configuren la peça està realitzat a mà, amb molta cura, més proper formalment al gravat o als dibuixos d'artistes com Fernando Bryce que a l'spam casolà i fotocopiat que s'amuntega a les porteries dels edificis de Barcelona. El telèfon que s'hi indica és el del mateix artista. És més, en aquest cas, el seu interès és que les persones li truquin per dur a terme la feina. Ciprian Homorodean realment vol treballar. Per això, les ofertes que componen la instal·lació representen tot el ventall de tasques remunerades que es veuria capaç de fer —neteja, informàtica, lampisteria, passeig de gossos, consultes esotèriques—, sense deixar de banda la feina com a artista visual. Aquest últim es desprèn de les etiquetes que el sacralitzen i el situen dins l'economia d'allò intel·lectual i "allò creatiu" per recuperar el vincle amb la quotidianitat i el treball manual. A més a més, el pes de la seva nacionalitat —tant en la seva connotació negativa del món laboral com en el que pot tenir d'exòtic el fet de ser un "artista jove romanès"— és un element visible en aquesta obra. Un altre component a destacar és el del llenguatge dels cartells, que ens recorda el de les traduccions automàtiques, el dels locutoris, el dels anuncis d'Internet, el de l'espanyol convertit en una espècie de *lingua franca* per poder comunicar el just i necessari per sobreire.

El corpus artístic d'Homorodean està basat en la seva pròpia experiència i en les subtils impressions del dia a dia de cadascun dels llocs en què ha anat desenvolupant la seva pràctica artística. Gairebé sempre ironitza sobre l'artista visual com a personatge polifacètic que es mou dins una economia que ben sovint és informal i submergida. Un dels millors exemples és la seva faceta com a cantant de manele (estil musical associat als gitans romanesos), amb lletres que tenen a veure amb el món de l'art (*I'm a Valuable Artist*, 2010). O la seva faceta com a alquimista, transformant excrements de vaca en un licor que es va servir durant una performance artística (*Rachiu din Căcat și Pufoaică*, 2010).

Tornant a *Quiero trabajar*, l'artista, a banda d'ironitzar sobre si mateix, la seva nacionalitat i la seva precarietat, fa servir aquesta conjuntura per constituir una versió exclusiva dels omnipresents cartells que es troben a la ciutat, illesa per entrar en circulació en un altre tipus de mercat, el de l'objecte artístic en l'espai expositiu. / ROSA LLEÓ



Déjà vu

Manuel Christoph Horn



Déjà vu funciona com un pla semàntic des del qual podem explorar certs conceptes com la modernitat o l'avantguarda. Més concretament, analitza certs paradigmes estètics constitutius de la modernitat. Quin sentit tenen? Què hi ha més enllà? Déjà vu es planteja com una exploració.

El tres es el número que ordena aquest projecte tant físicament com conceptualment.

Déjà vu és una instal·lació que ocupa els tres plans d'una cantonada de l'espai expositiu i consta d'un mirador i de tres peces. La triangulació té un paper estructural i alhora funciona com a símbol d'un altre element fonamental: el pla (recordem que tres punts constitueixen un pla).

El mirador probablement sigui el lloc ideal per captar l'estructura del projecte. És un punt extern des d'on percebem el pla que ho unifica tot, i a més a més ens dóna tres conceptes clau, misticació, buidatge i annexió, entesos en al·lusió a la forma, el contingut i el context respectivament.

Si alcem la vista per sobre el mirador, veurem que més enllà, a la cantonada, les tres peces es corresponen amb aquests conceptes. En primer lloc, el vídeo al·ludeix a la misticació mitjançant una curiosa imatge resultat de la combinació del futbol i el triangle (que sempre ens recorda el món diví). Després, les fotografies mostren les postals que l'artista s'ha anat enviant a si mateix. A base d'anar fent la fotografia de la fotografia successivament, la primera imatge va disminuint fins que acaba per desaparèixer, produint-se així el procés de buidatge. La taula/bústia, finalment, convida l'espectador a omplir les postals i dipositar-les dins, podent annexionar llavors un nou contingut a allò que prèviament s'ha buidat.

En un principi, semblaria possible explicar –de manera simplificada– cada obra d'art des d'algun d'aquests punts. Suposant que una obra no pogués entendre's des de cap d'ells, aleshores hauria de retirar-se del pla i ubicar-se fora d'aquesta triada o mapa conceptual.

L'aproximació pausada a les tres peces de la instal·lació ens dóna alguns detalls sobre la mecànica del projecte. Déjà vu implica diversos tipus de moviment. Les postals que l'artista s'envia a si mateix impliquen un moviment de retorn, un circuit tancat que sembla atrapar l'artista i retrotraure'l constantment. Les postals que pogués deixar l'espectador suposarien una sortida per la tangent, una manera d'escapar del monòleg. Un altre tipus de moviment –més físic– és el del vaivé de l'espectador que, quan fa les seves comprovacions, entra i surt del pla captant la singularitat des de prop i el conjunt des de la distància que li ofereix el mirador.

Sentir que una situació que experimentem en el present ja l'hem viscuda en el passat és l'essència del déjà vu. Pel fet de coexistir tres microparadigmes en un mateix escenari, queda descartada qualsevol concepció lineal de la història. Si la història és, per tant, cíclica, conseqüentment s'imposa la pregunta: quan deu fer que estem aferrats a la repetició constant de l'*statu quo?* / MARÍA DE PFAFF

Àrticantàrtic

Alicia Kopf

"Es busquen homes per a viatge perillós. Sou baix. Fred extrem. Mesos llargs de completa foscor. Perill constant. No s'assegura retorn amb vida. Honor i reconeixement en cas d'èxit." Aquestes paraules corresponen, segons la llegenda, a l'anunci que va publicar en un diari l'explorador britànic Ernest Shackleton per reclutar un equip de 28 homes, en la que seria l'última expedició a l'Antàrtic de l'edat heroica de les exploracions polars, compresa entre finals del segle XIX i principis del XX. Malgrat que l'anunci pronosticava una gesta amb final incert, més de 5.000 homes es van presentar com a candidats, moguts potser no per l'afany colonitzador dels països que impulsaven les expedicions, sinó per un impuls vital. L'agost de 1914 van salpar amb el vaixell *Endurance* cap al pol Sud amb el propòsit de dur a terme la primera travessia a peu de l'Antàrtida. Aviat les expectatives es van difuminar, ja que van quedar atrapats en el gel. A partir de llavors, comença l'epopeia d'un retorn a la qual, malgrat patir el fred polar, van aconseguir sobreviure després de dos anys en condicions extremes.

El punt de partida d'Àrticantàrtic d'Alicia Kopf és precisament aquesta història. Casualment cau a les seves mans el llibre de Caroline Alexander que narra el periple del capità Schakleton. Aquesta lectura porta l'artista a interessar-se pels annals de l'exploració polar en el període finisecular. I a dur a terme una rigorosa investigació amb la qual descobreix més històries, experiències, testimonis que la porten a plantejar-se qui sentit té l'èpica en el present. Més enllà del relat heroic, masculí de conquesta, Kopf destaca les actituds davant la fatalitat i la lluita que van establir aquests homes amb ells mateixos, una lluita interior en "blanc". L'artista reprèn el fet històric per establir certs paral·lelismes amb la situació actual i utilitzar l'imaginari visual de les expedicions que a través del material gràfic de l'època ens ha arribat, com a imatges simbòliques dels reptes i les resistències que s'han d'afrontar en el present. Si a *Seal Sounds under the Floor*, una exposició que parteix de la mateixa investigació, hi reflexiona mostrant la documentació trobada (vídeo, textos, fotografies), a Àrticantàrtic s'apropia de les imatges d'arxiu per construir un relat personal.

La idea de generar una narració subjectiva porta l'artista a utilitzar el format vídeo, en què imatges d'arxiu es contraposen a imatges personals. D'una banda, es percep un pla seqüència gravat a l'interior d'una piscina amb una càmera subjectiva que mostra el punt de vista de la mateixa artista com a nedadora, que és qui ho grava. Kopf recrea una acció quotidiana: anar a la piscina després de la feina. De l'altra, sobre el pla seqüència se succeeixen les imatges d'arxiu a manera de clips. Els dos registres superposats generen una projecció multipantalla en què les imatges d'arxiu apareixen com si fossin pensaments de la nedadora. Sobre aquestes capes narratives, Kopf n'afegeix una altra, amb certa connotació fantàstica, en què seguint la teoria de la Terra buida, que afirma que en els extrems de la Terra, els pols, hi ha unes obertures que connecten amb un univers intern —una teoria defensada per molts al llarg de la història, com John Symmes—, imagina canals pels quals totes les piscines estarien connectades.

Les imatges polars d'arxiu que se succeeixen arbitràriament de manera constant, bé podrien simbolitzar les idees que assalten amb persistència en la ment de l'artista sobre la investigació que ha portat a terme. Aquest estat obsessiu, necessari en qualsevol procés d'investigació, li permet treballar aspectes que després de ser estudiats en profunditat fan possible, més enllà de mostrar contingut històric, el procés artístic en què Kopf se n'apropia, hi juga i hi dóna altres significats. / ZAIDA TRALLERO



Laboratori de la sospita

Laura Aixalà, Mirari Echávarri i Maria Maggi

— El dia 14 de novembre de 2013, durant el transcurs de la inauguració de l'exposició, els membres que conformen el projecte en curs *Laboratori de la Sospita* van estar presents a la sala barrejats entre els assistents.

Portadors d'una senyal identificativa, cada participant va actuar com a dispositiu informador del projecte. Les persones interessades que van decidir acostar-se als integrants van rebre una sèrie de missatges que desvetllaven diferents aspectes del procés.

Mitjançant aquest dispositiu, els espectadors disposaven de la possibilitat de recompor un relat mòbil i fragmentat a partir de les múltiples i diverses veus que conformen el projecte.

— *Laboratori de la Sospita* és un projecte educatiu dut a terme amb alumnes i professors de Segon de Batxillerat Artístic de l'Institut Vallès de Sabadell i compta amb la col·laboració de la Nau Estruch.

Per a més informació:
labsospita.tumblr.com

Laboratori de la sospita és un projecte desenvolupat amb l'IES Vallès de Sabadell, en col·laboració amb la Nau Estruch de la mateixa ciutat. El punt de partida d'aquest projecte és el concepte sospita entès com una actitud de resistència i també com a motor d'una acció de revelació. Té com a objectiu donar visibilitat a les relacions de poder que operen entre una institució i els individus.

El projecte es desenvolupa a partir de la immersió en un context educatiu. Un entorn institucional acotat i molt regulat que el projecte aborda com un laboratori per desenvolupar-hi una recerca, que es realitza amb els alumnes de segon curs del batxillerat artístic, els seus professors de dibuix artístic (Josep Moreno), història de la filosofia (Montse Hernández) i cultura audiovisual (Àngels González) i els membres del *Laboratori*, la Laura Aixalà, la Maria Maggi i la Mirari Echávarri.

La fase inicial del projecte és un procés de (re)cconeixement i negociació a l'entorn dels diferents objectius i sabers posats en joc per part del *Laboratori* i dels professors que acullen la proposta a les seves assignatures.

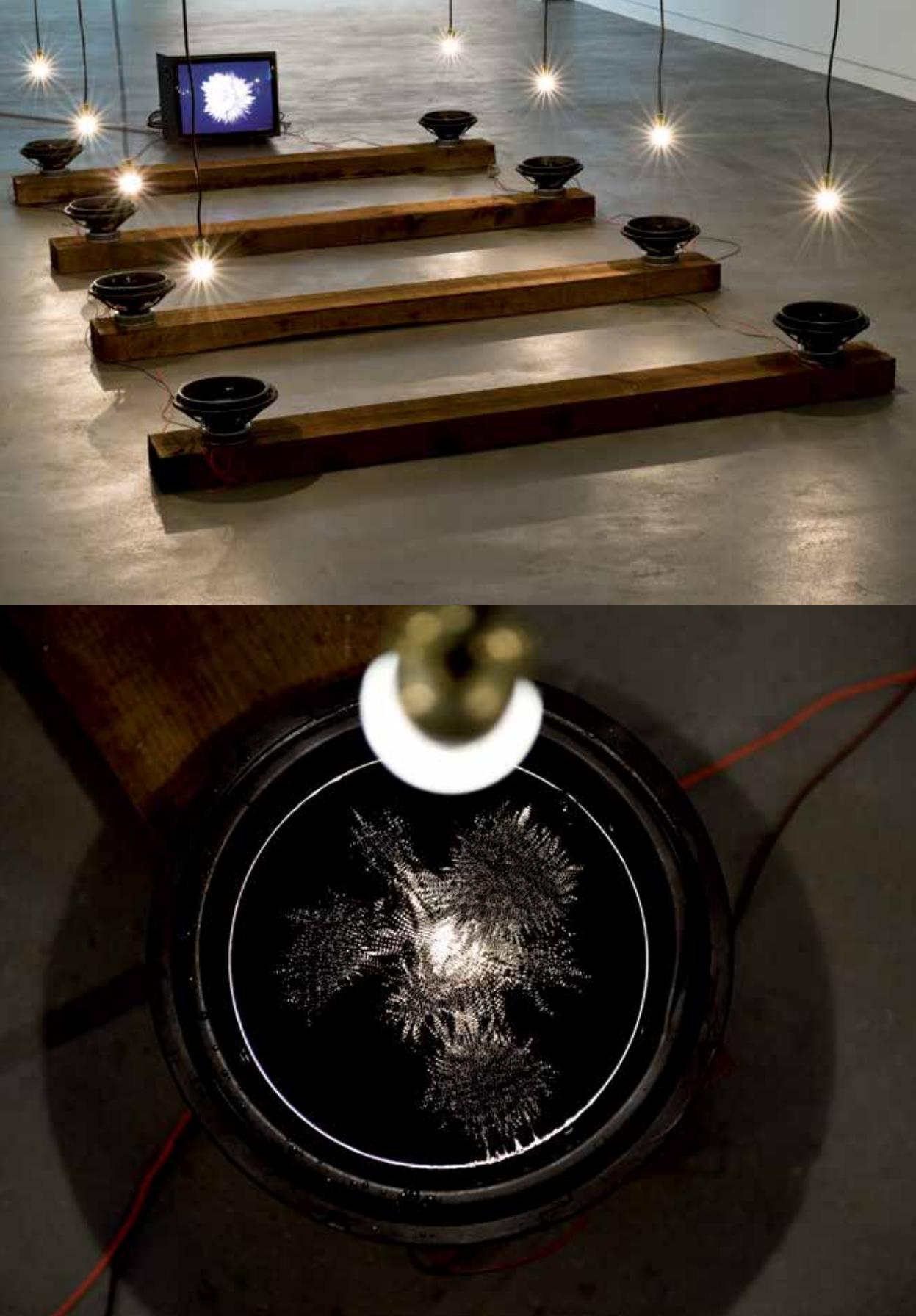
El conjunt de les sessions a l'aula s'organitza orgànicament com una recerca que enxarxa diferents assignatures i potencia el diàleg amb i entre els alumnes. Al mateix temps, es planteja subvertir el caràcter institucional i reglat dels espais d'aprenentatge donant peu a la irrupció de l'inesperat, l'absurd o allò que sembla no complir els objectius curriculars.

Mitjançant l'ús d'estratègies artístiques i l'anàlisi crítica de les imatges, aquestes deixen de ser enteses només com a objectes culturals i artístics i es presenten també com a dispositius per construir significats i com a mediadors de subjectivitats. Una aproximació més complexa que permet introduir un treball de "crítica institucional" en el procés d'aprenentatge artístic dels alumnes on es reconeixen no només els productes resultats de l'activitat artística/educativa sinó les seves condicions de producció i recepció.

Aquest gir facilita al *Laboratori* actuar com un catalitzador col·lectiu que fa visible a l'aula continguts que, per definició, queden al marge del que s'ensenya i s'apren, com ara la idoneïtat del currículum, les metodologies d'aprenentatge o la relació entre formació rebuda i sortides professionals, el rol dels alumnes i el dels professors, entre d'altres. En definitiva, els mecanismes des dels quals s'exerceix el poder institucional.

En el procés d'obrir espais de participació crítica per als alumnes, arriba un moment en què el projecte ha de resoldre el repte de si permet que el seu tram final estigui gestionat de manera col·laborativa amb els alumnes.

Part del treball que queda per fer està relacionat amb la visibilitat del projecte. Més enllà dels formats finals que s'utilitzin, de si es produeix un objecte artístic o comunicatiu, de si es comparteix la documentació i els treballs de cada sessió, allò que és determinant és qui capital simbòlic es produeix, com es gestiona i qui el gestiona. El procés que fa visible els mecanismes de poder de la institució educativa també evidencia a l'alumnat les relacions de poder de la institució artística.
CRISTIAN AÑÓ



Geometries del cosmos

Ferran Lega

L'expansió de l'Univers era un tema que fa dècades inquietava Alvy durant la seva infància, el protagonista de la cèlebre pel·lícula *Annie Hall* de Woody Allen. Aquesta expansió, que també és l'origen d'un Univers que porta inscrit la història del cosmos, és un dels grans temes de l'astrofísica. De fet, en la nostra relació amb allò que concerneix l'Univers, sembla que la ciència sigui l'única eina d'aproximació vàlida per a un espai que, a manca de fronteres precises, és l'únic territori delimitat per una temporalitat holística. I per l'hegemonia del discurs científic com a únic relat possible a l'hora de produir coneixement entorn a allò desconegut.

Aquest Univers que s'expandeix és també un Univers que sona. Si bé durant anys va ser considerat un lloc silencios a causa de l'impediment per a la transmissió de les ones sonores a causa del buit, actualment la dimensió acústica de l'Univers és un fet i una conjectura. És més, hi ha casos particulars en què el so treu protagonisme a la imatge a l'hora de conèixer empíricament alguns cossos de l'Univers. Els forats negres en són un exemple paradigmàtic, ja que només poden ser percebuts gràcies a un radiotelescopi.

En relació amb aquesta hegemonia de la imatge dins de la nostra cultura, el 1968 sorgeix la cimàtica, quan Hans Jenny li atorga un nom a la representació de les ones de so sobre la matèria. Fora de l'àmbit estricteument científic o de la cultura occidental, aquesta actitud representacional ja existia abans de la mateixa cimàtica. Des de Leonardo da Vinci fins als mandales asiàtics, la voluntat de visualitzar una cosa tan efímera i abstracta com és el so hauria d'esperar al desenvolupament tecnològic per aconseguir una traducció visual científica. I, consegüentment, concedir-li legitimitat.

Si bé nombroses pràctiques artístiques contemporànies s'han dedicat a desmuntar el mite de l'objectivitat científica, també és cert que moltes altres han optat per prolongar la fascinació que envolta el discurs científic. Generalment, prioritant una actitud estètica entorn de la tecnologia. Amb *Geometries del cosmos*, Ferran Lega col·locaria l'art en relació amb la ciència en una posició intermèdia. Assumint les tesis del discurs científic a partir de la cimàtica, aquesta instal·lació proposa una interpretació estètica en què l'art no apareix simplement com a context d'acollida. *Geometries del cosmos* és un assaig per a una interpretació visual del so allunyada de la centralitat de la imatge. Una representació que no repeteix paràmetres bidimensionals, sinó que construeix un dispositiu especial acústic en què l'Univers, igual que el cub blanc, rebutja l'estigma del silenci que pesa sobre ell.

Geometries del cosmos és, a més, un projecte que demostra l'efectivitat investigadora des del camp de l'art. Parteix de la tesi doctoral del mateix Lega, que, com el científic, és capaç de desenvolupar un treball teòric consistent vinculat al règim de coneixement acadèmic. Ara bé, a diferència del científic, l'artista es pot permetre anar més enllà i temptejar una nova arquitectura per al coneixement des de l'experiència estètica. En aquest cas, la conversió de la sala d'exposicions en un auditori de pulsars intermitents. / SONIA FERNÁNDEZ PAN

Esto no es el paraíso



Mano en garra

Alfonso Fernández, Adrià Galindo,
Begonya García, Ana Llorens

¡Manos arriba, esto es un atraco!

Amb aquest contundent i inesperat crit el col·lectiu format per l'Anna, l'Adrià, l'Alfonso i la Begonya es van proposar atracar la convocatòria de la Sala d'Art Jove. Tots ells procedeixen de la Facultat de Belles Arts de Barcelona, han estat entrenats a consciència per poder passar els filtres de qualsevol convocatòria i han estudiat molt bé els plànols d'accés: les bases i les memòries de la Sala. Coneixen el seu llenguatge, els seus codis, i volen forçar l'entrada i accedir al botí. No demanen permís. No demanen ser escollits. Simplement entren i roben.

Així comença *Mano en garra*, un projecte que no s'ha limitat a la producció d'una obra, sinó que sobretot ha operat sobre la mateixa convocatòria i el programa anual de la Sala d'Art Jove tot forçant-ne els límits. Presentar-se al concurs es converteix en una microacció que evidencia com els joves artistes són instruïts per accedir a un precari sistema artístic que ofereix poques alternatives i un futur incert. Aquest exercici radical obliga l'equip a qüestionar-se, a cada nova passa que fan, el seu paper com a artistes dins el sistema de l'art.

El projecte sorgeix com a reflexió després que un dels integrants de l'equip patís un robatori sense violència al seu domicili, fet que els va portar a ampliar el concepte de robatori fins a altres circumstàncies en què un individu pot sentir-se robat. En el context actual són moltes les situacions que poden rellegrir-se en aquesta clau: la conversió del deute de la banca privada en deute públic, la llei hipotecària, les retallades en sanitat i cultura o les reformes en educació poden ser-ne algunes. Tal com afirmaven els artistes en el seu dossier de presentació del projecte, "Ens roben el temps, l'educació, la llibertat, la privacitat, els desitjos, la cultura, la il·lusió, els diners". *Mano en garra* és la víctima que es fa forta i decideix actuar pel seu compte; robar abans de ser robat.

Però què passa quan ja s'ha aconseguit el desitjat botí? Un cop dins la institució el grup manté les mateixes estratègies i actitud d'un lladre: actua dissimuladament i amb precaució, per exercir una crítica sobre la trajectòria del programa de la Sala. Després de l'assalt serà necessari amagar-se, canviar-se la perruca i fer-se l'orni. Així s'han comportat mentre passaven els mesos, jugant al gat i a la rata amb l'equip de tutors fins que van trobar el moment ideal per efectuar la seva escapada. I aquest moment va arribar amb la invitació a participar en una de les taules rodones del programa *Avantsala: apunts per a una exposició*, que ha precedit l'exposició *Fuga: variacions sobre una exposició*. La seva participació en la taula rodona esdevé una acció: en lloc d'acudir-hi fan arribar una caixa amb un missatge per als presents, acompanyat d'una ampolla de cava, copes i una bossa amb dolços. Han aconseguit fugir amb el botí i ens conviden a celebrar-ho.

A la Fundació Tàpies presenten una instal·lació que resumeix les accions anteriors i ofereix noves pistes. La frase "Això no és el paradís" esgrafiada sobre una de les parets de la sala és alhora una subtil intervenció i el resultat d'una acció que té a veure amb l'imaginari vandàlic. Mig enterrada pel guix sobrant, una postal de Lloret de Mar revela el lloc escollit per a la seva escapada a enllloc. La frase obté en aquest context un potencial significant molt ampli que ens parla d'aquest camí d'anada i tornada dels artistes en el marc institucional, a la vegada que també interroga l'espectador sobre el seu mateix context. Un final obert per a una història que encara no podem donar per acabada. / BEATRIZ ESCUDERO

The Best Effort

Adrian Melis



El context és un factor crucial en la pràctica artística d'Adrian Melis (l'Havana, 1985). Podríem parlar d'art contextual, en tant que s'apropa a una realitat quotidiana determinada i interactua implicant-s'hi. El primer context amb què es relaciona l'artista i resulta determinant en la seva obra és el cubà. Cuba manté un sistema comunitista de producció molt particular, caracteritzat per altíssims nivells d'improductivitat. L'observació d'aquest i altres fenòmens el porten a interessar-se per l'economia i com aquesta repercutexen en la societat.

En els seus primers treballs ja s'observa un dels aspectes més determinants de la seva obra: com fer productiu allò que és improductiu a través de l'art. N'és un exemple *Plan de producción de sueños de las empresas estatales en Cuba* (2011-2012), en què recopila els somnis de treballadors que s'han adormit en hores laborals. Cada somni l'empaqueta individualment en petites caixes de fusta i en suma 300 després de quatre mesos de compilació. També ho és *El valor de la ausencia* (2009-2010), en què incita diversos treballadors a absentar-se del seu lloc de treball a canvi que li expliquin l'excusa per no anar a treballar. El preu que paga Melis per rebre l'excusa és el mateix d'un dia de feina, així que el treballador no perd diners per no haver anat a treballar. Aquestes obres posen de manifest com fer rendibles aquests moments inoperants, a banda d'assenyalar dinàmiques de treball impensables en altres llocs. A més a més, aquests i altres projectes desenvolupats a Cuba comparteixen un component de realisme màgic: la connotació fantàstica dels fets; els somnis, les excuses que no tenen les obres realitzades en països capitalistes, on aquest tipus d'evasions provoquen l'acomiadament immediat.

The Best Effort (2012) forma part dels treballs duts a terme en un altre context, l'espanyol, i probablement sigui la peça que millor exemplifiqui aquesta nova relació. Després d'una investigació sobre dos sistemes de poder, el polític i l'econòmic, Melis subratlla amb aquest projecte la dissonància existent entre els discursos polítics i la realitat econòmica. Paradoxalment, i en contrast amb el context cubà, a Espanya qui no produeix es queda fora del sistema, un sistema que precisament, a conseqüència de la crisi i altres avatars, paralitza. Si a Cuba Melis aconsegueix fer productiva la improductivitat, a *The Best Effort* genera treball del no-treball. I ho aconsegueix organitzant una campanya d'oferta laboral a Barcelona per treballar a l'estrange. Els sol·licitants truquen a un número de mòbil anunciat a Internet que està redireccionat al telèfon que forma part de la instal·lació i que està exposat a la sala d'exposicions. Cada vegada que algú truca activa a la sala una gravació que reproduceix un fragment del discurs del president Mariano Rajoy del 4 de novembre de 2012, escollit pel seu caràcter optimista i encoratjador sobre la creació d'ocupació. Els sol·licitants que telefonen buscant feina es converteixen en col·laboradors de l'artista, fet que ignoren, ja que quan truquen no reben cap mena de resposta. La intencionalitat de Melis és evidenciar un fet i no modificar-lo; per això fa servir els mateixos mecanismes que s'utilitzen en la realitat.

Tot i que es pot associar la seva pràctica amb la crítica política, l'artista assegura no tenir una postura política ni ideològica en les seves obres; més aviataprofita els recursos del sistema perquè aquest parli de si mateix. En la línia de Hans Haacke quan afirma que "la informació que es dóna en el moment adequat i en el lloc idoni pot arribar a ser molt poderosa i afectar el teixit de la societat en general",¹ Melis afirma que el govern cubà bé podria utilitzar les seves obres per contribuir a la seva millora. / ZAIDA TRALLERO

1. Citat per Lucy Lippard a "Conceptualisme", a *Idees rebudes*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2009, p. 39.

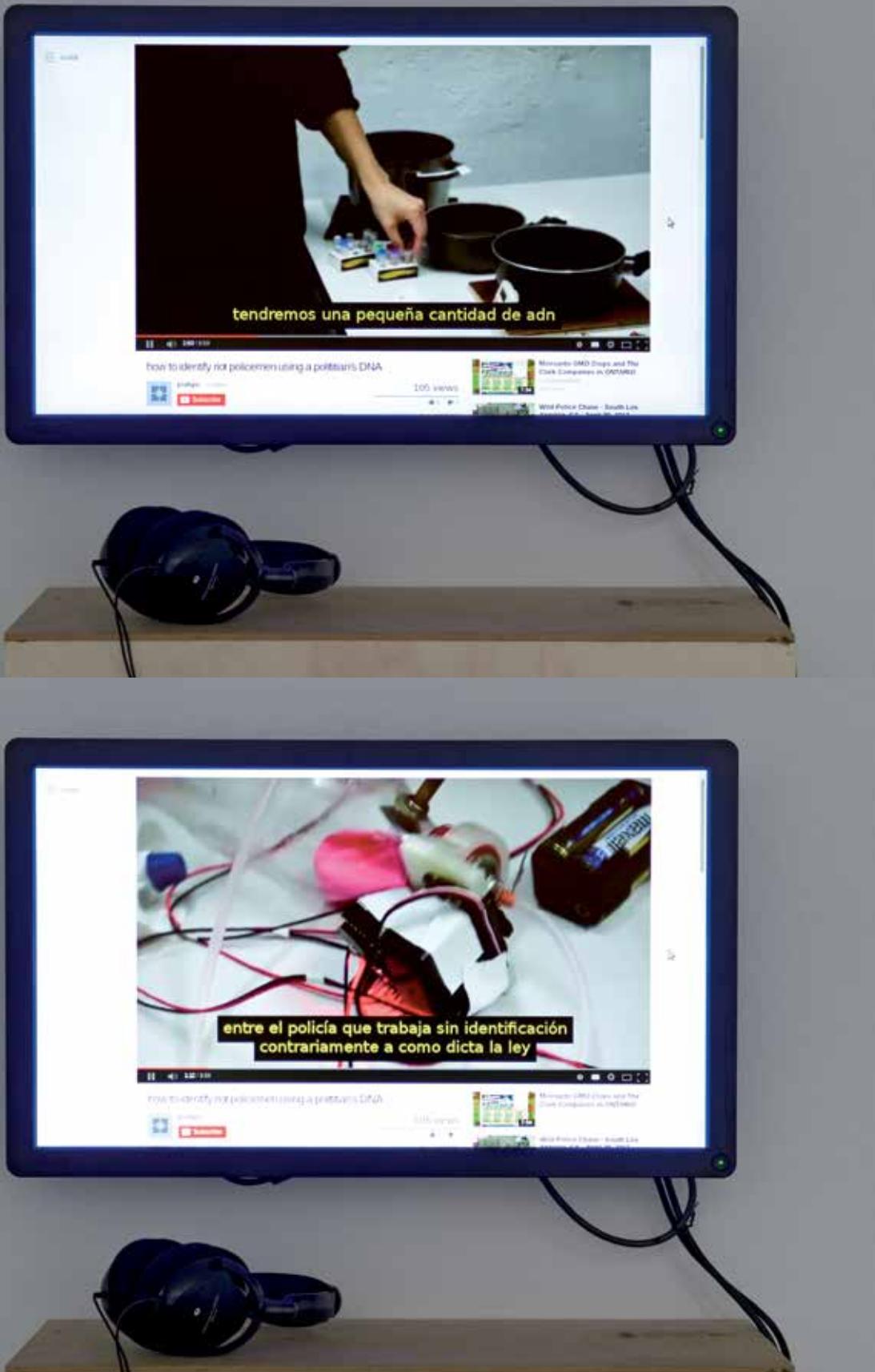
Cómo identificar antidisturbios con ADN (versa et manduca)

Pratipo

La imatge dels agents antidisturbis dels Mossos d'Esquadra, armats amb porres, colpejant desenes de persones que pacíficament s'havien reunit al voltant de la plaça de Catalunya al maig de 2012 va recórrer els mitjans de comunicació de mig món. Va ser el complex desallotjament de la cèntrica plaça de Barcelona, on hi havia assentats centenars de persones. La policia va segellar així una pèssima imatge internacional vinculada a la violència. També es van criticar les càrregues contra universitaris que protestaven pel pla Bolonya el 2009. El director general de la policia, Rafael Olmos, es va veure obligat a dimitir. Des de llavors, són habituals les peticions perquè els agents ensenyin el número de placa.

Aquests foren els esdeveniments que van fer reflexionar Raúl Nieves, artista multimèdia, i Núria Conde, biòloga experta en genètica, els dos membres de Pratipo, sobre una possible manera de capgirar aquesta situació injusta. Seria possible que els mateixos manifestants portessin un dispositiu per identificar automàticament un agent antidisturbis en el moment de ser agredits? Una possible forma de fer-ho seria mitjançant un sistema d'identificació per ADN. Qualsevol persona és capaç de produir a casa seva un dispositiu portàtil que, per contacte, alliberi la substància en la qual pot quedar impregnat l'ADN del policia que s'ha d'identificar. Gràcies al coneixement de genètica de l'una i d'electrònica de l'altra, entre tots dos construeixen un dispositiu ideat específicament per ser utilitzat en manifestacions. La formalització del projecte es fa a través d'un vídeo que funciona a la manera d'un d'aquells tutorials de YouTube que t'ensenyen pas a pas com construir o arreglar algun objecte. No és ficció, i encara que ho fos, el seu objectiu no és el de funcionar com a manual real, sinó el de qüestionar-nos, en un pla simbòlic, sobre la validesa i els usos d'aquesta ciència. *Cómo identificar...* va més enllà de la denúncia social. No està simplement apuntant amb el dit un culpable específic; ens parla de la desigualtat en el seu estat més primari, que arriba al pla físic, de com tot remet a la vulnerabilitat del cos com a eix principal de la biopolítica.

Pratipo s'interessa en la plataforma de l'art com a mitjà per disseminar la cultura i el coneixement d'una ciència que hauria de pertànyer a la col·lectivitat. Les qüestions que sorgeixen arran de veure el vídeo a YouTube es deuen a la ignorància que es té sobre el funcionament de l'ADN, un element mitificat i temut per la representació que ha tingut sobretot en el cinema. Pensem en *Gattaca* (1997), que, com a bona història de ciència-ficció, pren les possibilitats que ofereix el descobriment i ens situa directament en una situació extrema, una societat en què el genoma dels individus és públic i s'obté amb una rapidesa vertiginosa. Ja no té sentit un carnet d'identitat, ja que una simple mostra de teixit pot donar en segons tota la informació sobre la persona, no només nom i cognoms. Això ens planteja una societat en què la intimitat és un bé preuat i molt escàs. Això últim podríem considerar que ja és un fet, i tal vegada el treball de Pratipo podria situar-se en el pla simbòlic d'un estadi intermedi, el de just abans de la distòpia. / ROSA LLEÓ





Llars de creació

Luca Rullo

Llars de creació és un projecte de creació documental desenvolupat seguint processos de treball col·laboratiu. El punt de partida del projecte es construeix a partir de diversos elements entrelaçats.

La intenció és generar un pont intergeneracional entre les formes de lluita, reivindicació i mobilització ciutadana d'avui i aquelles que durant els anys seixanta i setanta van defensar que la Transició fos un procés de reconstrucció democràtica.

El projecte situa el seu camp de treball en tres contextos sociourbans: el barri del Gornal, a l'Hospitalet de Llobregat, el barri del Pomar a Badalona i el municipi de Ripollet. Tots tres es poden considerar zones en "fora de camp", sense visibilitat, excloses dels relats hegèmònics sobre els moviments veïnals.

Els participants en *Llars de creació* són el grup de dones Cosir i Xerrar, ubicat al Centre Cívic Can Mas de Ripollet, el Grup de Dones Pomar, del Casal de la Dona del Pomar a Badalona, i el Grup de Dones del Barri del Gornal, a l'Hospitalet de Llobregat. Tots tres comparteixen alguns trets: estan vinculats a la lluita per transformar unes condicions socials i de barri, però també porten a terme una lluita de gènere. També comparteixen el fet que les seves pràctiques laborals es desenvolupen en l'economia submergida i es basen en uns sabers tècnics i creatius que prenen la forma d'objectes que, si estiguessin vinculats a altres entorns com ara la institució de l'art, podrien ser reconeguts com a objectes artístics. La tria dels grups obre en el projecte una dimensió crítica a l'entorn de les relacions de poder.

La proposta d'en Luca Rullo desactiva aquells elements de la pràctica artística que actuen com a mecanismes perpetuadors de la lògica institucional del poder, com ara el fet de substituir la figura de l'autor per la del grup col·laboratiu o bé el fet de prioritzar la idea de procés i de continuïtat per damunt de la de resultat final. El potencial significatiu, simbòlic, expressiu o estètic de l'objecte es desplaça així cap als subjectes implicats en el projecte i a la seva la experiència transformadora.

Llars de creació desenvolupa un procés de treball col·laboratiu, un espai d'aprenentatge a partir de l'intercanvi i el debat en què tots els participants en el procés aporten els seus coneixements i en què en Luca esdevé un dinamitzador i articulador de situacions que impulsen un treball conjunt.

El procés no finalitza amb el material audiovisual muntat, sinó que aquest serveix per activar altres situacions de treball. Compartir, difondre, incorporar nous grups i crear xarxa permet entendre el projecte com un mecanisme multiplicador que situa els grups de dones en condicions de poder decidir, si ho consideren del seu interès, treballar per difondre la seva praxi a partir de situacions de complicitat recíproca. Aquesta és una de les formes possibles de generar capital simbòlic basades en relacions de poder horizontals i cooperatives. Enfront de la idea d'un documental educatiu de consum monocanal, el treball d'en Luca expandeix aquests límits per entendre la mateixa pràctica com un procés que inclou, a banda de la dinamització de la recerca, el procés de creació, la discussió sobre el resultat i les possibles continuïtats. / CRISTIAN AÑÓ

1919

Pedro Torres

La història de la ciència és un relat construït a partir de dues premisses fonamentals: progrés i èxit. A aquesta línia recta cap a un futur millor, s'hi adhereix amb força una altra noció: la de la veritat com a causa i conseqüència d'un coneixement jeràrquic en el qual s'accepta el privilegi d'uns sabers sobre d'altres. La pulsió de veritat que instiga el coneixement científic no està tan lluny de l'art. Gran part de les pràctiques artístiques contemporànies sorgeixen d'un estímul també ancorat en la noció de veritat. Però amb una diferència més que subtil: si la ciència s'encarrega de construir un coneixement que s'ergeix com a objectiu i imparcial, l'art es pot ocupar de revelar els mecanismes i estratègies de construcció de veritat, precisament des d'aquella subjectivitat que la resta de sabers insisteixen a rebutjar. No obstant això, sobre tots dos territoris la veritat exerceix una força de gravetat similar. Ja sigui des de l'obligació o el dret a construir-la com des de la necessitat de la seva revelació a través d'una resistència que té en consideració altres veritats amagades. La negació de la veritat es recolza paradoxalment en la mateixa pulsió de veritat que la seva afirmació.

L'arquitectura del relat científic és un joc en què participen altres agents, com remarca Pedro Torres a 1919, un projecte que rellegeix l'èpica de l'èxit i del progrés científic més enllà de la figura del geni. I que evidencia la construcció col·lectiva de les veritats que caracteritzen el saber científic, tant internament —gràcies a l'acció de científics caiguts en l'anònimat de la història— com externament —gràcies a l'acció mediàtica i a la instrumentalització política amb ingerències nacionalistes. Així mateix, 1919 introduceix un altre element, la ficció, a fi de demostrar el caràcter narratiu i la construcció de versemblança d'allò que passa a formar part de tota realitat pretèrita a través d'un fet concret i la seva posterior repercussió.

1919 pren el seu títol d'un esdeveniment particular, l'eclipsi que va tenir lloc el mateix any i que va servir com a aval per a la teoria de la relativitat d'Einstein, fins llavors una figura només coneguda dins de la comunitat científica. Fou gràcies a la voluntat i la tenacitat del britànic Arthur Eddington que Einstein va obtenir credibilitat en una època marcada per la Primera Guerra Mundial, un conflicte bèl·lic que també va saber impregnar el món científic i dividir la suposada imparcialitat de coneixement en bàndols nacionals. La repercussió mediàtica d'aquest esdeveniment va aconseguir posicionar Einstein en l'esfera pública i va servir per disseminar i legitimar unes teories que anaven a la contra del discurs científic construït fins aleshores, representat per Newton i la seva teoria de la gravetat. Al mateix temps que la mecànica clàssica cedia el seu protagonisme a la mecànica relativista, la ciència havia d'assumir la caducitat d'uns discursos que es pretenien impertèrrits. Barrejant materials històrics amb elements de ficció o aliens a la història mateixa, 1919 reconstrueix gairebé 100 anys més tard la història d'un eclipsi que, revisat des de l'art i des del present, ens permet assemblar un nou relat des de la fragmentació dels seus elements. I que diposita en l'espectador l'ordenació lògica del discurs i la responsabilitat de la seva argumentació. / SONIA FERNÁNDEZ PAN



Núm. 22

Mercè Ubalde



Sembla que el model neoliberal s'ha esgotat. Les seves polítiques han provocat una crisi sistèmica i estructural sense precedents. La liberalització dels mercats, com el del treball, la major desregulació de l'estat, la submissió de les estructures –econòmiques, socials, polítiques, culturals– al mercat, es perfilen com algunes de les causes globals, tot i que cada país sumi problemàtiques concretes. La gran diferència amb les crisis anteriors, potser rau, parafrasejant Michel Feher, en el fet que en el capitalisme fordista la crisi afectava l'inquilí, mentre que ara en la crisi neoliberal el propietari també se'n veu afectat. El neoliberalisme va fer creure als ciutadans que podien ser propietaris. Va crear una ficció liberal en la qual les societats han de resituar-se de nou. Ressituar-se i fer una regressió a procediments que es creien superats en els seus contextos, com l'estratificació social i la precariedad laboral.

Aquesta situació accentua la sensació d'instabilitat, inseguretat i incertesa en l'entorn laboral, i fa vulnerables no tan sols certs grups de població (tercera edat, immigrants i joves), sinó també aquells que treballen en males condicions i els que no produeixen. El sistema, incloent-hi l'estat, està incapacitat per absorbir la població activa i obliga a prendre com a sortida l'economia submergida.

El projecte de Mercè Ubalde (*Gandesa*, 1987) parteix de l'interès a tractar el concepte de vulnerabilitat dins del sistema socioeconòmic. Amb Núm. 22 proposa aprofundir en aquestes problemàtiques a través de l'art. L'àmbit artístic no és aliè a la conjuntura exposada anteriorment. La manca de recursos i mitjans econòmics afecta totes les institucions culturals i la precariedad laboral és extensible a tots els agents que hi participen. En aquest context, Ubalde organitza una plataforma a fi d'impulsar una sèrie de microaccions que tinguin incidència tant en l'àmbit artístic com en l'àmbit social. L'objectiu de Núm. 22 és establir paralel·lismes entre models de l'entorn empresarial relacionat amb l'ocupació informal (o economia submergida) i models de l'àmbit artístic, remarcant la seva mateixa condició d'artista jove en vies de professionalització que compatibilitza diverses feines per fer realitat la seva vocació.

L'obra d'Ubalde es concreta, habitualment, en espais vivencials que tracten problemàtiques properes. El títol de l'acció és un gest autoreferencial: designa el número de treballadora adjudicat a l'artista en la seva primera feina informal. L'acció es formalitza amb un taller en què una empresa que treballa en dinàmiques d'economia submergida realitza un encàrrec. Durant una setmana i en horari rotatiu, els participants, seleccionats prèviament per l'artista, porten a terme una tasca: muntatge d'articles senzills com ara paquets, encenedors i recordatoris, entre d'altres. Deu persones qualificades del sector artístic, acadèmic o d'altres professions accepten les condicions: mala remuneració i la realització d'una feina "il·legal". Mentre a compleixen la feina en qüestió, Ubalde obre un debat sobre el que estan representant. El fet d'estar realitzant aquesta activitat laboral en un espai artístic permet parlar obertament d'aquestes qüestions mentre s'hi participa, fet que en un altre lloc seria impensable de fer públicament.

Ubalde no es preocupa pel sentit crític de l'acció, sinó que senzillament prova d'emular els mateixos mecanismes per evidenciar determinades realitats i propiciar en l'espectador –el taller està obert al públic– que es posicioni i faci autocritica prenent responsabilitats sobre el que observa. / ZAIDA TRALLERO

Español

Art Jove 2013

Toni Reig

Director general de Joventut

La publicación que tienes en las manos es una recopilación de los proyectos producidos durante el año 2013 en la Sala d'Art Jove, un equipamiento cultural de referencia, impulsado y gestionado por la Direcció General de Joventut y que quiere ser un instrumento de apoyo a los jóvenes artistas de nuestro país. En este sentido, vale la pena recordar que el proyecto de esta sala de arte se redefinió en 2006 como espacio expositivo y, sobre todo, como espacio de apoyo a la creación artística emergente. Este replanteamiento supuso un paso adelante y un gesto de coherencia con la nueva orientación que se estaba dando, en aquel momento, a las políticas juveniles en materia de cultura. Una nueva orientación consistente en acercar a los jóvenes a la cultura no ya –solo– como consumidores (como se había hecho tradicionalmente), sino también como agentes activos de los procesos de creación y de difusión cultural. Desde entonces, este apoyo a la creación artística y cultural se ha ido afianzando con el impulso de nuevas propuestas y actuaciones. Mientras tanto, la Sala d'Art Jove se ha consolidado como un espacio de referencia del arte emergente y de la creación juvenil y ha recibido el apoyo de distintas instituciones y el reconocimiento de importantes premios.

Este éxito se debe a múltiples factores. En primer lugar, a la necesidad de un espacio como este. Porque la Sala no es un capricho, ni una creación arbitraria, sino que responde a la demanda explícita de un servicio de apoyo a la creación juvenil. Es decir, responde a una demanda real. Además, cuenta con una masa crítica de usuarios, con un público potencial de destinatarios lo suficientemente grande como para justificar su existencia. En segundo lugar, el éxito de la Sala se debe al buen trabajo y al rigor del equipo de profesionales que la gestionan. Un buen trabajo y un rigor que se ponen de manifiesto, de entrada, en la selección de los proyectos. En este sentido, es indiscutible la calidad de los proyectos producidos o expuestos en la Sala d'Art Jove, así como tampoco puede discutirse el talento de los artistas que, a lo largo de todos estos años, han ido pasando por este equipamiento.

Pero, ante todo, la profesionalidad de los responsables de la Sala se pone de manifiesto en su

buen trabajo a la hora de acompañar a los jóvenes artistas en su proceso creativo, a la hora de llevar adelante el proyecto de una sala de arte como espacio formativo y de apoyo a la creación. Un espacio formativo donde se aprende aplicando el principio del “learning by doing” y desde el que se han generado proyectos educativos de gran interés. En este sentido, quiero destacar, de forma muy especial, la labor de los tutores, que se ocupan de asesorar y acompañar a los jóvenes creadores que utilizan los servicios de apoyo a la creación. Y quiero subrayar los verbos que he utilizado: asesorar y acompañar. Porque la función de la Sala no es crear o inventar nada, sino poner instrumentos al servicio de la creatividad juvenil, ayudar a los artistas emergentes a convertir sus ideas en proyectos... Pero nunca condicionar estos proyectos o interferir en su definición y su contenido.

El tercer factor que quiero destacar como una de las claves del éxito de la Sala d'Art Jove es su apuesta por el trabajo en red y las colaboraciones que ha ido estableciendo con una gran diversidad de instituciones de todo el territorio. Esto ha permitido ampliar y mejorar el abanico de recursos que se ponen a disposición de los jóvenes artistas y dar más proyección a sus creaciones. En este sentido, hay que destacar la colaboración que se estableció, en 2013, con la Fundació Antoni Tàpies, con quien hemos coproducido la exposición donde se han podido ver los proyectos que ahora recopila esta publicación. También merece la pena destacar la continuidad de la convocatoria Art Jove, que cuenta con el apoyo de varios museos e instituciones culturales del territorio, como el MNAC, el MACBA, La Panera de Lleida, Lo Pati Centre d'Art de les Terres de l'Ebre, ACVIC (Centre d'Arts Contemporànies de Vic) o el centro para la investigación y la producción artística Hangar. Un buen ejemplo de cómo, mediante la suma de esfuerzos entre agentes diversos, podemos dar un impulso adicional a la creación juvenil y llegar, todos juntos, un poco más lejos.

En este mismo sentido, vale la pena destacar que la edición de la publicación que estás leyendo ahora mismo ha sido posible gracias a la contribución económica de la Fundación Banco Sabadell. Desde aquí, quiero hacer llegar nuestro reconocimiento y agradecimiento a la Fundación. Además, quiero aprovechar la ocasión para destacar la importancia creciente (en un contexto económico difícil como el de estos últimos años) de la colaboración público-privada en el impulso y la difusión de iniciativas de carácter artístico y cultural. Especialmente en aquellas que tienen un carácter

menos comercial, como suelen ser las propuestas y proyectos que se producen en la Sala d'Art Jove.

Finalmente, un último aspecto que quiero destacar para explicar el éxito de “nuestra” sala de arte es la innovación constante que siempre ha acompañado su proyecto: un proyecto y un modelo consolidados pero que, año tras año, se reformulan para adaptarse a una realidad que cambia rápidamente y que, constantemente, hace aflorar nuevas necesidades e inquietudes entre los jóvenes creadores. Y es esta reformulación constante, este repensarse, reinventarse y cuestionarse continuamente, lo que ha permitido que la Sala se situara siempre a la vanguardia de la innovación y que sirviera de trampolín para el arte emergente y para los creadores de nuestro país.

Y nuestra voluntad, naturalmente, es que continúe siendo así durante muchos más años.

El proceso tutorial: lo colectivo de la voz y lo individual del matiz

Equip tutorial Art Jove 2013

NOTA: La arquitectura de este texto colectivo, con comentarios individuales, quiere reflejar de manera explícita la dinámica habitual de nuestro proceso de trabajo como colectivo tutorial.

Cuando, en calidad de espectadores, acudimos a una exposición o a una de las muchas actividades del contexto artístico, estamos obligados a participar solo de los resultados visibles de un proceso previo. Más allá de su representación por parte de los artistas y la insistencia en lo procesual en materia de arte, todo proyecto tiene un proceso que, si nadie lo relata, existe tan solo en la memoria de aquellos que lo llevaron a cabo. Un proyecto empieza por la propuesta de una línea conceptual que tiene en cuenta ciertos condicionantes pero que, a medida que avanza, ha de saber manejar su arquitectura a través de las diferentes circunstancias que van surgiendo. A veces es difícil saber si la línea conceptual es causa o efecto de esos resultados que, como público, sí podemos conocer. En una convocatoria como la que sostiene la Sala d'Art Jove –de carácter anual, renovable y consecutivo desde hace tres años–, nos gustaría, sin embargo,

empezar un posible relato de nuestra propuesta para su edición de 2013 por los condicionantes, a veces ineludibles, que acompañan un proyecto que demuestra nuevamente cómo unas circunstancias predeterminadas generan una metodología concreta. Y que la línea que separa formalización de conceptualización es tan operativa como ilusoria.

Lo primero que habría que señalar es la naturaleza de una convocatoria en la que tanto nosotras, en calidad de tutoras, como los artistas somos elegidos por un jurado que se renueva cada año. Este aspecto, si bien conocido por todos los participantes desde un principio, implicaba por nuestra parte un tipo de trabajo “comisarial”, derivado de nuestro rol como tutoras, considerablemente diferente al habitual.▲ Normalmente el comisario elige unos proyectos sobre la base de un tema o a una cuestión concreta que quiere investigar ● a través del lenguaje híbrido que construye toda exposición y desde la pluralidad de la voz colectiva. Como comisarias de aquellas futuras exposiciones que se sucederían en la Sala d'Art Jove, ninguna de nosotras había seleccionado o visto previamente aquellos proyectos con los que trabajaríamos a lo largo del año como para tener una idea formada del tipo de eje –seguramente motivada por

▲ Ser parte del jurado no garantiza la selección de trabajos con afinidades e intereses propios. Pero sí que hubiera sido interesante participar desde esa fase inicial.

● No he sentido que nuestra práctica comisarial estuviera tan alejada de la normalidad. Si lo he sentido en la fase inicial del proceso, en el momento en que te vienen dados unos proyectos con los que debes trabajar sin posibilidad de elegir. Aunque, en realidad, no siempre es desde el comisario que se llega al artista. Por ejemplo, las grandes exposiciones individuales organizadas por grandes centros o museos, suelen ser encargadas a destacados expertos en los artistas en cuestión. En estos casos, del artista se llega al comisario, no a la inversa. Pero claro, volvemos a lo de antes, esos comisarios disponen de la capacidad para escoger las obras, y nuestro caso fue distinto.

Para mí, precisamente es una cuestión que puede convertirse en un aliciente del proyecto, porque no trabajas sobre artistas de nuestra elección y como “comisarios” nos obliga a salir de la zona de confort, de aquello que dominamos, investigar y formar una opinión pública sobre ciertos temas que no habíamos tratado antes.

Normalmente, los proyectos comisariales surgen tras un proceso de investigación sobre un tema o, a partir del interés por unos artistas, empieza la investigación. Cualquiera de las metodologías es válida. En este caso, los trabajos de los artistas ya son asignados y puede resultar difícil encontrar discursos con los que identificarse. Sin embargo, la forma de plantear el proyecto tutorial nos ha permitido profundizar en cada uno de los proyectos y, en algunos casos, participar del proceso. Lo interesante es utilizar el espacio que nos ofrecen para la reflexión y el intercambio.

el tema—que podría vincular a los artistas dentro del espacio de la sala. Como tutoras, tampoco conocíamos el estado de los proyectos presentados en la convocatoria. Si estaban muy avanzados, a medio camino o apenas eran apuntes de una idea, era algo que descubriríamos más adelante, tras las entrevistas individuales que decidimos realizar con cada uno de los artistas seleccionados.

De igual manera, se daba otra ruptura con la idea heredada de comisariado: aquella que concibe el grupo comisarial como un conjunto de personas con ciertas afinidades derivadas del afecto personal o de su participación conjunta en proyectos anteriores. En nuestro caso, aunque algunas de nosotras se conocían y trabajan eventualmente juntas, no entrábamos en la categoría de colectivo. Teníamos que trabajar conjuntamente por la propia naturaleza de la convocatoria y no por decisión nuestra. Sin embargo, lo que sí existió desde un principio, según nos conocimos personalmente, fue una fuerte voluntad de equipo en la que priorizamos de un modo espontáneo nuestra capacidad para el acuerdo y nuestras afinidades a la hora de desarrollar un proyecto en el que todas participaríamos de cada una de las decisiones. ■ Mantuvimos siempre esta situación, aunque con motivo de la exposición final es cierto que dividimos nuestras tareas por cuestiones prácticas derivadas de la logística expositiva.

A la hora de pensar el tipo de proyecto que queríamos llevar a cabo, si bien partíamos de cero por todo lo comentado anteriormente, también éramos conscientes de la trayectoria de la Sala d'Art Jove. La tendencia habitual de ediciones anteriores había sido la de dividir los proyectos de creación en exposiciones bajo un denominador común. Los tutores del año anterior se habían atrevido a trabajar con todos los proyectos, sin hacer distinciones según su tipología (creación, edición, investigación y educación).

Nosotras decidimos dividir nuestro proyecto en dos partes notablemente diferenciadas. Por un lado, traduciríamos el discurso comisarial en una serie de actividades que tendrían lugar en el espacio

habitual de la Sala d'Art Jove. Intercambiando su función expositiva por otro tipo de visibilidad, centrada en el debate público de algunas de las cuestiones que emergían de cada uno de los proyectos, surgió *Avantsala: apuntes para una exposición*. Con cuatro bloques diferenciados según aquellos temas comunes a todos los proyectos, *Avantsala* consistió en una serie de mesas redondas (con la participación de los artistas y de invitados externos), proyecciones (de trabajos en vídeo de otros artistas que estuviesen relacionados con los temas de cada bloque) y entrevistas en formato podcast a cada uno de los artistas, grupos o colectivos de la convocatoria sobre sus proyectos. Nuestra intención con *Avantsala* era hacer hincapié en la capacidad del arte —a través de los artistas y de sus proyectos— de funcionar como un interlocutor idóneo para la discusión de unos temas que trascendían su propio contexto, evidenciando de paso lo caduco del mito de la autonomía del arte. ▲ Precariedad laboral y economía sumergida, la vocación transversal del arte a través de su particular apropiación de los discursos científicos e históricos, el constante debate sobre los usos y funciones de un espacio público menguante y la capacidad de las prácticas artísticas para una desobediencia ● táctica, fueron los ejes propuestos para un debate por partes en el que también tuvieron espacio otras cuestiones derivadas. *Avantsala* funcionó como un tipo de tutoría en abierto que daba protagonismo a los artistas como interlocutores de sus propios proyectos.

Por otro lado, pensando en la multiplicidad de eventos y exposiciones de tamaño reducido que se suceden constantemente en Barcelona, se hizo evidente en nosotras un deseo común relacionado con alguna de las carencias del contexto: el de una exposición de mayor formato que fuese capaz de

■ Recuerdo que en una de las mesas redondas de *Avantsala*, *Desobediencias. Acciones fuera del orden*, estuvimos hablando sobre la negociación. Se comentó que a veces, en su búsqueda de acuerdo, el grupo acababa desactivando aquellas propuestas más radicales de cada componente y encontrando el acuerdo en una zona neutra que no resulta demasiado incómoda para nadie. En este proceso de negociación puede perderse algo de la potencia de las propuestas individuales. ¿Es la zona de acuerdo una zona en cierto modo neutralizada?

▲ Yo soy mucho más cínica al respecto. Más que trascender el contexto del arte, yo creo que lo interesante de *Avantsala* fue conocer otras prácticas de otros momentos y otros lugares. Algo que sirvió para dar pistas y enriquecer cada uno de los proyectos con nuevas miradas. Además de permitirnos a nosotras —en el rol de comisarias o programadoras— experimentar y trabajar con diferentes formatos: el expositivo, la mesa redonda y la proyección.

● ¿Queréis que hablemos de la crítica que se nos hizo al título *Desobediencias. Acciones fuera del orden* el día de la mesa redonda? Por lo visto, nuestro título tenía algo de incendiario que no se correspondía con el carácter de los proyectos que conformaban el bloque, que, algunos más y otros menos, se insertaban dentro de algún orden. Hay que matizar que a los proyectos no se les presupone menos potencia por estar dentro de un orden. Se llegó incluso a comentar que el mero hecho de situarse fuera del orden no era un valor de por sí.

reunir todos los proyectos de la convocatoria en un mismo marco espacial y conceptual. La idea de una exposición única, más allá de ser una preferencia colectiva, permitía el mismo tiempo de desarrollo y maduración para todos los proyectos. También nos interesaba trabajar el formato expositivo —y pensar los proyectos— desde unas coordenadas diferentes a las que había generado *Avantsala*. Pero surgía un problema: el del espacio. La Sala d'Art Jove, debido a sus dimensiones, no podía acoger una exposición que presentase todos los proyectos simultáneamente. La necesidad de un espacio mayor para la que sería la exposición final y que llevaría por título *Fuga: variaciones sobre una exposición*, incluyó la participación de la Fundació Antoni Tàpies como parte de un proyecto que evidenció la necesidad de crear una red visible ■ y más firme de colaboración dentro del contexto local. El resultado fue una exposición en la que todos los proyectos participaban del mismo marco espacial, simbólico y conceptual y en la que se acentuó su naturaleza expositiva y formal.

Buscar un único eje conceptual para unos proyectos que destacaban por sus diferencias nos parecía forzado. Seguramente dicho nexo podría haberse localizado tras un ejercicio considerablemente artificial, algo de lo que nos queríamos distanciar desde un principio. Nos quedaba, pues, la propia naturaleza formal de unos proyectos cuyo resultado final —en la mayor parte de los casos— tampoco conoceríamos hasta la fase de montaje. Pero incidir solamente en este aspecto, si bien se presentaba como una solución honesta, no nos convencía plenamente. Fue entonces cuando decidimos estudiar los proyectos desde otras perspectivas, extrayendo puntos de contacto que no necesariamente tenían que estar presentes en todos de manera sincrónica. Se trataba de trazar itinerarios posibles pero no preceptivos ▲ dentro de los cuales los proyectos,

■ Podríamos comentar que en la rueda de prensa se dio a entender (por parte de la Fundació Antoni Tàpies, de la Sala d'Art Jove y de Hangar) que FAQ escenificaba o hacía visible algo que ya venía sucediendo desde tiempo atrás: la colaboración silenciosa entre las citadas instituciones.

▲ Añadiría que casi eran imperceptibles también en cuanto a la disposición espacial, pues los itinerarios debían trazarse mentalmente. A veces me preguntó si fue un acierto añadir un mapa en medio del librito de sala. Si bien los recorridos que proponíamos, como bien dices, no eran preceptivos, la presencia del mapa podía sugerir algún tipo de obediencia. Quisimos añadir el mapa como reflejo de una idea (la idea de que mentalmente se podían trazar unas líneas), pero quizás pudo ser un elemento confuso en manos del espectador.

como en *Avantsala*, no tuviesen la calidad de mundos encerrados en sí mismos sino que fuesen un ejemplo de muchas de las cuestiones que recorren la práctica artística contemporánea. Tanto en *Fuga* como fuera de ella.

Con un proyecto como este, con dos momentos conscientemente diferenciados de la mano de *Avantsala* y *Fuga*, se nos hacia muy necesaria la existencia de una publicación final que recogiese, en la medida de lo posible, su idiosincrasia y su recorrido. Más allá de generar un archivo en papel, bajo el formato consuetudinario de un libro, queríamos apostar por la idea de una publicación como último momento de un proyecto coral marcado por la diferencia de sus voces y formatos. Y es por ello que solicitamos a los participantes externos en las mesas redondas cuatro textos correspondientes con los cuatro bloques de *Avantsala* que recogiesen sus impresiones como parte activa dentro de los debates que tuvieron lugar entonces. Para la parte de *Fuga*, hemos querido priorizar —como en la exposición— los proyectos de los artistas, con un tipo de texto que combine lo conveniente de la descripción con lo necesario de la actitud crítica.

En este texto, a modo de crónica, hemos intentado localizar los puntos fundamentales de un proyecto de casi un año de duración en el que, debido a la sinopsis habitual de todo relato, se quedan muchas cosas fuera. Sobre todo aquellas que tienen que ver con la práctica de un diálogo constante entre todas nosotras y con las diferentes posiciones que hemos ocupado en calidad de tutoras de unos artistas que trabajan y entienden el arte desde posiciones muy diferentes entre ellos. En su relación con cada proyecto, cada una de nosotras podría escribir un relato diverso, ejemplo de los desiguales modos de hacer dentro de una producción artística que demuestra una gran habilidad a la hora de apropiarse, cuestionar e incidir sobre una realidad también heterogénea. Existen asimismo otros relatos posibles, los de cada uno de los artistas. En nuestra relación mutua, pervive la experiencia de un trabajo en equipo que ha funcionado bajo la metodología del acuerdo y que ha intentado pensar, ante todo, desde las particularidades y necesidades de los proyectos por encima de los ajustes teóricos de un comisariado más tradicional. Experiencia que no siempre es posible visibilizar pero que recorre este proyecto polifónico desde principio a fin.

1 AVANTSALA APUNTES PARA UNA EXPOSICIÓN

After all
**Notas sobre el trabajo,
la precariedad y la
autoexplotación de los
y las artistas tras una
conversación pública**

María Ruido

A raíz de la invitación del Equipo Tutorial de la Sala d'Art Jove y después de la mesa redonda del pasado 5 de junio, me propongo, en la distancia temporal y espacial en la que ahora me encuentro, repensar aquel momento y las reflexiones que junto con Mercè Ubalde, Luca Rullo, Ciprian Homorodean y Adrián Melis se produjeron allí.

La primera cuestión que me viene a la mente es que la conversación preparatoria que nosotras tuvimos (las mujeres del Equipo Tutorial y yo misma) discurrió por derroteros bastante diferentes a los de la mesa. Imagino que ellas se dirigieron a mí porque había realizado varios proyectos que reflexionaban sobre el trabajo posfordista, de los que se desprendía que el trabajo intelectual y artístico no solo no escapa de las condiciones de autoexplotación comunes a las que nuestros coetáneos sufren en otros ámbitos laborales, sino que las refleja e incluso las multiplica.

Recuerdo que, tras leer las propuestas de los proyectos de los cuatro artistas, reparé en que solo dos de ellos planteaban un trabajo más o menos colaborativo con diversas comunidades (Mercè y Luca); otro se presentaba a sí mismo como sujeto/objeto de la explotación propia de nuestro tiempo (Ciprian), y finalmente Adrián introducía en el espacio expositivo algunas de las lacerantes y cínicas contradicciones de nuestros políticos (o tal vez redoblaba el espectáculo de la política, al introducirlo en un espacio sin capacidad de intervención social real como es la exposición). Y me gustaría decir lo contrario, me gustaría poder decir que nuestros

trabajos consiguen ser herramientas de agenciamiento político, pero tengo muy serias dudas.

En cualquier caso, la primera pregunta que habíamos consensuado y que apuntaba a la propia situación de los artistas dentro del sistema de producción actual fue lanzada, pero quedó sin contestación. La primera ronda fue utilizada para explicar cada uno su proyecto y, en algún caso, para explicar por qué hablaban de trabajo en este momento, aquí, ahora.

Creo sinceramente que no había intención de evitar la pregunta ni aún menos de evitar posicionarse. Lo que pienso es que simplemente no habían pensado mucho sobre esta cuestión: las condiciones laborales, el propio hecho del trabajo, se ha convertido, a lo largo de la última década, en un "eje temático" más, en un campo de investigación artística, pero contrariamente a la razón axial que había sostenido mis proyectos (y los sigue sosteniendo), pocos (re)generadores de imágenes hoy en día se piensan a sí mismos dentro del sistema de producción-difusión-consumo neoliberal. De nuevo parecemos estar al "margen del sistema", como si nuestro trabajo (tras décadas de repensar la propia idea de trabajo) hubiese renunciado a autoconsiderarse como total, y se reificase en una excepcionalidad propia de otros momentos.

Si esto fuera así, ¿cómo sustentar y reelaborar políticamente la plusvalía que genera el trabajo artístico e intelectual sin que se convierta en un simple excedente del mercado? ¿Queremos realmente que no se convierta en una mercancía más? ¿Cómo confrontar, por un lado, la autoexplotación y la precariedad supuestamente "elegidas" del trabajo artístico hoy en día, y evitar, por otro lado, que se reduzcan sus resultados (objetuales o no), a simples fetiches?

He sostenido tantas conversaciones en torno a las condiciones de producción de nuestros trabajos en los últimos años, y este tema ha ocupado (y ocupa) siempre un espacio tan central dentro de mis proyectos, que me resulta difícil no mostrarme beligerante y preocupada sobre estas cuestiones (cuestiones, además, que deben cambiar colectivamente, o no cambiarán): tristemente, la precariedad (laboral y personal) ha pasado a engrosar las agendas políticas institucionales sin encontrar contestaciones posicionadas dentro de nuestras prácticas artísticas.

Que las prácticas artísticas forman parte de las dinámicas económicas del capitalismo posfordista (y que lo vienen siendo desde anteriores sistemas de gestión capitalista y precapitalista) es un hecho que debemos tener en cuenta si no queremos pecar de ingenuidad.

No es necesario trabajar con una galería o exponer tu trabajo en un determinado contexto más o menos mercantilizado para que estas dinámicas

actúen. Como institución, la institución arte legitima, pone en valor (o no) nuestras producciones y las convierte en productos, sean o no estas objetuales. Su capacidad de cosificación y vaciamiento de sentido es muy alta, aunque obviamente hay trabajos artísticos y estrategias de elaboración más fácilmente absorbibles que otras.

Tengamos en cuenta, además, que estamos en un tiempo en el que ya no hay "afuera del sistema", pero sí, quiero pensar, una cierta periferia, una cierta capacidad de resistencia, que pasa por el movimiento continuo para dificultar la captura, por mecanismos de infiltración que busquen cambios a pequeña escala o por la utilización de lenguajes abiertos y polisémicos como los poéticos o los irónicos (si no derivan estos en metáforas huecas o en puro cinismo, claro). Pero sobre todo esta capacidad de resistencia pasa, necesariamente, desde mi punto de vista, por reconocernos a nosotros y nosotras mismas como trabajadoras y trabajadores, como atravesados por las condiciones de producción del sistema en el que estamos insertos. O incluso más allá, contemplarnos a nosotras, a nosotros mismos como "sujetos de experimentación de nuevos sistemas de sujeción" económica y política: la institución arte como vanguardia de las tecnologías de producción, no solo de representación, sino también de sujetos productivos.

La conciencia de esta realidad no me parece, sin embargo, paralizante, sino simplemente un hecho a tener en cuenta. Desbordar ese marco y establecer formas de actuación concreta –insisto, de manera micropolítica, siempre coyuntural, cercana, local e incluso personal– y hacerlo desde el conocimiento y el riesgo, puede ser ya, en sí misma, una respuesta. Otra posible respuesta es pasar, paradigmáticamente, a la "invisibilidad", o más bien, a la falta de visibilidad que conlleva el desplazar los mecanismos y canales de legitimación habituales.

Otra cuestión muy preocupante que implica nuestra situación dentro del sistema sociolaboral es la autoexplotación de las y los artistas, que pasa, casi siempre, por la esquizofrénica triple jornada (trabajo para sobrevivir, trabajo doméstico, trabajo artístico) y llega al extremo de la aberrante sensación de pagar por trabajar o de trabajar para poder trabajar. Si a esto unimos la vivencia, en mi opinión preocupantemente creciente, de nuestro trabajo como un no-trabajo, o como un trabajo "diferente", "especial", como una vocación que pone en juego tu "realización personal", creo que estamos tocando en lo más profundo los diversos dispositivos de las subjetividades precarias contemporáneas.

No olvidemos que tener identidad social, en nuestro marco de actuación, sigue pasando por

tener un "trabajo", es decir, por ejercer una actividad que se reconozca como trabajo/empleo (a pesar de que son dos conceptos distintos). Aunque el feminismo y otras teorías críticas han desbordado los márgenes tradicionales del término y han establecido otros parámetros que ensanchan la estrechez de la producción de mercancías o servicios hablando de trabajo afectivo, cuidados, trabajo sexual, etc., en el ámbito de la representación general estas actividades siguen siendo no-trabajos: existen personas que son "ilegales" por no tener papeles, y no tienen papeles porque no tienen un trabajo en sentido tradicional; una prostituta ejerce un servicio que conlleva un pago, pero es susceptible de ser expulsada del Estado por carecer de un estatuto legal de trabajadora.

Sin que sean condiciones asimilables –por favor, no me malinterpretéis: no hay comparación posible entre algunas de las situaciones apuntadas, como la "ilegalidad" de los sin papeles, y la consideración social de un/a artista–, nuestra posición es también conflictiva. Y lo que es peor, asumida como un sacrificio necesario, especialmente por las y los jóvenes artistas, para quienes seguir su "vocación" implica, supuestamente, la aceptación de condiciones profesionales y personales que rozan la patología.

Me gustaría insistir en la asimetría y en la precariedad que existen en el mundo de la producción cultural en general: en los honorarios miserables (cuando los hay), en los horarios ilimitados, en la ausencia de visibilidad para muchísimos trabajos considerados "menores" pero absolutamente necesarios (realizados casi siempre por mujeres), en la falta de un marco reglamentado en nuestras relaciones con las instituciones (frente a las que nos sentimos, muchas veces, impotentes), en los chantajes tácitos que aceptamos, especialmente cuando somos principiantes (trabajo gratuito, prácticas inacabables, becas eternas...), en el clientelismo que se establece entre críticos, comisarios, galeristas y artistas... en fin, en un escenario falaz, clasista, sexista, homófobo... en el que las discrepancias, las diferencias y las tensiones se cooptan, se disfrazan o se ahogan, asimilando/descontextualizando ciertas producciones mediante eficaces tácticas de sabotaje y desactivación.

No vamos a engañarnos: es difícil conseguir visibilidad y reconocimiento (y su traducción en honorarios, claro) si no pasas por ciertos filtros. Así que, aprendiendo de experiencias anteriores y como apuntaba más arriba, tal vez el *quid* de la cuestión está en evidenciar los dispositivos de la visibilidad institucional, en señalar las "reglas no escritas" de los procesos de legitimación y de reconocimiento mismos.

Y, asumiendo las consecuencias de esta posición reivindicativa, trabajar en sus márgenes, en sus huecos, en sus dobleces. Se puede. Y si queremos construir representaciones políticamente útiles, se debe.

Muchas veces las y los artistas no solo aceptamos la precariedad, sino también la censura (y lo que es peor, la autocensura) y las mascaradas sociales que creemos que están asociadas a la institución artística. Es casi lógico si pensamos que esos mecanismos de legitimación de los que hablamos se presentan como únicos y lógicos, y están naturalizados como tales. Pero eso no es cierto: las instituciones no son "naturales", sino construcciones históricas coyunturales y, por tanto, cambiables.

Tal vez, como señalaba al principio de este texto, un pequeño resquicio de cambio pase, simplemente, por la autovaloración responsable de nuestro trabajo, y desde luego, por inventar formas "contaminadas" y distintas de ser artistas (coyunturales, extendidas, parciales, incluso abiertamente antiprofesionales) que nos conviertan a todas y a todos en articuladores de discursos y representaciones, en trabajadoras y trabajadores de la imagen.

Aquí os dejo estas notas sobre el trabajo, la precariedad y la autoexplotación de los y las artistas tras una conversación pública y tras algunos años de reflexión y praxis sobre estas cuestiones.

TÚNEZ, OCTUBRE DE 2013

No Future Algunas notas dispersas a partir de una conversación en la Sala d'Art Jove

Domènec

(1)

"No future for you" escupían en la cara del público los Sex Pistols en la magnífica canción de 1977 God Save the Queen. "Avui sóc ric. No tinc memòria" (Hoy soy rico. No tengo memoria), cantaba Jaume Sisa en una canción de 1979. Nos asomábamos al abismo del fin de la historia, en los años ochenta, la caída del Muro de Berlín, la cocaína barata y el triunfo del capitalismo global: el presente continuo...

Los Sex Pistols cantan el final de una época y la llegada de las tinieblas de la era de Thatcher; Sisa, irónicamente, celebra que gracias al "capitalismo

popular" ya somos todos ricos, todos tenemos hipoteca y ya no necesitamos memoria.

Durante décadas hemos vivido, hemos trabajado, hemos pensado como si estuviéramos en la hora del recreo... presente continuo... por fin, nos tocaba divertirnos... ¡se había terminado la historia! Ya no era necesario ningún compromiso... Miles de artistas llenando el mundo de obras brillantes, sin mácula, lisas, sin drama, obras autistas, divertidas, egocéntricas, pinturas de topos, vacas en formol, perritos gigantes hechos de flores, carísimos bibelots para decorar la lujosa nada del capitalismo de ficción. Confundir la realidad con un photocall. Mientras la población narcotizada se embobaba contemplando a los artistas haciendo el indio, los amos de todo nos robaban el pasado y, por lo tanto, la posibilidad de pensar un futuro diferente.

Tal como cuenta Martí Peran, "en el análisis de la experiencia contemporánea se constata una evidencia: la dificultad de pensar el futuro. Así como la modernidad se caracterizó por su prolífica construcción de promesas, hoy solo hay un presente que siempre reduce nuestras expectativas para mañana. Este síntoma de época responde a una compleja red de elementos: el fracaso de las utopías de masa, el hedonismo promovido por el consumo, la extensión de la cultura del miedo, la generalización de la precariedad que impide concebir la vida como proyecto... Al lado de estas dificultades, el espectáculo del capitalismo tardío solo nos ofrece del futuro una colección cinematográfica de ficciones apocalípticas". Imágenes distópicas con una clara lección: el statu quo es inalterable, cualquier intento de modificar la realidad y subvertir el equilibrio de fuerzas está condenado al fracaso.

(2)

La adicción sensorial a una realidad compensatoria se convierte en un medio de control social, y gran parte del "arte" entra en el reino fantasmagórico como entretenimiento, como parte del mundo de la mercadería.

Marx popularizó el término de fantasmagoría al usarlo para describir el mundo de las mercancías que, en su mera presencia visible, ocultan todo el rastro del trabajo que las ha producido. Estas esconden el proceso de producción e incitan al espectador a identificarlas con sueños y fantasías subjetivas.

(3)

La historia no puede ser solo pensada diacrónicamente. Existen saltos, cortes, discontinuidades, contradicciones, ataques y caminos sin salidas. Pasado, presente y futuro no solo suceden diacrónicamente, sino también sincrónicamente.

Hay que explorar las formas en las que el arte contemporáneo puede articular el pasado, microrelatos que se centren en hechos más o menos recientes que han quedado ocultos bajo la densa sombra de las narrativas hegemónicas, pese a ser, en algunos casos, imprescindibles para entender nuestro presente real y para poder imaginar un "futuro otro". Al capturar estos espejos del pasado, al provocar que las pequeñas historias y relatos ocultos se materialicen, estos se convierten en signos visibles de la forma en la que se ha construido la realidad de nuestro presente.

A modo de ejemplo, hablaré de un proyecto que hicemos en Helsinki. Surgió a partir de la lectura sobre la obra del arquitecto Alvar Aalto –el arquitecto finlandés más reconocido y uno de los padres de la arquitectura moderna–, y en concreto sobre uno de sus edificios, el Kulttuuritalo, un centro cultural y sala de conciertos situado en Kallio, un antiguo barrio obrero hoy en proceso de gentrificación. Después de consultar varias fuentes que hablaban de la importancia del edificio, de las muy interesantes aportaciones e innovaciones técnicas y formales, de la importancia en la evolución del estilo del arquitecto y en la arquitectura de posguerra, del diseño único de los ladrillos, o de sus cualidades acústicas, solo en un único texto –entre el montón de información– pude leer: "Mayoritariamente construido por voluntarios."

¿Qué quería decir "mayoritariamente construido por voluntarios"? ¿Por qué? ¿Cuáles fueron las circunstancias? Tras consultar distintos archivos como el archivo histórico de la ciudad y el archivo del museo de arquitectura, casi nadie tenía muy claras las respuestas; solo en un pequeño archivo en un piso del barrio se conservaba la memoria de los hechos, una increíble historia de creación colectiva: entre 1954 y 1958 más de 5.000 voluntarios, trabajadores y trabajadoras, miembros de los sindicatos, militantes de las organizaciones de izquierdas, de organizaciones juveniles y del partido comunista, regalaron más de 150.000 horas de su tiempo de descanso después de la jornada laboral y de los fines de semana para levantar este magnífico edificio que durante muchas décadas fue el centro de la vida social, cultural y política del barrio y de los trabajadores de Helsinki. Un episodio importante de la clase obrera finlandesa se lo había apropiado la historiografía hegemónica y había sido olvidado por la mayoría de los habitantes de la ciudad. Cuando por fin pudimos entrevistar a varios jubilados –que de jóvenes habían participado en este proceso colectivo– se extrañaban que nunca nadie antes les hubiera preguntado por aquello que para ellos era, quizás, el episodio más importante de sus vidas. El

proyecto, pues, tenía como objetivo recuperar la voz de los trabajadores que participaron en la construcción colectiva de este símbolo de la modernidad e ícono del movimiento obrero finlandés. A su vez, el proyecto abordaba la brecha histórica entre la época en la que se construyó el Kulttuuritalo y el momento presente, en que el edificio se ha transformado en un monumento arquitectónico despojado de su carga ideológica. Un intento de revivir el pasado que pretende reflexionar sobre el modo en el que experimentamos el tiempo histórico.

(4)

Hace tan solo unos días, un amigo me preguntaba el porqué del reciente interés –que él consideraba muy a menudo superficial, una mirada nostálgica que desactivaba todo su potencial crítico– de un montón de artistas contemporáneos por la arquitectura moderna. "¿Por fetichismo?" –respondí–. ¿Y por la utilización de dispositivos obsoletos para formalizar los proyectos? Diapositivas, películas de vinilo, proyectores de opacos... fascinación por lo vintage?" Cuando no hay nada que decir, nada que cuestionar, siempre podemos recurrir al documento, al archivo, a la anécdota histórica, al display. Esta mirada nostálgica hacia un pasado que estaba lleno de futuro, perpetúa la orfandad del presente. Al no entender que la relectura del pasado solo es pertinente si es una arma dialéctica cargada de munición en la lucha por transformar el presente, esta mirada se convierte, de hecho, en cómplice del relato hegemónico y perpetuadora del discurso que ha procurado siempre desactivar la carga crítica y transformadora de estos momentos del pasado que ahora se revisitan.

La desobediencia colaborativa

Cristian Año

En los momentos de gestación de este texto, como era de esperar, en Barcelona y en toda Cataluña coincidieron un gran número de noticias y propuestas relacionadas con la cultura y el arte. Al presentar algunas de ellas de forma yuxtapuesta, nos aparecen como un síntoma del momento presente, una manera de dotar de contexto a los argumentos que queremos compartir.

El 1 de octubre de 2013, el Centre d'Art La Panera de Lleida y la Generalitat de Catalunya presentaron unas jornadas centradas en el desarrollo de los públicos del arte visual bajo el título *Creando comunidades en torno a las artes visuales: públicos presenciales y virtuales*. Estas jornadas, dirigidas a los profesionales del sector cultural, tenían entre sus objetivos el intercambio de proyectos significativos en cuanto a las formas de interactuar con los "públicos". Las preguntas motor hacían referencia a cómo construir interfaces de colaboración entre los distintos agentes y con los públicos, también, y cómo estos podían participar en el proceso de producción. En conclusión, estas jornadas respondían a unos ejes de preocupación compartida en los que se vislumbra la necesidad de buscar estrategias para conectar el arte y la cultura con la sociedad, a pesar de que esta idea aparezca parapetada tras el aséptico concepto de territorio o bajo el término descafeinado de público.

Un mes antes, el ciclo *El sentido de la cultura*, organizado por el CCCB, había abordado la misma cuestión a través de un debate crítico articulado desde diferentes puntos de vista. En un momento de crisis en el que los recursos ya no son tan abundantes, se comienza a cuestionar el beneficio social y el retorno de la inversión en cultura (y en artes). En definitiva, en *El sentido de la cultura* los participantes se preguntaban a quién le importa la cultura, para qué sirve o a quién tendría que importarle. A lo largo de las seis mesas de trabajo, uno percibía que estaba asistiendo a un cambio de paradigma que cuestiona las relaciones entre cultura y sociedad, abriendo paso a otras formas de producción y circulación de los procesos culturales y artísticos.

Una de las mesas incluidas en las jornadas *El sentido de la cultura* del CCCB llevaba por título "Cultura y conflicto" y sus invitados fueron Jordi Oliveras, de la revista *Nativa*, Eduard Escoffet, poeta, y la artista multidisciplinaria Simona Levi; hizo las veces de moderador el crítico y comisario de arte contemporáneo Jorge Luis Marzo. Tal como apunta el resumen de Oliveras publicado en *Nativa*, el debate giró en torno a las tensiones entre el sector artístico y el poder y sus instituciones y la relación entre este mismo sector cultural y la ciudadanía. En un momento del debate, su moderador hizo una reflexión muy en clave del mundo del arte contemporáneo en la que subrayaba que desde las vanguardias el arte tenía la función social vinculada a su capacidad de trabajar generando incomodidad, pensamiento crítico y, por otra parte, señalando desde la tensión los elementos contradictorios de las maneras de hacer hegemónicas. También

reconocía, sin embargo, que de una manera u otra la sociedad había mutado y que los mecanismos y medios de creación y distribución de lo simbólico habían sufrido cambios debido a los cuales se estaba en proceso de habilitar nuevas zonas de contacto entre cultura y sociedad. Un hecho, hay que añadir, que no parece haber afectado, en general, al campo artístico.

Bajo el paraguas de lo que llamamos institución artística, encuentran cobijo todas aquellas formas artísticas que operan desde el paradigma de la desobediencia, es decir, desde la insumisión al orden simbólico y estético normalizado. Desobediencia contra las formas institucionales en las que el poder hace acto de presencia, contra todas las relaciones de poder que operan articulando formas hegemónicas de construcción de los sujetos, contra los imaginarios colectivos y las formas estéticas y simbólicas que los hacen tan omnipotentes que parecen naturales. Si, según se entiende, el arte es transgresor y crítico, debe crear, por fuerza, una relación tensa, una incomodidad; lejos de provocar en el espectador o el público una experiencia complaciente, debe hacerles sentir extrañeza, desplazarlos de su normalidad para provocarles una cierta experiencia crítica, ya sea conceptual, simbólica, estética o las tres cosas a la vez.

Frente a este retrato heroico, que nos provoca una satisfacción complaciente al consumirlo y, como efecto secundario, la sensación de tener un proyecto de vida, lo que está sucediendo durante este ensimismamiento, sin embargo, es algo parecido a la imagen de un concierto durante el cual el público va abandonando la sala y el solista, al acabar el primer movimiento, se dirige al resto de los instrumentistas para felicitarse del trabajo que hacen, destacar cuán importante es y recordarles que la música salvará a la sociedad de la mediocridad y nos hará mejores. Obviamente, constatar que el público abandona la sala refuerza el diagnóstico del solista.

Aunque la institución cultiva una imagen social articulada en torno a imaginarios como el de la contemporaneidad, la experimentación, la innovación, el trabajo en red, la movilidad, la transversalidad, lo glocal, etc., en la práctica se aparta de este paradigma (...), se muestra poco o nada porosa o receptiva a la innovación institucional, obstinada a no abrirse a la sociedad ni incorporar en ella elementos heterogéneos que enriquezcan o cuestionen su identidad. En cualquier caso, cuando esto se ha producido es porque se ha hecho desde la propia institución y, como en el caso de la crítica institucional, casi como un mecanismo interno del mismo sistema de las artes para repensarse pero sin desbordar sus propios límites.

Esta falta de porosidad se sustenta en una gestión muy controlada de los criterios sobre lo que se considera o no una práctica artística. En el modo en el que circulan y se implementan estos criterios, la institución muestra un carácter totalizador: se despliega internacionalmente, abarcando todos los estamentos y rincones; la consolidación del artista y sus competencias se articula, inicialmente, a partir de los centros de formación, pero tiene una continuación en toda su trayectoria profesional, que se construye como un itinerario en el que se enredan una serie de puntos de transferencia "ideológica" como la concesión de becas, residencias, convocatorias, premios y la inclusión en exposiciones, bienales, ferias y colecciones. Toda una serie de expertos convocados para ejercer de prescriptores y que comparten unos criterios sobre arte contemporáneo "homologados", es decir, intercambiables entre diferentes sitios de la red, la mayoría de veces a escala internacional. Este sistema de validación y legitimación no solo articula los itinerarios de los artistas en el ámbito laboral, también es un sistema de distribución de casi todos los recursos públicos destinados a la creación y, asimismo, de orientación de las cotizaciones en el mercado del arte. Sobre todo comporta una hiperprofesionalización del campo del arte, en la que arraiga la potestad para decidir quién puede ser artista y hacer arte, quién puede ser comisario, quién puede ser director de una institución artística. La consecuencia es que se toma a la sociedad la posibilidad de participar en el debate sobre cuáles serán las manifestaciones artísticas y los actores que tendrán relevancia social en relación con el arte contemporáneo.

La institución artística define y preserva su identidad singular sobre la base de una estructura de control y gestión de las relaciones de poder en la interacción básica entre arte y sociedad, en que un rasgo básico es la regulación del acceso de la sociedad civil, lo que conlleva un efecto colateral: la conversión del ciudadano en público, es decir, en mero espectador pasivo.

Aquellas prácticas artísticas, manifiestamente políticas, contestatarias o críticas que toman como punto de partida a la sociedad y operan sobre el campo social desarrollando en él un trabajo simbólico, un gesto potente, coherente, sobre todo, con su propio contexto estético, significativo e histórico, se encuentran sin ningún otro lugar donde volcar la potencia de este impulso creativo que no sea la propia comunidad artística. En las zonas de contacto con la sociedad en las que se reproduce la función social del arte, poco a poco se van haciendo visibles los efectos de esta regulación unilateral del capital simbólico del arte. Mientras el sector artístico reafirma

su función como dispositivo crítico, una parte de la ciudadanía ha pasado de reconocer un valor en la capacidad del arte por cuestionar o incomodar, a sentir una indiferencia condescendiente. Una condescendencia indiferente que, con la crisis y el desmantelamiento ideológico que las nuevas políticas culturales del país están ejecutando, se ha hecho aún más evidente: la sociedad civil no siente que dar apoyo al sector cultural sea una batalla que le concierne.

En el marco de estas coordenadas, a la par críticas y de crisis, es menester prestar atención a una serie de prácticas culturales y artísticas heterogéneas que pueden introducir nuevas variables en la percepción de la situación. Son aquellas que tienen en común procesos de trabajo que reformulan la manera de entender las interacciones con lo social. Nos referimos a prácticas artísticas colaborativas, pedagogías críticas, pedagogías colectivas, proyectos deductivos, políticas culturales de proximidad, proyectos con vocación "instituyente" y muchas otras formas de hacer. Aparecen como una interpellación crítica frente a cierta autarquía institucional del arte, pero también las vemos emergir en ámbitos como la arquitectura, la danza, las artes escénicas, el urbanismo, la música, la gestión cultural, la museología y el diseño. Formatos de trabajo similares en ámbitos muy diversos que ensayan el retorno a la sociedad, a lo social, que comparten unos modos de hacer que podemos llamar "giro colaborativo". En conjunto, se trata de una red de experiencias para recargar la función social de las artes en el propio sistema de las artes, para reformular las prácticas artísticas y los espacios de interacción, ahora ya insuficientes para mantener la ilusión de que las artes tienen una clara función social. Un laboratorio situado en los márgenes, en la periferia, apartado del foco, de la visibilidad y la legitimidad y con poco acceso a la propia institución artística y a sus recursos.

Decíamos que la función social del arte queda definida por su capacidad crítica y contrahegemónica, de resistencia y denuncia respecto de las formas que toman el poder y sus estrategias de ocultación, y por delegación contra todo tipo de institución. Es preciso subrayar que al mismo tiempo la falta de conexión entre ámbito artístico y sociedad produce, como efecto secundario, una paradoja. Mientras los artistas se presentan en sociedad haciendo gala del hecho de estar fuera del orden, situados en una actitud de desobediencia, de puertas adentro, en el marco de la institución arte, son complacientes con sus mecanismos de poder y cómplices de sus estrategias identitarias y de exclusión/inclusión. De hecho, la exposición de sus prácticas actúa como el

mejor escaparate social en el que escenificar esta escisión entre arte y sociedad y a la vez insistir con su compromiso con la sociedad a través de esta formulación crítica de su función social.

El conjunto de aquellas prácticas que podemos identificar bajo la idea de "giro colaborativo" estaría abriendo un espacio de relación entre arte y sociedad que invierte algunos de los términos de la ecuación que formula esta relación. En primer lugar, invierte la vinculación con la propia institución artística. Los procesos de trabajo artísticos colaborativos y sus correlatos de gestión ciudadana, o políticas culturales de proximidades, se plantean la implicación y el regreso de la sociedad al seno de la institución artística. Se introducen elementos externos a la propia institución, cuerpos extraños (no-artistas, no-comisarios, no-públicos) en cuyo entorno se generan anticuerpos que generan perturbaciones identitarias. La institución se hace porosa, se introduce una heterogeneidad real, no icónica o simbólica. Reaparece un conflicto que había sido externalizado y que ahora puede problematizarse de nuevo. En suma, el debate sobre la función social del arte vuelve al seno de la institución: ya no es un problema del político o del público, sino que se debate "en casa", invitando a otros agentes sociales. Esto provoca nuevas fisuras en el régimen de control sobre lo artístico que profundizan en algunas cuestiones que habían estado siempre en la agenda de los intereses de algunos grupos y colectivos.

Las prácticas colaborativas desdibujan la división entre la pericia de los productores culturales profesionales y los ciudadanos consumidores de productos culturales. A los criterios basados en la calidad artística se añaden otras consideraciones como los retornos sociales generados o las cuestiones de cómo se distribuyen y retribuyen los capitales simbólicos generados en los procesos artísticos y qué estatus corresponde a los participantes. La institución artística promueve que los artistas capitalicen en su nombre las competencias artísticas y creativas y al mismo tiempo se enfrenta al reto de reconocer que una estructura colaborativa y un proceso de trabajo que posibilita la participación creativa y artística de ciudadanos pueden ser una práctica artística legítima. Dichas prácticas serían una alternativa a la relación entre cultura y sociedad, un planteamiento que a menudo recibe críticas porque parece que desactiva la función social del arte tal como la hemos venido describiendo: capacidad de generar crítica, luchas contra posiciones hegemónicas, visibilización de conflictos.

¿Pero cuál es la estrategia de la institución arte, luchar por la autonomía y la no-cooptación por el poder y canalizar su huella crítica a través de canales

íconicos y simbólicos? Las prácticas colaborativas se despliegan en dirección contraria: necesitan las interacciones con otros, la construcción o reformulación de espacios comunes y la presencia de multiplicidad de agentes. La praxis crítica se construye desplegando prácticas que son en primera instancia sociales reales y en las que la fricción, el conflicto o la incomodidad, por tanto, no son una cuestión icónica o conceptual. Además, emerge en el desarrollo de un proceso en el que el trabajo común relaciona ámbitos, culturas e imaginarios diferentes. El proceso de trabajo es en sí el dispositivo crítico que activa y problematiza los conflictos y los articula a través de un espacio de negociación. Las diferencias no son subsumidas en un consenso diluente, sino que son los catalizadores de una transformación específica, una negociación y reconocimiento de la diferencia y también de interfaces comunes que pueden funcionar a pequeña escala. Las personas y entidades que participan en dicho proceso tienen una percepción más compleja sobre la realidad.

Que el poder y las instituciones puedan cooptar estos procesos significaría que los proyectos están consiguiendo transformaciones en las propias instituciones. ¿Hará un giro colaborativo la institución arte? ¿Y sus museos y galerías, los comisarios y los artistas?

Lo mío, lo nuestro, el arte y los accidentes. Una deriva Andrés Hispano

*From my window I can see the beach
And I always took the sea for granted
The Bitter Springs, Barbara*

En su último libro, *Lo que el dinero no puede comprar*, Michael J. Sandel calibra el papel del dinero en nuestra sociedad, preguntándose si algunas esferas de la vida deberían estar a salvo de las leyes que rigen la economía, valores que no se han de confundir con precio y provecho que no sea contante ni sonante. Sandel ve, en la mercantilización que rige cada día más ámbitos y hábitos, no solo un inquietante materialismo, sino una progresiva desaparición de la sustancia común, espacios y experiencias compartidas sobre las que se basa la idea de conjunto y en las que el espacio público cumple un papel específico.

Sandel nos recuerda que, previo pago, en algunos estados de Estados Unidos uno puede permitirse una celda propia y acomodada, o que en los grandes estadios existen cabinas aisladas, provistas de todo tipo de lujo, desde las que los vips pueden seguir las competiciones. Es este escenario, el de las llamadas skyboxes o cabinas privadas en los estadios, el que sirve a Sandel para ilustrar, desde lo emocional, la pérdida a la que alude en su libro, el de una experiencia común, transversal, que une en la memoria a los diferentes estratos de una sociedad. Eso es lo que representaba para Sandel la competición deportiva de la semana: compartir, con todo tipo de gente, gradas, puesto de hot dogs, chaparrón ocasional y otras circunstancias más y menos incómodas. Nada une tanto una sociedad, seguramente, como la idea de que existen leyes, tributos y penalidades comunes a todos. ¿Qué hay más democrático que una cola ante una ventanilla y su *first come, first served*? Cualquier historia de la sociedad occidental, al abordar la irrupción de la cultura de masas y la progresiva democratización de la vida cotidiana, recalcará en el papel que ejercieron espacios como las estaciones de tren, las galerías comerciales o los grandes eventos deportivos y culturales. Fue en estadios, hospitales, paseos, teatros, museos y cuarteles donde se aglutinó a una sociedad dividida hasta entonces en clases impermeables.

En la sociedad americana estos espacios han sido fundamentales, no ya como espacios interclásicos, sino como cohesionadores de la diversidad, en origen, lengua y religión, de sus habitantes. Lo que no pudieron hacer las plazas y los mercados en Estados Unidos lo hicieron apresuradamente los cines, los comics y los parques de atracciones. ¿Merece la televisión considerarse un espacio público? Seguramente. Se entiende así que el partido del fin de semana merezca en las consideraciones de Sandel un lugar tan destacado. En su opinión, las circunstancias, espacios y eventos que procuraban la experiencia común están desapareciendo. Ni en la cárcel ni en los aeropuertos se comparte ya suerte.

Desde la vieja Europa, en la que la idea de espacio público aún no se reduce a malls y estadios, las observaciones de Sandel pueden parecer algo ingenuas. A fin de cuentas, Europa ha funcionado siempre bajo un sistema de clases y el síndrome del skybox no parece amenazar nuestro paisaje, abundante en plazas, fiestas, playas y tradiciones en las que localizamos los ejes de la experiencia común.

Sin embargo, leyendo su ensayo, da la sensación de que la conciencia que allí se está ganando, sobre el valor de ese tejido común y los espacios

y actividades que lo facilitan, aquí se ha estado perdiendo. Quizás, como dice la canción, lo hemos dado por hecho durante demasiado tiempo.

Una de esas experiencias comunes, un escenario mitificado en este país y en un relato tan asumido como el de la Transición, ha sido el de las manifestaciones antifranquistas en las grandes ciudades. Hoy, manifestarse en la calle (salvo que sea para celebrar una copa deportiva o recibir al papa) es poco menos que incívico y antidemocrático. Acampar, delito. Lo hemos visto claramente en el tratamiento mediático, y ahora legislativo, que mereció el 15M y posteriores manifestaciones, puntuales o mantenidas, contra el gobierno, los bancos o las acciones ejecutivas de desahucio. Estas acciones, y muchas otras dentro y fuera de nuestras fronteras (*No tendrás casa en tu puta vida, Occupy Wall Street, Reclaim the Streets*), han hecho del espacio público un escenario de expresión social y política, demostrando una clara conciencia sobre la importancia de significarse en territorio abierto, común, de manera física y visible y hacerlo, además, sumando generaciones y sensibilidades que superan el marco de los partidos políticos y trastocan los nichos que nos asigna la mercadotecnia.

Una buena dosis de creatividad ha sido necesaria, y evidente, en casi todos estos casos, dada la demonización mediática a la que se arriesga cualquier manifestación que produzca imágenes convencionales de enfrentamiento y resistencia. Precisamente, huir de esa imagen denostada y, lo que es peor, agotada y aburrida de lo que es una manifestación reivindicativa, es lo que ha forzado a reformular la expresión de la queja. Se lucha por una idea o contra un abuso y, ahora también, por el control de las imágenes que se generan al hacerlo. Para que no se manipulen o malinterpretén, pero sobre todo para que no se pierdan en el archivo o en la memoria como otra manifestación, sin otra causa ni aspecto que los de siempre. Escapar a ese encallamiento resulta fundamental en una cultura que sustituye rápidamente lo concreto por su genérico.

Una manifestación se convierte, en la pantalla, en otra manifestación; una víctima de las preferentes, en uno de los tres quejoso entrevistados de cada informativo, y un atentado en Irak, en otro atentado del lejano Oriente Medio. Se engrasa así un ruido mediático que, en sí mismo, aburre y conforma, desactivando el interés y la participación. Como las acciones, las ciudades también corren el riesgo de ser sepultadas por su genérico, sustituidas por la postal que la promocionan o, a veces, la violencia, la decrepitud o la pobreza que las definen desde los titulares. Lo hemos visto recientemente, por ejemplo, con

Detroit, redefinida en nuestra imaginación a partir de fachadas ruinosas que algunos fotógrafos han considerado irresistibles. Los habitantes de Detroit tienen la obligación ahora de combatir no solo su situación económica, sino ese perfil, tan oportuno a los editores de dominicales como injusto para con el Detroit que funciona. En otras ciudades, como Barcelona, Praga o Londres, sus habitantes han de luchar por hacer suyo un espacio entregado, tematizado y acomodado al turista. Esta labor, aparentemente paradójica, de hacerse ver para después combatir la imagen generada, es una condición común a todo aquello que se oferta como producto en la sociedad contemporánea. Es decir, casi todo. Desde tu perfil en Facebook a una ciudad o la marca España, primero se trata de buscar la notoriedad, para después combatir los tópicos que la hicieron posible y reivindicar en su lugar la riqueza, ambivalencias, complejidad y hasta contradicciones que te definen. Atentar, en suma, contra el meme triunfante.

Las estrategias para conseguir esto en espacios y ciudades, que el espacio real (en cada momento, para cada persona) venza al simbólico, histórico o promocional, tienen en el arte su mejor fuente de inspiración. En *The Situationist City*, Simon Sadler resumía las visiones, textos y estrategias con que proponían los situacionistas vencer en la ciudad esterilizada y reacia a la espontaneidad. Las ciudades y el turismo nos permiten exemplificar hasta qué punto lo que hemos aprendido puede ser un problema para el conocimiento: viajamos a las grandes capitales con una perfecta idea de las fotos con las que volveremos. Contra este efecto, los situacionistas diseñaron juegos y estrategias (como visitar una ciudad con el plano de otra) bajo el paraguas de la teoría de la deriva, que han dado lugar, incluso, a prácticas urbanísticas institucionalizadas, como los llamados caminos del deseo o *desire paths* (dejar que la gente marque, a partir del uso intuitivo, sobre el césped, los caminos prácticos o queridos antes de que el paisajista decida por dónde diseñar los caminos en un parque, por ejemplo). Desde entonces, otros muchos se han preocupado por entender el arte como una práctica capaz de descubrirnos lo que siempre habíamos tenido delante. Aquí caben desde los espectaculares edificios envueltos de Christo al más humilde graffiti. En *The Stumbling Block* (1991), el fotógrafo Jeff Wall muestra a un tipo enfundado en un extraño saco de protección, tumulado en el suelo y cuya única misión parece ser la de actuar como obstáculo para hacer tropezar a la gente, despertándolos así de su rutina, de su entumecimiento cotidiano. Wall imagina al hombre-obstáculo como un funcionario, un servicio público, un

tipo que es parte de una burocracia que resuelve los problemas que la otra burocracia ha creado. "En mi fantasía —dice Wall—, el objeto para tropezar ayuda a que la gente cambie. Está ahí para que la gente ambivalente exprese su ambivalencia, interrumpiéndoles en sus actividades habituales." Accidentes que interrumpen. Interrupciones que revelan.

Estas estrategias parecen necesarias. En los años setenta podían ser cosa de pocos, artistas, agitadores o pranksters como Joey Skaggs, que inventaba noticias tan irresistibles para los medios ("Abre el primer burdel para perros en Nueva York"), que las publicaban sin molestar en comprobarlas. Así de fácil es burlar a los notarios del mundo. Otras acciones, también del llamado *radical entertainment*, son las del reverendo Billy, que entra en un Starbucks con treinta seguidores espontáneos y exorciza la caja registradora o lame vasos y cubiertos ante la mirada aterrada de trabajadores y clientes. Hoy estas prácticas se han multiplicado y las ejercita cualquiera, adoptando forma de *flashmob*, *lip sync* o gamberrada a la Jackass. Son todas ellas prácticas excéntricas en espacios cotidianos cuya coreografía habitual es tan predecible que roza la invisibilidad: una estación de tren, una escuela, una fábrica, un vagón de metro... Al subvertir su dinámica normal, los resignificamos, reinscribiéndolos con derecho en nuestra geografía personal y colectiva. Aun así, la experiencia común, entendida como una compartida por todos en un espacio real, quizás no vuelva a tener lugar en la manera en que Sandel, o nuestros padres, recuerdan. Lo que el dinero no ha fragmentado, la tecnología lo ha hecho, procurando un aislamiento y una subjetivización cada vez mayor.

A la realidad hay que sacarla cada día de su rutina, no para que sea más realidad, sino para que sea nuestra realidad. Para Marc Owens esa realidad pasó en 2008 por asimilarla a la estética de los videojuegos y para ello creó su *Avatar Machine*, un dispositivo que le permite verse como si anduviera dentro de un juego, a pesar de ir andando por una calle cualquiera. El sueño decimonónico de crear espacios de simulación de realidad (panoramas, dioramas) ha sido sustituido por el opuesto: reducir la realidad a la estética de la pantalla de juego.

Es en este tercer espacio, al que llamamos virtual pero que tanto ha transformado el otro, donde se está construyendo una nueva idea de lo común y compartido.

Es en Google donde vemos como nunca nuestras calles, paisajes y países, donde todos parecemos por fin vecinos, aunque irreconocibles, con los rostros borrosos.

2 FUGA: VARIACIONES SOBRE UNA EXPOSICIÓN

La exposición Fuga: variaciones sobre una exposición incide en que toda relación de obras tiene numerosas capas de lectura, en la múltiple capacidad de interpretación del arte y en los diferentes recorridos que un mismo conjunto de obras es capaz de organizar. Estos puntos se refuerzan con la propuesta de cinco variaciones posibles, entendiendo la exposición como un territorio de múltiples y simultáneas líneas de fuga.

Variación ficción-realidad

De un tiempo a esta parte las fronteras entre ficción y realidad parecen estar más desdibujadas que nunca. Incluso podrían romperse totalmente, considerando la ficción como una parte más de esa realidad a la que fue arrebatada su dudosa objetividad. O la realidad como aquella ficción consensuada. La primera asimilación acomodaría a la ficción en aquella dimensión prosaica que a menudo rechaza o supera, mientras que la segunda no termina de convencer plenamente. Aunque evocadora, es demasiado generalista.

En el contexto del arte contemporáneo, cada vez son más los artistas que se sirven de la ficción bajo un pacto con la realidad orientado a restarle su impositiva dosis de credibilidad. Dejando de lado el lugar común que emplazaría todo el arte dentro del campo de la ficción —en su persistente voluntad de imaginar otros mundos posibles o, al menos, otras posibilidades para una realidad que se presenta como impositiva e inalterable—, también hay muchos artistas que optan por una relación directa con la realidad. Apropándose de los métodos del antropólogo, del activista o del historiador, rastrean y rescatan aquella realidad (con toda su pluralidad) relegada a la invisibilidad o a la inadvertida dimensión de las notas a pie de página del texto hegemónico.

Esta actitud de un acercamiento inmediato hacia la realidad es la que predomina en los proyectos de Fuga, desmarcándose considerablemente de ese arte que utiliza la ficción como un medio y no como un fin. Más allá de la visibilidad que puede aportar

el arte sobre ciertas cuestiones sociales (un lugar común que se fundamenta en el deseo más que en la experiencia positiva), en su segmentación de la realidad por proyectos, el arte puede ofrecer un tipo de relación entre el espectador, la obra y los contenidos que permita el grado de atención que la actual cacofonía de los *mass media* no posibilita. Aun por fragmentos, la realidad que trabajan los proyectos de Fuga está estrechamente vinculada a la condición socioeconómica actual. Una realidad caracterizada por la precariedad laboral y la economía sumergida, por la desaparición paulatina de los usos de un espacio teóricamente público, por la dimensión digital de dicho espacio, por los intentos de resistencia contra el poder. Una realidad que el arte, subrayando su naturaleza contradictoria, propone como objeto de análisis. Una realidad que es, en sí misma, un proyecto continuo.

Volviendo a la ficción —que suele pensarse como un género narrativo—, el arte nuevamente demuestra que puede ser algo más. Un medio. Una estrategia de aproximación, crítica y transformación de una realidad (en pasado, en presente y en futuro) que funciona bajo los mismos patrones de verosimilitud. Y es así como algunos de los artistas de Fuga proceden sin hacer diferencias entre ficción y realidad, usándolas como partes de un mismo relato en el que esta indiscriminación consciente nos demuestra que toda verdad tiene una arquitectura de legitimación basada en la lógica del discurso que la sostiene. Y que hace ya bastante tiempo que la ficción ha añadido la traducción y la constitución de la realidad a su lista de intereses.

Variación sobre la investigación

Si bien es cierto que las palabras permanecen, también lo es que sus significados se adaptan y matizan de acuerdo con el sentir de cada época. Palabras que pudieran estar intimamente ligadas en un determinado contexto histórico, podrían tender a disperarse después y viceversa. Uno habrá observado cómo arte e investigación son dos términos que, desde hace ya unos años, comparten frecuentemente oración. ¿Por qué artistas e instituciones llaman a menudo "investigación" a sus proyectos y actividades?

La tendencia en las últimas décadas a considerar el arte como una forma de conocimiento y la necesidad de encajar la enseñanza artística dentro del sistema educativo pueden ser dos razones que expliquen este acercamiento del arte y de la investigación. Además, la progresiva desmaterialización del objeto artístico en favor del desarrollo conceptual

o procesual vincula también la práctica artística a la reflexión teórica, de modo que el término *investigación* parece haber ganado posiciones en la lista de vocablos empleados cuando hablamos de arte.

Reunidos en una misma exposición, los proyectos presentados en *Fuga* ejemplifican la variedad de acepciones que puede tener, en el terreno de las artes, la investigación. Mientras algunos proyectos se basan más en el trabajo de campo y en el diálogo o la observación, otros se llevan a cabo mediante la consulta de fuentes y documentos. Puede que el espectador no sepa que los proyectos que pudo ver en la exposición fueron seleccionados bajo cuatro convocatorias distintas, concretamente creación, edición, investigación y educación. De la mera división por categorías de los proyectos se desprenden inevitablemente muchas cuestiones. Por ejemplo, la investigación era algo que se presuponía a los proyectos de la convocatoria homónima, pero podemos afirmar que era consustancial a determinados proyectos de otras categorías también. Por otro lado, atendiendo a cuestiones estéticas, los proyectos de investigación resultaron formalizarse de modo muy similar a los proyectos de creación, de manera que acertar a qué convocatoria pertenece cada obra a través de su observación en sala podría no ser una tarea tan sencilla.

Dejando la problemática diferenciación por convocatorias a un lado y tratando el conjunto de obras con igualdad, entonces sí es posible entrever que algunas funcionan más bien como culminaciones de los procesos que las han generado, mientras que otras se encuentran en absoluta igualdad con dichos procesos y funcionan prácticamente como argumentos más que como resultados de la investigación. Cuando esto último sucede, arte e investigación anulan la distancia comprendida entre sí y tiene lugar lo que el teórico de la pedagogía Donald Schön denomina "reflexión en la acción". De esta controversia —que fusiona sujeto y objeto, teoría y práctica— nace el camino de la investigación artística. A menudo nos cuesta esquivar el modelo científico o académico cuando hablamos de investigación, porque este se ha erigido como modelo por autonomía. La investigación artística encarna la posibilidad de un camino diferente.

Variación sobre el trabajo individual y el colectivo

¿Qué significado tiene que el trabajo artístico sea individual o colectivo para quien observa la obra? A efectos cualitativos, la obra de arte no viene determinada por esta condición. La diferencia se

constata en los procesos creativos y en ciertas tendencias ideológicas. En muchos casos, trabajar en colectivo significa diluir la autoría, desarrollar un código visual conjunto y compartir una metodología. Es común ver colectivos o dúos de artistas que intentan anular cualquier rastro de subjetividad, confrontando ideas y otorgando mayor importancia a la producción. Por el contrario, un único artista que piensa la obra de principio a fin acostumbra a producir un trabajo más íntimo y personal.

Si analizamos las causas que mueven a generar trabajos colaborativos en colectivos, encontraremos diversos factores. En la década de los setenta, la proliferación de colectivos respondió a cierto activismo que cuestionaba las convenciones tradicionales tanto en el arte como en la sociedad. Fue una época de lucha social, de reivindicación de grupos, hasta el momento excluidos, en la que artistas, críticos y comisarios, entre otros, sintieron la necesidad de participar en estas reivindicaciones formando parte de grupos que utilizaban las prácticas artísticas como herramienta de crítica social. Para muchos de ellos, el punto de mira fue la institución arte, poniendo en duda la propia naturaleza del arte, los lugares donde se producía, exhibía y mercantilizaba. Además de oponerse a la autoría, ya que representaba los viejos valores junto a la obra de arte única. Uno de los ejemplos de colectivo cuya práctica cultural cuestionaba la institución fue *Group Material*. Este grupo de artistas colaborativo con sede en Nueva York cesó su actividad en 1996. En sus inicios pensaban el museo como un espacio público donde poder debatir qué significado adquiere el sujeto en el entramado y cuestionar las genealogías de los valores que el arte crea. Una de las ideas que *Group Material* defendía era la de poner en duda la figura del artista individual. Su práctica artística solo tenía sentido de forma colectiva. A pesar de ello, uno de sus componentes, Doug Ashford, se pregunta hoy: "Pero ¿qué sucede ahora, cuando hemos contribuido a desplazar la noción del autor autónomo? ¿Hacia dónde se dirige ese desplazamiento? No parece que esa figura desaparezca, sino que se repositiona en el seno de la institución que nos patrocina, de la ciudad que nos cobija y del logo que determina cuál es nuestra identidad dentro de una diversidad planificada."¹

Actualmente, formar parte de un colectivo responde más a la necesidad de espacio, de visibilidad, de compartir recursos. Pocos son los que,

1. "Group Material: una memoria de la abstracción como matriz de lo real", en <http://eipcp.net/transversal/0910/ashford/es>.

como el caso de Claire Fontaine, perduran en su voluntad de compartir unas prácticas colaborativas que, como se anunciaba al principio, respondan a intereses ideológicos. El contexto donde nos situamos propicia la práctica colaborativa DIY (*Do It Yourself*): podemos apropiarnos de la lectura positiva que defendía el movimiento interdisciplinar DIY de los años setenta, cada uno que utilice sus propios medios, evitando así las instituciones dominantes y actuar de manera directa e independiente.

Variación sobre la relación con el público

El concepto de público implica en sí mismo una dualidad, puesto que a la vez que designa la experiencia de un individuo singular frente a un grupo, el término se refiere también a la percepción de un hecho o de una realidad por parte de un colectivo. Por lo tanto, el público es a su vez un nosotros. El espacio del arte, en el que el público es uno de sus factores integrantes, opera constantemente sobre esa dualidad, dirigiéndose por medio de diferentes estrategias a un espectador único pero al mismo tiempo, desde su especificidad, a un público más amplio y a la propia sociedad.

Por otro lado, el espectador ha dejado de ser un elemento pasivo. Los proyectos de creación artística exploran las diferentes maneras en que interactúan con el público, y *Fuga* ofrece en su diversidad una buena muestra: encontramos instalaciones que funcionan como obras abiertas en las que el significado final surge de la capacidad del espectador de relacionar diferentes elementos (*1919, Àrticantàrtic, Déjà vu*), trabajos que interaccionan de forma física con el espectador provocándole efectos sensoriales (*Geometries del cosmos, Razzle-Dazzle*), proyectos desarrollados fuera del entorno de la sala de exposiciones explorando la ciudad y los usos cotidianos de sus ciudadanos (*Atlas*) o que viralizan el conocimiento para activar al espectador y enseñarle a crear dispositivos útiles para su vida (*Cómo identificar...*). También vemos propuestas en las que la participación del espectador es necesaria para llevarlas a cabo (*Núm. 22*) o en las que hay un espectador —y pseudoprotagonista— que participa inadvertidamente en la puesta en funcionamiento de la obra (*The Best Effort*).

La exposición es un dispositivo al que se pueden aplicar muchas de estas mismas estrategias —por no decir todas—, y desde hace ya bastantes décadas reclama de una interacción cada vez mayor con el espectador. En *Fuga*, el público se introduce en un

espacio organizado en forma de estructura abierta, sin muros ni separaciones, sin un origen ni un final, sobre la que puede decidir libremente su recorrido. Al deambular por la sala y acercarse a los proyectos expuestos, construye su propia aproximación y discurso sobre la misma. Las obras, como si de una instalación con múltiples elementos se tratase, construyen un relato que puede variar con cada nueva visita y con cada nuevo espectador.

Al mismo tiempo, se ha tenido especial cuidado en pensar en un espectador diverso con diferentes inquietudes y formas de acercamiento al hecho artístico. Así, los soportes de información disponibles en ella se han ideado para ofrecer múltiples capas de información que permitan una aproximación más superficial pero que también llenen las expectativas de aquellos interesados en conocer más a fondo los proyectos. Para ello se ha ideado un libro de sala que introduce la exposición y cada uno de los proyectos, que se puede completar con la escucha, durante la visita, de entrevistas realizadas a los artistas.

El proceso se completa con esta publicación que, aparte de recopilar todo lo acontecido durante el año, amplía los enfoques tratados y la reflexión en torno al propio proyecto. *Avantsala, Fuga* y esta publicación han sido fases de un mismo proyecto que han orbitado alrededor de los trabajos seleccionados por la convocatoria, marcando trayectorias cada vez diferentes y más amplias. Cada nuevo giro contiene todos los anteriores en un proceso de acumulación que quiere mostrar la complejidad de los procesos de producción artística y con el que hemos explorado los diferentes medios y formatos para mostrarlos (por medio de un programa público de actividades, una exposición y una publicación).

Variación discursiva

Una posible variación o modo de acercarse a *Fuga* es a partir de la premisa de que el arte pone en circulación una serie de ideas o temas que tienen que ver con la realidad. Esta es la mirada más habitual —que no la única— con que nos acercamos al arte contemporáneo, a través de preguntas como "¿de qué nos habla esta obra?" o "¿qué está queriendo contarnos el artista?". Se suele asociar una narrativa concreta, muchas veces excluyente, y que presupone que el arte debe producir conocimiento. En este texto hemos intentado demostrar que los diferentes trabajos de la exposición pueden sugerirnos ciertas similitudes en cuanto al concepto

que exploran, sin dejar de funcionar de manera autónoma ni de generar significados a través de quien los mira.

El eje temático más evidente en la exposición engloba una serie de proyectos que tienen que ver con la producción, el mundo laboral y la economía sumergida. Algunos implican un contexto de trabajo real: *The Best Effort*, de Adrian Melis, parte de una situación concreta y un anuncio de empleo. *Quiero trabajar*, de Ciprian Homorodean, está pensado desde una situación verídica vivida en primera persona y Núm. 22, de Mercè Ubalde, genera un momento de trabajo real durante la propia exposición en la institución artística. El documental *Llars de creació*, de Luca Rullo, se traslada al contexto de la periferia de Barcelona para estudiar cómo representar una situación concreta, la del trabajo sumergido de una serie de mujeres. Casi como reacción a estos aspectos, dos colectivos (Pratipo, Mano en garra) responden a esta realidad social concreta a través de acciones disidentes como el robo o el sabotaje casero.

Otro tipo de actuación en el contexto real, a través de intervenciones en el espacio público, es la que realiza *Atlas* en la zona del Eixample situada cerca de la Sala d'Art Jove. Por otro lado, el uso de cámaras de vigilancia en *Comentarios a la ciudad pantalla* puede conectar este tipo de acciones con la relación y la representación del espacio público, cuyo carácter cada vez más controlado y reducido impieza a ser preocupante.

Podríamos también trazar otras líneas que comprenderían aquellos proyectos que se basan en otros momentos y otras percepciones, situándose casi a las antípodas de los proyectos anteriores. La investigación histórica y científica y su supuesta veracidad se materializa de diferentes maneras en proyectos como *1919*, *Enseignement universel*, *Articantàrtic*, *Razzle-Dazzle* y *Geometries del cosmos*. En concreto, *Articantàrtic* y *Geometries del cosmos* son proyectos seleccionados en la convocatoria de investigación. Pueden considerarse de investigación artística y se encuentran en un momento de formalización concreta en esta exposición, dejando la puerta abierta a nuevos derroteros.

Por último, podríamos subrayar otro tipo de proyectos sumamente personales, que giran alrededor de un universo particular y cuya única relación tendría que ver con la narración ficcional, ya sea a través del relato escrito (*Travel Notes*), de los diferentes elementos de una instalación (*Déjà vu*) o de la imagen en movimiento (*El miracle de les mosques. Roda i repta a 0,13 km/h*).

PROYECTOS 2013

Travel Notes

Agtelek

La publicación *Travel Notes* se inicia con la palabra *Fernweh*, término alemán que no tiene un equivalente exacto en español y que suele traducirse como "nostalgia de países lejanos o ansia de viajar". La merma de los recursos económicos causada por la crisis financiera produce en el colectivo Agtelek la añoranza de la travesía (síndrome que probablemente padezcan algunos profesionales nómadas), pero también les proporciona la oportunidad para recuperar la práctica pictórica, producción que sirve de detonante de su libro. Los lienzos, que encabezan los seis recorridos de una edición con formato de guía, se basan en unos collages que los artistas enviaron para ser reproducidos al óleo en China. En la publicación se nos instará a "viajar conceptualmente" a partir de esas imágenes, representaciones que dan pie a unas rutas a medio camino entre el turismo de formación y el turismo de masas del siglo xx. El texto se compondrá con una técnica similar a la de las ilustraciones: la copia y el recorte. Con un poco de aquí, un poco de allí y algo de "corta-y-pegá de la Wikipedia", según el dúo. En la fragmentación y el efecto de collage de las pinturas y la narración se solapan una colección de momentos, instantes con los que se manifiestan algunos tópicos de la cultura de consumo asociada al turismo.

Como todo libro, *Travel Notes* es una invitación a un viaje. En los desplazamientos sugeridos se participa como "experiencia"; una vivencia mediante la que se reinscriben las relaciones entre objetos, mercado y contextos institucionales propuesta por las *Round Wooden Bars* de André Cadere (citadas en la introducción) en el marco de la sociedad de consumo. El sujeto al que apelan las cartografías trazadas en el libro no es un individuo cualquiera: en el imaginario que propone Agtelek las figuras del turista y del coleccionista de arte se funden. Convertido en performer, esta figura transita por el mundo compilando las experiencias estéticas que proporcionan los productos asociados a la cultura

y el ocio. El relato de su trayecto se completa con la donación de los registros de sus vivencias al dúo, una colección de documentos que estos convertirán en motivo artístico. En los recorridos, los apuntes sobre literatura, arte o cine suministran las claves de lectura de las cartografías propuestas a los viajeros.

Agtelek propone en el epílogo "vivir la idea, disfrutar la aventura de meterse en la propia pintura, teatralizar la acción de la representación, ser el actor de la obra y performativizar el viaje". Sin embargo, las notas de la última de las rutas apuntan a la tragedia. Las imágenes pueden ser conceptos, de la misma manera que, como dice Paul Virilio, los conceptos son imágenes mentales.¹ Podemos, pues, "viajar conceptualmente" tal como propone el texto, pero el lienzo de Arnold Böcklin *La isla de los muertos*, citado en el recorrido final, nos sitúa frente a la ambigüedad: ¿se trata de un simple fondo o es el espacio de un drama? / JULIA MONTILLA

Atlas

Constanza Jarpa, Juan Pablo Martínez, Isadora Willson, Miquel García

Atlas es un proyecto que se ha llevado a cabo en Barcelona pero que, de entrada, deja ya entrever su capacidad para instalarse y actuar en cualquier otra ciudad.

Durante varios meses, el colectivo de cuatro artistas responsables del proyecto ha realizado una serie de intervenciones en el espacio público del barrio de la Esquerra de l'Eixample. Primero fue *Jardín vertical*, luego *Trazos de sombra*, *Serendipia*, y finalmente *Los vecinos de la Esquerra de l'Eixample dibujan su barrio*. Estas son las principales intervenciones del colectivo, a las cuales debemos sumar degustaciones gastronómicas varias y la actuación de ensambles musicales.

A pesar de su presencia en esta exposición, el hábitat natural del proyecto ha sido fundamentalmente la calle, pues es allí donde el colectivo ha puesto en práctica su plan para generar nuevas formas de uso y habitabilidad del espacio público. ¿Cómo hacerlo? Podríamos concluir que conversando y observando. Conversando porque *Atlas* no se entiende sin el diálogo ni la interacción con los vecinos del barrio, quienes, al compartir sus experiencias sobre el espacio público, han ido orientando el proyecto. Observando porque *Atlas* busca atraer nuestra mirada hacia aquello que a menudo pasa

1. Citado por Marta Jecu en "Concepts Are Mental Images: The Work as Ruin", e-flux, núm. 18, 2010.

desapercibido y que, en algunas ocasiones, puede ser fuente de pequeños placeres cotidianos, mientras que, en otras ocasiones, puede señalar algunas problemáticas de nuestros barrios.

Atlas plantea su actividad a partir de una asunción fundamental: el espacio público debe ser definido —y por tanto intervenido con tal fin— por todas las capas de la sociedad. En este sentido, uno de los objetivos fundamentales del proyecto pasa por conseguir que los vecinos de la Esquerra de l'Eixample interioricen esa idea de tal manera que, una vez concluido *Atlas*, sientan que pueden organizarse *motu proprio*, socializar sus inquietudes e "intervenir" para la adecuación de sus barrios a sus necesidades.

La instalación que se presenta en esta exposición funciona como una especie de registro de toda la actividad que la precede. El mapa en la pared es en realidad la imagen de la síntesis absoluta del proyecto, pues en él convergen la información del proceso de trabajo así como la del resultado: el mapa nos da las coordenadas geográficas de actuación, sitúa las intervenciones con una serie de dibujos que aluden a las mismas y, a la vez, muestra los lugares señalados por los vecinos por motivos diversos (por necesitar algo, por ser adecuados para realizar algún encuentro, etcétera). Aprehendida la información que contiene el mapa, el vídeo transforma esta idea en algo vivo al mostrarnos fragmentos de algunas entrevistas que el colectivo realizó a los ciudadanos, así como imágenes de las intervenciones y de los encuentros. Finalmente, la grada, realizada con madera procedente de palets, es una muestra de la cantidad de mobiliario que el colectivo ha realizado para llevar a cabo sus acciones, para las cuales el mobiliario urbano era a menudo insuficiente.

Como bien indica el título, este proyecto es un compendio de ciertos aspectos de la vida en el espacio público de los vecinos del Eixample. Lo más probable es que, en un futuro no muy lejano, este proyecto inicie nuevas etapas en otras localidades de la geografía mundial. / MARÍA DE PFAFF

El miracle de les mosques. Roda i repta a 0,13 km/h

Adrià Ciurana

En el mundo soy capaz de nadar, pero resulto demasiado pesado para la flotación mística.

Søren Kierkegaard, Temor y temblor

La imagen de un ingenio con apariencia de rosario erante es un neologismo visual, aunque en ningún caso

supone una quiebra con nuestra tradición de cacharros imposibles destinados a deambular por paisajes que siempre les resultan extraños. Nos referimos a una tradición, por cierto, que se inicia en el siglo XIX gracias —o por culpa— de la conflictiva relación existente entre tradición y modernidad o, quizás mejor, entre religión y secularización de regusto tecnológico: empezando por *La pulga* de acero de Nikolái Leskov y acabando por el malogrado *Pinocchio* de Collodi (ambas obras publicadas en 1881) —sin olvidar antecedentes tan ilustres como *El soldadito de plomo* escrito por Andersen en 1838—, se trata siempre de historias protagonizadas por ingenios alienados que contemplan la realidad desde su atalaya privilegiada; *pulga, muñeco o soldado*, en última instancia, que nos invitan a revisar nuestra versión del mundo mediante aquella rara habilidad para la “flotación mística” añorada por Kierkegaard (coetáneo de todos ellos, como no podría ser de otra forma).

Adrià Ciurana no es un artista del diecinueve, pero, hasta cierto punto, sigue experimentando como algo muy real aquella antigua tensión entre lo sagrado —carente de cuerpo— y la corporalidad mecánica (a la manera, para entendernos, de La Mettrie): sus “rosarios reptadores” nos hablan de todo ello y, también, de alguna forma de temporalidad que nunca deberíamos haber perdido; de la importancia de desplazar el punto de vista y situarlo a ras de suelo, justo en el lugar donde suceden la mayoría de cosas (pensamos en Feuerbach, otro paisano decimonónico atrapado entre la materia y el espíritu); de la necesidad de seguir conjurando al azar en busca de nuevas posibilidades para un lenguaje que, en su forma ordinaria —el uso cotidiano—, se encuentra agotado. De eso se trata: la dinámica de trabajo de Ciurana recuerda a la de los poetas surrealistas y, también, a la de los dadaístas, todos ellos demiurgos del absurdo abocados a la trascendencia. / EUDALD CAMPS

Comentarios a la ciudad pantalla

Azahara Cerezo y Mario Santamaría

Pensar la ciudad. Esta reflexión intencional ha acompañado al ser humano a lo largo de su historia. Una historia que no se entiende sin esa otra historia, la de las ciudades. Pensar la ciudad como un efecto colateral, una situación inherente al hecho de {tener que} habitárla. Pensar una ciudad —nodo, palimpsesto, origen, cuadrilátero, destino— que cada vez parece pensar menos en nosotros y más en ella misma. Que cada vez es más lo genérico de la ciudad y menos lo concreto de cada ciudad.

En 1994 el arquitecto Rem Koolhaas publicaba *La ciudad genérica*. Entre el urbanismo, la aforística, la sociología y el ensayo apocalíptico, este texto comenzaba con una pregunta que propagaba el eco de aquellos *no-lugares* planteados por Marc Augé un año antes. ¿Es la ciudad contemporánea como un aeropuerto contemporáneo, “todo lo mismo”? Casi veinte años más tarde podríamos decir que nos seguimos haciendo la misma pregunta. Pero con los matices que aporta el revisionismo de todas aquellas cuestiones que todavía no han sido resueltas satisfactoriamente. La transformación de las ciudades supone la transformación de las respuestas. También de las preguntas. Actualmente no se trata tanto de analizar lo genérico de la ciudad como de rastrear cierta capacidad de resistencia a una homogeneización siempre relativa.

Comentarios a la ciudad pantalla de Azahara Cerezo y Mario Santamaría es un trabajo de cine expandido que, apropiándose de algunos de los postulados de Koolhaas y combinándolos con las reflexiones de más autores en torno a la ciudad (Walter Benjamin, Jonathan Crary, Michael Sorkin, Remedios Zafra, pero también las del internauta anónimo), maneja la ciudad desde la posición de un nuevo flâneur: la de un observador que transita el espacio urbano a través de una pantalla gracias a una imagen que se define por su adaptación a un medio caracterizado por lo continuo del flujo y por un grado de atención deficiente e intermitente. Esta ciudad pantalla, sin embargo, tampoco debería pensarse como una traducción visual de la ciudad que conocemos a pie. Las imágenes en directo que se actualizan a tiempo real y que circulan por la Red, extraídas de diferentes cámaras diseminadas por el mundo (webcam, cámaras IP, CCTV o streaming), permiten una nueva perspectiva del espacio urbano que no sería posible experimentar de otra manera. Al menos no desde el modo en que se ha pensado la ciudad históricamente.

Podría pensarse entonces la ciudad pantalla, lejos de la visión fatalista de Koolhaas, como un intercambio de situaciones en el que el espectador anónimo abandona la condición simbólica de un confinado permanente para experimentar el espacio urbano desde la perspectiva del poder. De arriba hacia abajo. A ello podríamos unir el consumo visual de una representación icónica y en movimiento de lo urbano, una demanda de mayor atención por parte de un espectador saturado visualmente y propenso a la distracción, y una situación de coexistencia a través de la disociación entre sujeto y espacio gracias al nuevo territorio semipúblico que produce la Red. La ciudad sigue siendo.

Cuando se convierte en pantalla, podemos entrar y salir de ella sin abandonar esa otra ciudad, aquella que con frecuencia se resiste a pensarnos. / SONIA FERNÁNDEZ PAN

Enseignement universel

Anna Dot

Jacques Rancière relata en el ensayo *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle* la práctica pedagógica de un profesor de literatura francesa en la Universidad de Lovaina (Bélgica) a principios del siglo XIX. El docente, Joseph Jacotot, utilizó una edición bilingüe de *Les Aventures de Télemaque*, recién publicada, para enseñar a sus alumnos flamencos francés, lengua que desconocían. Uno de los ejercicios propuestos para tal fin consistía en solicitar a los estudiantes la elaboración de un texto en francés sobre la novela de François Fénelon. El exitoso resultado condujo al maestro a reflexionar posteriormente sobre la experiencia en el libro *Enseignement universel. Langue étrangère*, en el que equipara la capacidad intelectual de las personas y comenta nuestra capacidad de instruirnos de forma autodidacta e incluso de enseñar a otros aquello que ignoramos. Partiendo del proceso de aprendizaje de una lengua en la infancia, Jacotot había ideado un método que denominaría universal: basado en la repetición y en la búsqueda de estrategias de comprensión de lo desconocido, el aprendizaje, como en la niñez, tenía lugar sin ayuda.

Anna Dot se propone entender partes de los tres textos citados, para lo cual pone en práctica la teoría de la enseñanza universal de Jacotot. Tanto este autor como Rancière y Fénelon escriben en lenguas que ella ignora: el francés y el flamenco. Las palabras que conforman los fragmentos de los textos elegidos se descomponen al ser recortadas manualmente. Posteriormente, se ordenan y se pegan en los huecos que han dejado en el prototipo según diez criterios diferentes. El número de composiciones resultantes está vinculado a los procedimientos de evaluación usuales del conocimiento. Los principios que organizan las nuevas agrupaciones vienen determinados por los mecanismos de aprendizaje del idioma de la artista. Estas composiciones se organizan por métodos racionales, como pueden ser la aparente pertenencia de una palabra a una determinada categoría gramatical, el orden alfabético, el número de letras que poseen o el hecho de que la primera sea capital, y contienen las mismas palabras que el original. El último de los ejercicios de “aprendizaje” es

una suma de los criterios de ordenación de los nueve anteriores. Si en los precedentes el sentido narrativo desaparecía, en la disposición final se busca el sentido y la coherencia semántica, de manera que todo lo aprendido pueda ser utilizado para componer un nuevo texto que, a la manera del de los alumnos de Jacotot, reflexione sobre el original.

La publicación de Dot emula los libros de los que procede: la tipografía, el cuerpo, el interlineado, la numeración de las páginas y, parcialmente, las portadillas reproducen los originales. Los collages manuales permiten que las marcas del proceso de edición del texto y, por lo tanto, del aprendizaje sean visibles. Los pasajes pierden su funcionalidad comunicativa para ganar en visualidad. La extensibilidad, la ambigüedad semántica, el azar, la expresividad gráfica y, en su deriva performativa —el último collage está pensado para su lectura pública—, fónica, emparentan el opúsculo con las publicaciones de poesía experimental. / JULIA MONTILLA

Razzle-Dazzle

Rafel Forga

Lo que ya el pensador alemán [W. Benjamin] descubrió es que el rasgo más propio de la historiografía es su citabilidad.¹

La cita es la maniobra sobre la que operan varios de los proyectos que han integrado el programa anual de la Sala d'Art Jove 2013. Obras que toman fragmentos de la historia, imágenes, detalles, símbolos... apropiándose de ellos para reelaborar un nuevo discurso subjetivo en el que se combinan elementos reales con otros ficcionales. Su práctica señala los mecanismos sobre los que se constituye el discurso hegemónico de la verdad, que configura nuestro pasado y determina nuestro futuro, y evidencian que otro discurso es posible. Se trata de proyectos que piden una interpretación por parte del espectador, que debe a su vez recomponer los fragmentos de información que recibe en un relato propio y singular, acudiendo a sus referentes o incluso a su experiencia personal. Con esta maniobra, hacen patente la necesidad de una mirada crítica hacia las ideologías dominantes.

La propuesta de Rafel Forga parte del hallazgo de un efecto óptico creado por el artista Norman L. Wilkinson durante la Primera Guerra Mundial. Este

1. Peio Aguirre. *Arqueologías del futuro*. Frankfurt: Revolver Verlag, 2007.

sistema, denominado Razzle-Dazzle, consistía en aplicar un complejo patrón de líneas de colores contrastados sobre los buques de guerra, creando ángulos y vértices que deformaban su figura real. Este camuflaje, de dudosa eficacia, llega hasta nuestros días también a través de los cuadros de otro artista perteneciente al movimiento vorticista, Edward Wadsworth, que trabajó en el camuflaje de unos 2.000 buques de guerra con esta técnica, que lejos de intentar mimetizar los objetos sobre los que se aplicaba, buscaba la confusión de sus formas para evitar que el enemigo identificase el tamaño, puntos débiles o movimientos de las naves. Este efecto conseguía además operar como un placebo sobre los marineros, que se alistaban de buena gana si tenían el convencimiento de defender sus posiciones tras las líneas y vértices de un buque Razzle-Dazzle.

A Forga le fascina la historia de esos marineros que ofrecen su vida para defender una causa resguardados por un efecto óptico que sorprendentemente acentúa la presencia y atrae la mirada. A su mente acuden las recientes imágenes en los medios de comunicación de las últimas manifestaciones de la Diada, en las que la multitud enarbola la senyera crea el mismo efecto de confusión y distorsión espacial. Forga ha recurrido anteriormente a objetos que crean identidad y ha trabajado con formas como los bastones de mando, que señalan el poder y la legitimidad en el Estado, u objetos provenientes del imaginario con el que se retrata al obrero. La bandera es otro elemento simbólico que crea la adhesión de una persona con una identidad nacional y cultural, pero también con discursos políticos que pueden estar más o menos alejados unos de otros.

Su propuesta diluye las formas de la sala de exposiciones al combinar los colores de la senyera con el efecto Razzle-Dazzle, creando una estructura que atrae al espectador inmediatamente y lo captura bajo un efecto puramente estético y contemplativo, altamente fotogénico, como cualquiera de las imágenes que atraen a los medios de comunicación. Casi como si se tratara de notas al pie de una ilustración, dos elementos gráficos en clave irónica arrojan pistas para una segunda lectura del proyecto, quedando su interpretación por parte del espectador voluntariamente abierta e inconclusa. Su propuesta produce una reordenación de símbolos e imágenes que nos conduce a la reflexión sobre la necesidad de ser críticos con los discursos que acatamos con fe ciega, con el dogma, a hacernos conscientes de la manipulación ideológica y de la necesidad de encontrar una voz propia. / BEATRIZ ESCUDERO

Quiero trabajar

Ciprian Homorodean

El artista rumano Ciprian Homorodean es el protagonista de los más de 300 carteles que conforman la obra *Quiero trabajar*. Cuando llegó hace poco más de un año a Barcelona, después de haber vivido un tiempo en Bruselas, se encontró con una situación económica complicada, sin hablar español y con el agravante de pertenecer a un país estigmatizado socialmente y también en lo legal, ya que, desde 2011, la Comisión Europea autorizó a España a suspender temporalmente la aplicación de los artículos 1 y 6 de la ley relativa a la libre circulación de trabajadores comunitarios dentro de la Unión Europea en el caso de los trabajadores rumanos.

Cada uno de los anuncios que conforman la pieza está hecho a mano, con sumo cuidado, más cercano formalmente al grabado o a los dibujos de artistas como Fernando Bryce que al spam casero y fotocopiado que se acumula en las porterías de los edificios de Barcelona. El teléfono indicado es el del propio artista. Es más, en este caso, es de su interés que las personas lo llamen para realizar el trabajo. Ciprian Homorodean realmente quiere trabajar. Por ello, las ofertas que componen la instalación representan todo el abanico de trabajos remunerados que podría desempeñar —limpieza, informática, lampistería, paseo de perros, consulta esotérica—, sin dejar de lado su ocupación como artista visual. Este último se despoja de las etiquetas que lo sacralizan y lo sitúan dentro de la economía de lo intelectual y “lo creativo” para recuperar el vínculo con lo cotidiano y lo manual. Además, el peso de su nacionalidad —tanto en su connotación negativa del mundo laboral como en lo que puede tener de exótico el hecho de ser un “artista joven rumano”— es un elemento visible en este proyecto. Otro componente a destacar es el del lenguaje de los carteles, que nos recuerda al de las traducciones automáticas, al de los locutorios, de los anuncios de Internet, del español convertido en una especie de *lingua franca* para poder comunicar lo justo y necesario para sobrevivir.

El corpus artístico de Homorodean está basado en su propia experiencia y en las sutiles impresiones del día a día de cada uno de los lugares en los que ha ido desarrollando su práctica artística. Casi siempre ironiza acerca del artista visual como personaje polifacético que se mueve dentro de una economía que en muchos casos gira también en torno a lo informal y a lo sumergido. Uno de los mejores ejemplos es su faceta como cantante de manele (estilo musical asociado a los gitanos rumanos), con

letras que tienen que ver con el mundo del arte (*I'm a Valuable Artist*, 2010). O su faceta como alquimista, transformando excrementos de vaca en un licor que se sirvió durante una performance artística (*Rachiu din Cacat si Pufoaica*, 2010).

Volviendo a *Quiero trabajar*, el artista, además de ironizar sobre sí mismo, su nacionalidad y su precariedad, utiliza esta coyuntura para constituir una versión exclusiva de los omnipresentes carteles que se encuentran en la ciudad, lista para entrar en circulación en otro tipo de mercado, el del objeto artístico en el espacio expositivo. / ROSA LLEÓ

Déjà vu

Manuel Horn

Déjà vu funciona como un plano semántico desde el cual explorar ciertos conceptos como la modernidad o la vanguardia. Más concretamente, analiza ciertos paradigmas estéticos constitutivos de la modernidad. ¿Qué sentido tienen?, ¿qué hay más allá? *Déjà vu* se plantea como una exploración.

El tres es el número que ordena este proyecto tanto físicamente como conceptualmente.

Déjà vu es una instalación que ocupa los tres planos de una esquina del espacio expositivo y consta de un mirador y de tres piezas. La triangulación tiene un papel estructural y a su vez funciona como símbolo de otro elemento fundamental: el plano (recordemos que tres puntos constituyen un plano).

El mirador probablemente sea el lugar ideal para captar la estructura del proyecto. Es un punto externo desde donde percibimos el plano que lo unifica todo, y además nos da tres conceptos clave, misticación, vaciado y anexión, entendidos en alusión a la forma, al contenido y al contexto respectivamente.

Si alzamos la vista por encima del mirador, veremos que más allá, en la esquina, las tres piezas se corresponden con estos conceptos. En primer lugar el vídeo alude a la misticación mediante una curiosa imagen resultado de la combinación del fútbol y el triángulo (que siempre nos recuerda a lo divino). Después, las fotografías muestran las postales que el artista se ha ido enviando a sí mismo. A base de ir tomando la fotografía de la fotografía sucesivamente, la imagen primera va disminuyendo hasta que termina por desaparecer, produciéndose así el proceso de vaciado. La mesa/buzón, por último, invita al espectador a llenar las postales y depositarlas en ella, pudiendo entonces anexionar un nuevo contenido a aquello previamente vaciado.

En un principio, parecería posible explicar —de manera simplificada— cada obra de arte desde alguno de estos puntos. En el supuesto de que una obra no pudiera entenderse desde ninguno de ellos, debería retirarse del plano y ubicarse fuera de esta tríada o mapa conceptual.

La aproximación pausada a las tres piezas de la instalación nos da algunos detalles sobre la mecánica del proyecto. *Déjà vu* implica varios tipos de movimiento. Las postales que el artista se envía a sí mismo implican un movimiento de retorno, un circuito cerrado que parece atrapar al artista retrotrayéndole constantemente. Las postales que pudiera dejar el espectador supondrán una salida por la tangente, una manera de escapar del monólogo. Otro tipo de movimiento —más físico— es el del vavén del espectador que, al realizar sus comprobaciones, entra y sale del plano captando la singularidad desde cerca y el conjunto desde la distancia que le brinda el mirador.

Sentir que una situación que experimentamos en el presente ya la hemos vivido anteriormente es la esencia del *déjà vu*. Al coexistir tres microparadigmas en un mismo escenario, queda descartada cualquier concepción lineal de la historia. Si la historia es por tanto cíclica, consecuentemente la pregunta se impone: ¿desde cuándo será que andamos anclados en la repetición constante del *statu quo*? / MARÍA DE PFAFF

Àrticantartic

Alicia Kopf

“Se buscan hombres para viaje peligroso. Sueldo bajo. Frio extremo. Largos meses de completa oscuridad. Peligro constante. No se asegura retorno con vida. Honor y reconocimiento en caso de éxito.” Estas palabras corresponden, según la leyenda, al anuncio que publicó en un diario el explorador británico Ernest Shackleton para reclutar a un equipo de 28 hombres, en la que sería la última expedición al Antártico de la edad heroica de las exploraciones polares, comprendida entre finales del siglo XIX y principios del XX. A pesar de que el anuncio pronosticaba una hazaña con final incierto, más de 5.000 hombres se personaron como candidatos, movidos tal vez no por el afán colonizador de los países que impulsaban las expediciones, sino por un impulso vital. En agosto de 1914, partieron en el barco *Endurance* hacia el polo Sur con el propósito de llevar a cabo la primera travesía a pie de la Antártida. Pronto las expectativas

se truncaron, ya que quedaron atrapados en el hielo. A partir de ahí empieza la epopeya de un regreso a la que, a pesar de padecer el frío polar, todos consiguieron sobrevivir tras dos años en condiciones extremas.

El punto de partida de Àrticantàrtic de Alicia Kopf es precisamente esta historia. Casualmente cae en sus manos el libro de Caroline Alexander que narra el periplo del capitán Shackleton. Esta lectura lleva a la artista a interesarse por los anales de la exploración polar en el periodo finisecular. Y a realizar una rigurosa investigación con la que descubre más historias, experiencias, testimonios que le llevan a plantearse qué sentido tiene la épica en el presente. Más allá del relato heroico, masculino de conquista, Kopf destaca las actitudes ante la fatalidad y la lucha que establecieron esos hombres consigo mismos, una lucha interior en "blanco". La artista retoma el hecho histórico para establecer ciertos paralelos con la situación actual y utilizar el imaginario visual de las expediciones que a través del material gráfico de la época nos ha llegado, como imágenes simbólicas de los retos y resistencias que se deben afrontar en el presente. Si en *Seal Sounds under the Floor*, una exposición que parte de la propia investigación, reflexiona sobre ello mostrando la documentación encontrada (vídeo, textos, fotografías), en Àrticantàrtic se apropia de las imágenes de archivo para construir un relato personal.

La idea de generar una narración subjetiva lleva a la artista a utilizar el formato vídeo, en el cual imágenes de archivo se contraponen a imágenes personales. Por un lado, se percibe un plano secuencia grabado en el interior de una piscina con una cámara subjetiva que muestra el punto de vista de la propia artista como nadadora, que es quien lo graba. Kopf recrea una acción cotidiana: ir a la piscina después del trabajo. Por otro lado, sobre el plano secuencia se suceden las imágenes de archivo a modo de clips. Los dos registros superpuestos generan una proyección multipantalla en la que las imágenes de archivo aparecen como pensamientos de la nadadora. Sobre estas capas narrativas, Kopf añade una más, con cierta connotación fantástica, en la que siguiendo la teoría de la Tierra hueca, que afirma que en los extremos de la Tierra, los polos, hay unas oberturas que conectan con un universo interno —una teoría defendida por muchos a lo largo de la historia, como John Symnes—, imagina canales por los cuales todas las piscinas estarían conectadas.

Las imágenes polares de archivo que se suceden arbitrariamente de manera constante, bien

podrían simbolizar las ideas que asaltan con persistencia en la mente de la artista sobre la investigación que ha llevado a cabo. Este estado obsesivo, necesario en cualquier proceso de investigación, le permite trabajar aspectos que tras ser estudiados en profundidad posibilitan, más allá de mostrar contenido histórico, el proceso artístico en el que Kopf se apropia, juega y da otros significados. / ZAIDA TRALERO

Laboratori de la sospita

Laura Aixalà, Mirari Echávarri, María Maggi

Laboratori de la sospita (Laboratorio de la sospecha) es un proyecto desarrollado con el IES Vallès y en colaboración con la Nau Estruch, ambos en Sabadell. El punto de partida de este proyecto es el concepto de sospecha entendido como una actitud de resistencia y también como motor de una acción de desvelo. Tiene como objetivo dar visibilidad a las relaciones de poder que operan entre una institución y los individuos.

El proyecto se desarrolla a partir de la inmersión en un contexto educativo. Un entorno institucional acotado y muy regulado que el proyecto aborda como un laboratorio donde desarrollar una investigación, que se realiza con los alumnos de segundo curso del bachillerato artístico y sus profesores de dibujo artístico (Josep Moreno), historia de la filosofía (Montse Hernández) y cultura audiovisual (Àngels González) y los miembros de *Laboratori de la sospita*, Laura Aixalà, María Maggi y Mirari Echávarri.

Su fase inicial consiste en un proceso de (re) conocimiento y negociación en torno a los distintos objetivos y saberes puestos en juego por el *Laboratori* y los profesores que acogen la propuesta en sus asignaturas.

El conjunto de las sesiones en el aula se organiza orgánicamente como una investigación que conecta diferentes asignaturas y potencia el diálogo con y entre los alumnos. A su vez, se plantea subvertir el carácter institucional y reglado de los espacios de aprendizaje dando pie a la irrupción de lo inesperado, lo absurdo o lo que parece no cumplir los objetivos curriculares.

Mediante el uso de estrategias artísticas y un análisis crítico de las imágenes, estas dejan de ser entendidas solo como objetos culturales y artísticos y se presentan también como dispositivos para construir significados y mediadoras de subjetividades. Una aproximación más compleja que permite

introducir un trabajo de "crítica institucional" en el proceso de aprendizaje artístico de los alumnos, en el que se reconocen no solo los productos resultantes de la actividad artística/educativa sino sus condiciones de producción y recepción.

Este giro facilita al *Laboratori* actuar como un catalizador colectivo que hace visible en el aula contenidos que, por definición, quedan al margen de lo que se enseña y se aprende, como la idoneidad del currículum, las metodologías de aprendizaje, la relación entre formación recibida y salidas profesionales y los roles de los alumnos y los profesores, entre otras cuestiones. En definitiva, los mecanismos desde los que se ejerce el poder institucional.

En su proceso de abrir espacios de participación crítica para los alumnos, llega un momento en el que el proyecto debe resolver el reto de si permite que su tramo final esté gestionado de manera colaborativa con los alumnos.

Parte del trabajo que queda por hacer está relacionado con la visibilidad del proyecto. Más allá de los formatos finales que se utilicen, de si se produce un objeto artístico o comunicativo, de si se comparte la documentación y los trabajos de cada sesión, lo determinante es qué capital simbólico se produce, cómo se gestiona y quién lo gestiona. El proceso que hace visible los mecanismos de poder de la institución educativa también evidencia para los alumnos las relaciones de poder de la institución artística. / CRISTIAN AÑÓ

Geometrías del cosmos

Ferran Lega

La expansión del Universo era algo que hace décadas inquietaba a Alvy durante su infancia, el protagonista de la célebre película de *Annie Hall* dirigida por Woody Allen. Esta expansión, también el origen de un Universo que lleva inscrito la historia del cosmos, es uno de los grandes temas de la astrofísica. De hecho, en nuestra relación con aquello que concierne al Universo, parece que la ciencia sea la única herramienta de aproximación válida para un espacio que, en su falta de fronteras precisas, es el único territorio delimitado por una temporalidad holística. Y por la hegemonía del discurso científico como único relato posible a la hora de producir conocimiento en torno a lo desconocido.

Ese Universo que se expande es también un Universo que suena. Si bien durante años fue considerado un lugar silencioso debido al impedimento

para la transmisión de las ondas sonoras a causa del vacío, actualmente la dimensión acústica del Universo es un hecho y no una conjeta. Es más, hay casos particulares en los que el sonido resta protagonismo a la imagen a la hora de conocer empíricamente algunos cuerpos del Universo. Los agujeros negros son un ejemplo paradigmático, ya que solo pueden ser percibidos gracias a un radiotelescopio.

En relación con esa hegemonía de la imagen dentro de nuestra cultura, en 1968 surge la címatica, cuando Hans Jenny le otorga un nombre a la representación de las ondas de sonido sobre la materia. Fuera del ámbito estrictamente científico o de la cultura occidental, dicha actitud representacional ya existía con anterioridad a la propia címatica. Desde Leonardo da Vinci hasta los mandalas asiáticos, la voluntad de visualizar algo tan efímero y abstracto como el sonido tendría que esperar al desarrollo tecnológico para conseguir una traducción visual científica. Y, por consiguiente, una consecución de legitimidad.

Si bien numerosas prácticas artísticas contemporáneas se han dedicado a desmontar el mito de la objetividad científica, también es cierto que muchas otras han optado por prolongar la fascinación que envuelve el discurso científico. Generalmente priorizando una actitud estética en torno a la tecnología. Con *Geometrías del cosmos*, Ferran Lega colocaría al arte en relación con la ciencia en una posición intermedia. Asumiendo las tesis del discurso científico a partir de la címatica, esta instalación propone una interpretación estética en la que el arte no aparece simplemente como contexto de acogida. *Geometrías del cosmos* es un ensayo para una interpretación visual del sonido alejada de la centralidad de la imagen. Una representación que no repite parámetros bidimensionales, sino que construye un dispositivo espacial acústico en el que el Universo, al igual que el cubo blanco, rechaza el estigma del silencio que pesa sobre él.

Geometrías del cosmos es, además, un proyecto que demuestra la efectividad investigadora desde el campo del arte. Parte de la tesis doctoral del propio Lega, quien, como el científico, es capaz de desarrollar un trabajo teórico consistente vinculado al régimen de conocimiento académico. Sin embargo, a diferencia del científico, el artista puede permitirse ir más allá y tantejar una nueva arquitectura para el conocimiento desde la experiencia estética. En este caso, la conversión de la sala de exposiciones en un auditorio de pulsares intermitentes. / SONIA FERNÁNDEZ PAN

Mano en garra

Alfonso Fernández, Adrià Galindo,
Begonya García, Ana Llorens

¡Manos arriba, esto es un atraco!

Con este contundente e inesperado grito el colectivo formado por Anna, Adrià, Alfonso y Begonya se propusieron atracar la convocatoria de la Sala d'Art Jove. Todos ellos proceden de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, han sido concientudamente entrenados para poder pasar los filtros de cualquier convocatoria y han estudiado muy bien los planes de acceso: las bases y memorias de la Sala. Conocen su lenguaje, sus códigos, y quieren forzar la entrada y acceder al botín. No piden permiso. No piden ser elegidos. Simplemente entran y roban.

Así se inicia *Mano en garra*, un proyecto que no se ha limitado a la producción de una obra, sino que sobre todo ha operado sobre la propia convocatoria y el programa anual de la Sala d'Art Jove forzando sus límites. Presentarse al concurso se convierte en una microacción que evidencia cómo los jóvenes artistas son instruidos para acceder a un precario sistema artístico que ofrece pocas alternativas y un futuro incierto. Este ejercicio radical obliga al equipo a cuestionarse a cada nuevo paso que dan su papel como artistas dentro del sistema del arte.

El proyecto surge como reflexión después de que uno de los integrantes del equipo sufriese un robo sin violencia en su domicilio, que les llevó a dilatar el concepto de robo hacia otras circunstancias en que un individuo puede sentirse robado. En el contexto actual son muchas las situaciones que pueden releerse en esta clave: la conversión de la deuda de la banca privada en deuda pública, la ley hipotecaria, los recortes en sanidad y cultura o las reformas en educación pueden ser algunas de ellas. Tal y como afirmaron los artistas en su dossier de presentación del proyecto, "Nos roban el tiempo, la educación, la libertad, la privacidad, los deseos, la cultura, la ilusión, el dinero". *Mano en garra* es la víctima que se empodera y decide actuar por su cuenta; robar antes de ser robado.

¿Pero qué pasa cuando se consigue el ansiado botín? Una vez dentro de la institución el grupo mantiene las mismas estrategias y actitud de un ladrón: actúan con disimulo y sigilo, para ejercer una crítica sobre el devenir del programa de la Sala. Después del asalto será necesario ocultarse, cambiarse la peluca e intentar despistar. Así se han comportado mientras pasaban los meses, jugando

al gato y al ratón con el equipo tutorial hasta que encontraron el momento ideal para efectuar su escapada. Y este momento llegó con la invitación a participar en una mesa redonda del programa *Avantsala: apuntes para una exposición*, que ha precedido la exposición *Fuga: variaciones sobre una exposición*. Su participación en la mesa redonda deviene una acción: en lugar de acudir hacen llegar una caja con un mensaje para los presentes, acompañado de una botella de cava, copas y una bolsa con dulces. Han conseguido huir con el botín y nos invitan a celebrarlo.

En la Fundació Tàpies presentan una instalación que resume las acciones anteriores y ofrece nuevas pistas. La frase "Esto no es el paraíso" esgrafiada sobre una de las paredes de la sala es al mismo tiempo una sutil intervención y el resultado de una acción que tiene que ver con el imaginario vandálico. Semienterrada por el yeso sobrante, una postal de Lloret de Mar desvela el lugar escogido para su escapada a ninguna parte. La frase obtiene en este contexto un potencial significante muy amplio que nos habla de este camino de ida y venida de los artistas en el marco institucional, a la vez que también interroga al espectador sobre su propio contexto. Un final abierto para una historia que aún no podemos dar por finalizada. / BEATRIZ ESCUDERO

The Best Effort

Adrian Melis

El contexto es un factor crucial en la práctica artística de Adrian Melis (La Habana, 1985). Podríamos hablar de arte contextual, en tanto que se acerca a una realidad cotidiana determinada e interactúa implicándose en ella. El primer contexto con el que se relaciona el artista y resulta determinante en su obra es el cubano. Cuba mantiene un sistema comunista de producción muy particular, caracterizado por altos niveles de improductividad. La observación de este y otros fenómenos le llevan a interesarse por la economía y por cómo esta repercute en la sociedad.

En sus primeras obras ya se observa uno de los aspectos más determinantes de su trabajo: cómo hacer productivo lo improductivo a través del arte. Ejemplo de ello es *Plan de producción de sueños de las empresas estatales en Cuba* (2011-2012), en la que recopila los sueños de trabajadores que se han dormido en horas laborales. Cada sueño lo empaqueta individualmente en pequeñas cajas de madera sumando, tras cuatro meses de compilación,

300 sueños. También *El valor de la ausencia* (2009-2010), un proyecto en el que incita a varios trabajadores a ausentarse de su lugar de trabajo a cambio de que le cuenten la excusa para no ir a trabajar. El precio que paga Melis por recibir la excusa es el mismo de un día de trabajo, así el trabajador no pierde dinero por no haber asistido a trabajar. Estas obras ponen de manifiesto cómo rentabilizar esos momentos inoperantes, aparte de señalar dinámicas de trabajo impensables en otros lugares. Además, estos y otros trabajos desarrollados en Cuba comparten un componente de realismo mágico: la connotación fantástica de los hechos; los sueños, las excusas, que no tienen las obras realizadas en países capitalistas, donde este tipo de evasiones provocan el despido inmediato.

The Best Effort (2012) forma parte de los trabajos hechos en otro contexto, el español, y probablemente sea la pieza que mejor ejemplifique esta nueva relación. Tras una investigación sobre dos sistemas de poder, el político y el económico, Melis subraya con este proyecto el desfase que existe entre los discursos políticos y la realidad económica. Paradójicamente, y contrastando con el contexto cubano, en España quien no produce está fuera del sistema, precisamente un sistema que, a consecuencia de la crisis y otros avatares, paraliza. Si en Cuba Melis logra hacer productiva la improductividad, en *The Best Effort* genera trabajo del no-trabajo. Y lo consigue organizando una campaña de oferta laboral en Barcelona para trabajar en el extranjero. Los solicitantes llaman a un número de móvil anunciado en Internet que está redireccionado al teléfono que forma parte de la instalación y que está expuesto en la sala de exposiciones. Cada vez que alguien llama, se activa en la sala una grabación que reproduce un fragmento del discurso del presidente Mariano Rajoy del 4 de noviembre de 2012, escogido por su carácter optimista y alentador sobre la creación de empleo. Los solicitantes que llaman en busca de empleo se convierten en colaboradores del artista, algo que ignoran, ya que no reciben ningún tipo de respuesta al llamar. La intencionalidad de Melis es evidenciar un hecho y no modificarlo; por ello utiliza los mismos mecanismos que se utilizan en la realidad.

A pesar de que se puede asociar su práctica con la crítica política, el artista asegura no tener una postura política ni ideológica en sus obras; más bien aprovecha los recursos del sistema para que este hable de sí mismo. En la línea de Hans Haacke cuando afirma que "la información que se da en el momento adecuado y en el lugar idóneo puede

llegar a ser muy poderosa y afectar el tejido de la sociedad en general",¹ Melis afirma que el gobierno cubano bien podría utilizar sus obras para contribuir a su mejora. / ZAIDA TRALERO

Cómo identificar antidisturbios con ADN (*versa et manduca*)

Pratipo

La imagen de los agentes antidisturbios de los Mossos d'Esquadra, porra en mano, golpeando a decenas de personas que pacíficamente se habían reunido alrededor de la plaza de Catalunya en mayo de 2012 recorrió los medios de comunicación de medio mundo. Fue el complejo desalojo de la cétrica plaza de Barcelona, donde llevaban apostados centenares de personas. La policía selló así una pésima imagen internacional vinculada a la violencia. También se criticaron las cargas contra universitarios que protestaban por el plan Bolonia en 2009. El director general de la policía, Rafael Olmos, se vio obligado a dimitir. Desde entonces, son habituales las demandas para que los agentes enseñen el número de placa.

Estos fueron los acontecimientos que hicieron reflexionar a Raúl Nieves, artista multimedia, y a Núria Conde, bióloga experta en genética, los dos miembros de Pratipo, sobre una posible manera de dar la vuelta a esta injusta situación. ¿Sería posible que los propios manifestantes lograran identificar automáticamente a un agente antidisturbios en el momento en que fuesen agredidos? Una posible forma de hacerlo sería mediante la identificación por ADN. Cualquier persona podría producir en su casa un dispositivo portátil que, por contacto, libere la sustancia en la que puede quedar impregnado el ADN del policía antidisturbios que hay que identificar. Gracias al conocimiento de genética de uno y de electrónica del otro, entre los dos construyeron un dispositivo ideado específicamente para ser utilizado en manifestaciones. La formalización del proyecto se hace a través de un vídeo que funciona a la manera de uno de esos tutoriales de YouTube que te enseñan paso a paso cómo construir o arreglar algún objeto. No es ficción, y aunque lo fuera, su objetivo no es el de funcionar como manual real, sino el de cuestionarnos, en un plano simbólico, so-

1. Citado por Lucy Lippard en "Conceptualismo", en Ideas recibidas, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2009, p. 39.

bre la validez y los usos de esta ciencia. Cómo identificar... va más allá de la denuncia social. No está simplemente apuntando con el dedo a un culpable específico; nos habla de la desigualdad, en su sentido más primario que llega a lo físico, de cómo todo remite a la vulnerabilidad del cuerpo como eje principal de la biopolítica.

Pratipo se interesa en la plataforma del arte como medio para diseminar la cultura y el conocimiento de una ciencia que debería pertenecer a la colectividad. Las cuestiones que surgen a raíz de ver el vídeo en Youtube vienen dadas por la ignorancia que se tiene sobre el funcionamiento del ADN, un elemento mitificado y temido por la representación que ha tenido sobre todo en el cine. Pensemos en *Gattaca* (1997), que, como buena historia de ciencia ficción, toma las posibilidades que brinda el descubrimiento y nos sitúa directamente en una situación extrema, una sociedad en la que el genoma de los individuos es público y se obtiene con una rapidez vertiginosa. Ya no tiene sentido un carnet de identidad, pues una simple muestra de tejido puede dar en segundos toda la información acerca de la persona, no solo nombre y apellidos. Esto nos plantea una sociedad en la que la intimidad es un bien preciado y muy escaso. Esto último podríamos considerar que ya es un hecho, y tal vez el trabajo de Pratipo podría situarse en el plano simbólico de un estadio intermedio, el de justo antes de la distopía. / ROSA LLEÓ

Llars de creació (Hogares de Creación)

Luca Rullo

Llars de creació (Hogares de creación) es un proyecto de creación documental desarrollado siguiendo procesos de trabajo colaborativo. El punto de partida del proyecto se construye a partir de distintos elementos entrelazados.

La intención es generar un puente intergeneracional entre las formas de lucha, reivindicación y movilización ciudadana de hoy y aquellas que durante los años sesenta y setenta defendieron que la Transición fuera un proceso de reconstrucción democrática.

El proyecto sitúa su campo de trabajo en tres contextos sociourbanos: el barrio del Gornal, en L'Hospitalet del Llobregat, el barrio del Pomar en Badalona y el municipio de Ripollet. Los tres contextos pueden considerarse zonas en "fuera de cam-

po", sin visibilidad, excluidas de los relatos hegemónicos sobre los movimientos vecinales.

Los participantes en *Llars de creació* son el grupo de mujeres Cosir i Xerrar, ubicado en el Centre Cívic Can Mas de Ripollet, el Grup de Dones Pomar, del Casal de la Dona del Pomar en Badalona, y el Grup de Dones del Barri del Gornal, en L'Hospitalet de Llobregat. Los tres grupos comparten algunos rasgos: están vinculados a la lucha para transformar unas condiciones sociales y de barrio, pero también están llevando a cabo una lucha de género. Comparten asimismo el hecho de que sus prácticas laborales se desarrollan en la economía sumergida y se basan en unos saberes técnicos y creativos que toman la forma de objetos que, si estuvieran vinculados a otros entornos como la institución del arte, podrían ser reconocidos como objetos artísticos. La elección de los grupos abre en el proyecto una dimensión crítica en torno a las relaciones de poder.

La propuesta de Luca Rullo desactiva aquellos elementos de la práctica artística que actúan como mecanismos perpetuadores de la lógica institucional del poder, como por ejemplo la sustitución de la figura del autor por la del grupo colaborativo, o bien el hecho de priorizar la idea de proceso y de continuidad por encima de la de resultado final. El potencial significativo, simbólico, expresivo o estético del objeto se desplaza así hacia los sujetos implicados en el proyecto y su experiencia transformadora.

Llars de creació desarrolla un proceso de trabajo colaborativo, un espacio de aprendizaje a partir del intercambio y del debate en el que todos los participantes en el proceso aportan sus conocimientos y en los que Luca se convierte en un dinamizador y un articulador de situaciones que impulsan un trabajo conjunto.

El proceso no finaliza con el material audiovisual montado, sino que este sirve para activar otras situaciones de trabajo. Compartir, difundir, incorporar nuevos grupos y crear redes permite entender el proyecto como un mecanismo multiplicador que sitúa a los grupos de mujeres en condiciones de poder decidir, si lo consideran de interés, trabajar para difundir su praxis a partir de situaciones de complicidad recíproca. Esta es una de las formas posibles de generar capital simbólico basadas en relaciones de poder horizontales y cooperativas. Frente a la idea de un documental educativo de consumo monocanal, el trabajo de Luca expande estos límites para entender la propia práctica como un proceso que incluye, además de la dinamización del estudio, el proceso de creación, la discusión sobre el resultado y las posibles continuidades.

1919

Pedro Torres

La historia de la ciencia es un relato construido a partir de dos premisas fundamentales: progreso y éxito. En esa línea recta hacia un futuro mejor, se adhiere con fuerza otra noción: la de la verdad como causa y consecuencia de un conocimiento jerárquico en el que se acepta el privilegio de unos saberes sobre otros. La pulsión de verdad que investiga el conocimiento científico no está tan lejos del arte. Gran parte de las prácticas artísticas contemporáneas surgen de un estímulo también anclado en la noción de verdad. Pero con una más que sutil diferencia: si la ciencia se encarga de construir un conocimiento que se erige como objetivo e imparcial, el arte puede ocuparse de desvelar los mecanismos y estrategias de construcción de verdad, precisamente desde esa subjetividad que el resto de saberes insisten en rechazar. No obstante, sobre ambos territorios la verdad ejerce una similar fuerza de gravedad. Ya sea desde la obligación o el derecho a construirla como desde la necesidad de su desvelamiento a través de una resistencia que toma en consideración otras verdades ocultadas. La negación de la verdad se apoya paradójicamente en la misma pulsión de verdad que su afirmación.

La arquitectura del relato científico es un juego en el que participan otros agentes, como subraya Pedro Torres en 1919, un proyecto que relee la épica del éxito y del progreso científico más allá de la figura del genio. Y que evidencia la construcción colectiva de las verdades que caracterizan el saber científico, tanto internamente —gracias a la acción de científicos caídos en el anonimato de la historia— como externamente —gracias a la acción mediática y a la instrumentalización política con injerencias nacionalistas. Así mismo, 1919 introduce otro elemento, la ficción, demostrando el carácter narrativo y la construcción de verosimilitud de aquello que pasa a formar parte de toda realidad pretérita a través de un hecho concreto y su posterior repercusión.

1919 toma su título de un acontecimiento particular, el eclipse que tuvo lugar en el mismo año y que sirvió como aval para la teoría de la relatividad de Einstein, hasta entonces una figura solo conocida dentro de la comunidad científica. Fue gracias a la voluntad y la tenacidad del británico Arthur Eddington que Einstein obtuvo credibilidad en una época marcada por la Primera Guerra Mundial, un conflicto bélico que también supo empapar el mundo científico y dividir la supuesta imparcialidad de conocimiento en bandos nacionales. La repercusión

mediática de este acontecimiento consiguió posicionar a Einstein en la esfera pública y sirvió para disseminar y legitimar unas teorías que iban a la contra del discurso científico construido hasta entonces, representado por Newton y su teoría de la gravedad. Al mismo tiempo que la mecánica clásica cedía su protagonismo a la mecánica relativista, la ciencia tenía que asumir la caducidad de unos discursos que se pretendían impertéritos. Mezclando materiales históricos con elementos de ficción o ajenos a la propia historia, 1919 reconstruye casi 100 años más tarde la historia de un eclipse que, revisitado desde el arte y desde el presente, nos permite ensamblar un nuevo relato desde la fragmentación de sus elementos. Y que deposita en el espectador la ordenación lógica del discurso y la responsabilidad de su argumentación. / SONIA FERNÁNDEZ PAN

Núm. 22

Mercè Ubalde

Parece que el modelo neoliberal se ha agotado. Sus políticas han ocasionado una crisis sistémica y estructural sin precedentes. La liberalización de los mercados, como el del trabajo, la mayor desregulación del Estado, y la sumisión de las estructuras —económicas, sociales, políticas, culturales— al mercado, se perfilan como algunas de las causas globales, aunque cada país sume problemáticas concretas. La gran diferencia con las crisis anteriores, tal vez reside, parafraseando a Michel Feher, en que en el capitalismo fordista la crisis afectaba al inquilino, mientras que ahora en la crisis neoliberal afecta también al propietario. El neoliberalismo hizo creer a los ciudadanos que podían ser propietarios. Creó una ficción liberal en la que las sociedades tienen que resituarse de nuevo. Resituarse y hacer una regresión a procedimientos que se creían superados en sus contextos, como la estratificación social o la precariedad laboral.

Esta situación acentúa la sensación de inestabilidad, inseguridad e incertidumbre en el entorno laboral, haciendo vulnerables no tan solo a ciertos grupos de población (tercera edad, inmigrantes y jóvenes), sino también a aquellos que trabajan en malas condiciones y a los que no producen. El sistema, incluido el Estado, está incapacitado para absorber la población activa y obliga a tomar como salida la economía sumergida.

El proyecto de Mercè Ubalde (Gandesa, Tarragona, 1987) parte del interés en tratar el concepto de vulnerabilidad dentro del sistema socioeconómico. Con Núm. 22 propone ahondar en estas pro-

blemáticas a través del arte. El ámbito artístico no es ajeno a la coyuntura antes expuesta. La falta de recursos y medios económicos afecta a todas las instituciones culturales y la precariedad laboral es extensible a todos los agentes que participan. En este contexto, Ubalde organiza una plataforma para impulsar una serie de microacciones que tengan incidencia tanto en el ámbito artístico como en el ámbito social. El objetivo de Núm. 22 es establecer paralelismos entre modelos del entorno empresarial relacionado con el trabajo informal (o economía sumergida) y del ámbito artístico, subrayando su propia condición de artista joven en vías de profesionalización que desempeña distintos trabajos al tiempo para hacer realidad su vocación.

El trabajo de Ubalde se concreta, habitualmente, en espacios vivenciales que tratan problemáticas cercanas. El título de la acción es un gesto autorreferencial: designa el número de trabajadora que le adjudicaron a la artista en su primer trabajo informal. La acción se formaliza con un taller en el que se desarrolla un encargo por parte de una empresa que trabaja en dinámicas de economía sumergida. Durante una semana y en horario rotativo, los participantes, previamente seleccionados por la artista, llevan a cabo una tarea: montaje de artículos sencillos como paquetes, mecheros y recordatorios, entre otros. Diez personas cualificadas del sector artístico, académico o de otras profesiones aceptan las condiciones: mala remuneración y la realización de un trabajo "illegal". Mientras efectúan dicho trabajo, Ubalde abre un debate sobre lo que están representando. El hecho de estar realizando esta actividad laboral en un espacio artístico permite hablar abiertamente de estas cuestiones mientras se participa de ello, algo que en otro lugar sería impensable hacer públicamente.

A Ubalde no le preocupa el sentido crítico de la acción, sino que le interesa emular los mismos mecanismos para evidenciar determinadas realidades y propiciar en el espectador —el taller está abierto al público— que se posicione y haga autocrítica tomando responsabilidades de aquello que observa.

/ ZAIDA TRALERO

English

Art Jove 2013

Toni Reig

Director General de Joventut

This publication brings together the projects produced in 2013 at the Sala d'Art Jove, a benchmark cultural centre funded and run by the Catalan Government's Directorate General for Youth that aims to support young artists in Catalonia. Its scope and focus were redefined in 2006 and it is now an exhibition centre and, above all, a space to encourage up-and-coming creative talent. This new focus has enabled us to keep pace with the new approach being followed for youth policies in the field of culture. This approach is geared towards getting young people to see culture not merely as consumers (as had been the case), but rather as active players in processes designed to create and spread the word about culture. This support for artistic and cultural creation has since been bolstered by other new projects and actions. Backed by different institutions, the Sala d'Art Jove has now consolidated itself as an acclaimed space for emerging art and youth creation and has won a number of major awards.

This success is due to several factors. First, the need for a space such as this. The Sala d'Art Jove is not an arbitrary creation or passing fancy; it meets a very real demand for support for youth creation. Moreover, it has a critical mass of users and a potential target audience that more than justifies its existence. Second, the tireless work of the team of professionals that run the space. This indefatigable effort is immediately clear in the selection of projects and in the imitable quality of the projects produced and exhibited at the Sala d'Art Jove, together with the hugely talented artists who have passed through this space over the years.

Above all, though, the professionalism of the management team shines through when it comes to accompanying the young artists along their creative path and driving the space forward as a centre to support artistic creation. Training and education here is underpinned by the "learning by doing" principle and leads to remarkable educational projects. Here I should like to acknowledge the tremendous work done by the team of tutors who advise young creators and accompany them as they make use of the services on offer. And I'd like to stress the verbs I've used here: advise and accompany. Because the purpose of the Sala d'Art Jove isn't to create or invent anything, but to put tools at the service of

young people's creativity and help up-and-coming artists turn their ideas into projects, without ever shackling them or interfering in how these projects should be defined and what contents ought to go into them.

The third factor I want to mention as one of the keys to the Sala d'Art Jove's success is its readiness to join networks and forge ties with a wide range of different institutions nationwide. These partnerships have enabled us to expand and improve the range of resources we can offer young artists and spread the word about their work. One major collaboration set up this year has been with the Fundació Antoni Tàpies, which coproduced the exhibition of the projects featured in this publication. We are also indebted to many museums and cultural institutions throughout Catalonia who support the Art Jove contest, including the MNAC, MACBA, La Panera de Lleida, Lo Pati Centre d'Art de les Terres de l'Ebre, ACVIC (Centre d'Arts Contemporànies de Vic) and Hangar centre for artistic research and production. This is an excellent example of how we can give a boost to youth creation by joining forces and going that extra mile together.

I should also like to offer my heartfelt thanks to the Fundació Banc Sabadell, whose financial backing made it possible to publish this very document you are now reading. We are extremely grateful. In addition, I'd also like to take the opportunity to mention the growing importance (in an economic climate as harsh as ours has been in recent years) of public-private collaborations as a boost for artistic and cultural initiatives—particularly those of a less commercial nature, as Sala d'Art Jove projects tend to be.

Finally, one last aspect that underpins the success of "our" art space is the constant innovation that has always gone hand in hand with this project. The Sala d'Art Jove might well have consolidated its way of working, but year after year it is always reshaping itself to adapt to a fast-changing reality that never ceases to spark new needs and interests in young creators. It is this constant questioning, rethinking, reshaping and reinventing that has put the Sala d'Art Jove firmly at the avant-garde of innovation so that it can act as a trampoline for emerging art and up-and-coming young creators in our country.

It is—it goes without saying—our fervent wish that it continue to do so for many more years to come.

The Tutorial Process: The Collective Voice and the Individual Nuance

Art Jove 2013 tutorial team

NOTE: The structure of this collaborative text, with individual comments, is intended to explicitly reflect our working dynamic as a multi-person tutorial team.

When we, as spectators, visit an exhibition or attend any of the many activities that take place in the art scene, we can only participate in the visible results of a prior process. Beyond the representations of the artists and the insistence of the process-based nature of art, all projects are the result of a process that only exists in the memories of the people who have worked on it, unless somebody narrates it. A project usually begins with a proposed conceptual line that is influenced by certain conditioning factors, and, as it progresses, its structure must be able to handle unforeseen circumstances. It can sometimes be hard to tell whether the original conceptual line is the cause or the effect of the results that we, as the audience, are able to see. However, given the characteristics of the Sala d'Art Jove grants programme—which is annual, renewable, and consecutive as of three years ago—we would like to begin a possible narrative account of our proposal for the 2013 edition by describing the sometimes unavoidable conditioning factors that influenced the projects, and showing that certain pre-existing circumstances generate a particular methodology. And that the line between formalisation and conceptualisation is as functional as it is illusory.

Firstly, we should start by pointing out that the tutors and the artists in the Sala d'Art Jove programme are chosen by a jury that changes every year. And although all participants are aware of this from the start, it requires us, as tutors, to engage in an unusual type of 'curatorial' work.▲ Generally, the curator of a group show chooses a series of works based on a particular topic or issue that she wants

to explore ● through the hybrid language of exhibitions, from the perspective of the group voice. As the curators of the future exhibitions of the 2013 projects, none of us had chosen or seen the projects that we would be working with. As such, we hadn't been able to form an idea of the core theme that would eventually link all the artists in the exhibition space. And we didn't know the state in which the projects had been submitted to the call for entries: whether they were almost finished, halfway there, or simply a series of notes around an idea. We would discover this later, through the individual interviews we decided to carry out with each of the selected artists.

And there was yet another difference that set this project apart from the standard curating process: the idea that a curatorial group is made up of individuals who share certain personal affinities or have previously worked together. In our case, although some of us knew each other and had occasionally worked together, we did not fit into the category of a 'collective'. We had been chosen individually by the jury and we had to work together because that's the way the programme works, not because we had decided to. Nonetheless, from the beginning, when we first met in person, we shared a strong desire to work as a team. We spontaneously prioritised our capacity to reach agreements and our willingness to carry out a project in which all of us would

● I didn't feel that our curatorial practice was so different from the norm. Or perhaps I did right at the beginning, when we were assigned a series of projects that we had to work with, and we didn't have any choice. But in any case, it is not always curators who necessarily lead to artists. The big solo shows organised by major art centres and museums, for example, usually commission curators who are experts in a particular artist. In these cases, the artist leads to the curator, not vice versa. But we're back where we started, these curators are able to choose works, which was not the case for us.

I think this can actually become one of the positive aspects of the project, because given that we don't work with artists of our choice, as 'curators' we are forced to leave our comfort zone, to move beyond the things we know well, to explore subjects that may be unfamiliar to us and to formulate a public opinion on them.

Curatorial projects are usually based on a process of research into a particular subject, or else the research is triggered by an interest in specific artists. All of these methodologies are valid. In our case, the works of the artists are assigned to us at the start, and it can be difficult to find discourses that we can identify with. Nonetheless, the structure of the tutorial project has allowed us to investigate each project and, in some cases, to participate in the process. The important thing is to use the space that is offered to us for reflection and to share ideas.

▲ Being on the jury does not guarantee the selection of works that share certain tastes and interests, but it would nonetheless have been interesting to participate from the beginning.

participate in every decision. ■ We adhered to this system throughout, although for practical and logistical purposes we did divide up the different tasks when we were setting up the final exhibition.

When it came to deciding on the type of project we wanted to carry out, we were influenced by the factors mentioned so far, but we were also conscious of the projects that had been organised as part of the Sala d'Art Jove programme in the past. In past editions, the curators had tended to divide the artists' projects into a series of exhibitions linked by a common denominator. The previous year, the tutors had decided to work with all the projects on equal terms, without separating them into the categories they had been selected in (creative, publishing, research and education).

We decided to split our project into two distinct parts. On one hand, we would formulate the curatorial discourse through a series of activities at the Sala d'Art Jove that we called *Avantsala: apunts per a una exposició* [Antechamber: Notes for an exhibition]. Instead of using it as an exhibition space, we decided to explore other types of visibility through public debates around some of the issues that were coming up in each project. Structured around four themes shared by all the projects, *Avantsala* consisted of a series of roundtables (with the artists and external guests), screenings (of film and video by other artists whose work is related to the four main sections) and podcast interviews in which the artists, groups and collectives chosen for the 2013 programme talked about their projects. The idea of *Avantsala* was to use the selected artists and projects to emphasise the idea that art has the capacity to become the ideal interlocutor and to engage with issues that extend beyond its own context, while at the same time showing that the myth of the autonomy of art is no longer valid. ▲ Precarious labour

■ I remember that the subject of negotiation came up in one of the roundtable discussions that we organised for *Avantsala*, *Desobediències. Accions fora de l'ordre* [Disobediences. Actions outside of the established order]. We discussed the fact that when a group seeks consensus, the process can deactivate the most radical ideas of each participant, and it can end up finding consensus in a neutral zone that is not too uncomfortable for anybody. This negotiation process can end up weakening the power of the individual proposals. Is the consensus zone, in some sense, a neutralised zone?

▲ My opinion on this is more cynical. Rather than transcending the art context, I think that the interesting thing about Antechamber was discovering other practices from other times and other places. This provided clues and enriched each project with new perspectives. It also allowed us—as curators and programmers—to work and experiment with different formats: exhibitions, roundtables, and screenings.

and the underground economy, the transversality of art and its appropriation of scientific and historical discourses, the ongoing debate about the uses and purposes of our decreasing public space, and the potential of artistic practices for tactic disobedience, ● were the main areas discussed over several sessions that also left room for discussion of related issues that came up along the way. *Avantsala* worked like a kind of open tutorial that put the spotlight on the artists as interlocutors of their own projects.

Meanwhile, we had also decided that given the myriad of small-scale events and exhibitions that are constantly taking place in Barcelona, we wanted to do something that took us into a weaker aspect of the local context: organise a larger exhibition, bringing together all the projects from the 2013 programme into a single physical and conceptual space. The added advantage of this option was that it gave all of the projects the same amount of time in which to develop and mature. And after *Avantsala*, we were also interested in returning to the exhibition format, and in thinking about the works from a different perspective. But there was a problem: space. The Sala d'Art Jove is too small to host an exhibition that presents all the projects at the same time. The need to find a larger space for the final exhibition—which we called *Fuga: variacions sobre una exposició* (Fugue: Variations on an Exhibition)—led to the participation of Fundació Antoni Tàpies in the project, and highlighted the need to create a visible ■ and more solid collaborative network in the local context. The result was an exhibition that brought all the projects into the same physical, symbolic and conceptual space, and that emphasised their formal and exhibition aspects.

We all agreed that trying to find a single overarching concept under which to group a series of strikingly different projects would be forcing things. We would certainly have been able to come up with

● Should we mention the fact that we were criticised for the title *Desobediències. Accions fora de l'ordre* on the day of the roundtable? People said that the title had an inflammatory aspect that didn't correspond to the nature of projects in this section, which did fit within some existing order to a greater or lesser degree. We should point out that projects are not assumed to have less power just because they are part of an existing order. People even suggested that merely positioning yourself outside of an established order did not have a value in itself.

■ At the press conference, the representatives of Fundació Antoni Tàpies, Sala d'Art Jove and Hangar made it clear that FAQ (the larger project that hosted *Fuga*) staged or made visible a fact that had already been established for some time: the silent collaboration among these institutions.

an umbrella concept if we had chosen to go down this artificial path, but we had decided to avoid this from the start. So what remained were the actual projects, in their formal aspects, although in most cases we would not know the final results or the form they would take until the exhibition set-up. And while choosing to focus on this aspect seemed like an honest solution, it didn't quite convince us. So we decided to study the project from different perspectives, and to identify points of contact shared by some or all of them. The idea was to chart possible but not prescriptive paths ▲ through the projects, which, as in *Avantsala*, would not be closed in on themselves, but would illustrate the many different issues that run through contemporary artistic practice. In *Fuga* and beyond.

Given the nature of this project—with its two distinct presentations, *Avantsala* and *Fuga*—, we felt it was essential to produce a third presentation, a final publication that would, as far as possible, reflect this idiosyncrasy and explain the process. Instead of simply producing a print document in the usual form of a catalogue, we wanted the publication to be the final stage in an ensemble project defined by its different voices and formats. As such, we asked artists who had been external guests in the roundtables to provide four texts corresponding to the four sections of *Avantsala*, describing their impressions as active participants in the debates. In the *Fuga* section of the publication, as in the exhibition itself, we've decided to focus on the projects by each of the artists, in a text that mixes description and a necessary critical approach.

In this text, which is a kind of chronicle, we've tried to identify the key points of a project that lasted almost a year, although as in any synthesis many things have been left out. Particularly the sense of constant dialogue among all of us, and the different positions that each of us have taken as tutors of artists who work and understand art from very different perspectives. Each of us could write our own account of our relationship with each project, illustrating the great diversity of approaches that

▲ I would add that they were also almost unnoticeable in the exhibition layout, because they were paths that had to be charted mentally. I sometimes wonder whether it was the right choice to include a map in the middle of the exhibition booklet. While the paths we were working with were not, as you say, prescriptive, the map could suggest some type of required obedience. We wanted to include the map in order to illustrate an idea (the idea that it was possible to mentally chart some lines), but it may perhaps have been confusing for audiences.

coexist in artistic production, and its ability to appropriate, question and influence a similarly heterogeneous reality. There is also another possible series of accounts, those of each artist. What remains of our mutual relationship is the experience of working as a team under a methodology of consensus, and, above all, of having tried to work with the particularities and needs of each project over and above the theoretical adjustments of more traditional curating. An experience that does not always take on a visible form, but nonetheless runs right through this polyphonic project.

1

AVANTSALA: NOTES ON AN EXHIBITION

**After All
Notes on the work, precarity
and self-exploitation of
artists in the wake of a public
conversation**

Maria Ruido

At the invitation of the Sala d'Art Jove Tutorial Team, I will attempt to reflect back on the round table that was held on 5 June this year, with the hindsight and from the distance of the time and place that I now find myself in, and rethink that situation and the reflections that came out of the discussion with Mercè Ubalde, Luca Rullo, Ciprian Homorodean and Adrian Melis.

The first thing that comes to mind is the fact that the preliminary conversation between the women from the Tutorial Team and myself flowed along quite different paths to the discussion that eventually took place at the round table. I imagine that the team originally approached me because several of my projects explore post-Fordist labour and suggest that intellectual and artistic work is by no means free of the self-exploitation that affects our fellow workers in other fields, but rather it reflects and even amplifies them.

I remember reading the project proposals by the four artists and realising that only two of them entailed a more or less collaborative process involving different communities (Mercè and Luca); another positioned himself as the subject/object of the exploitation that is so characteristic of our society (Ciprian), while the fourth, Adrián, took some of the harsh, cynical contradictions of our politicians into the exhibition space (or perhaps heightened the spectacle of politics by placing it in an exhibition, which is a space without capacity for real social intervention). I would like to claim that the opposite is true; I would like to be able to say that our works manage to become tools for political agency, but I have grave doubts.

In any case, the first question—which asked them about their own situation within today's production system—was raised as planned, but it was never answered. Instead, in the first round, each artist spoke about his or her own projects, and some of them explained why they were dealing with the topic of work at this particular moment, here and now.

I sincerely think that they did not intentionally avoid the question, let alone avoid positioning themselves in relation to it. I think they had simply not given much thought to the matter: over the last ten years, working conditions and work itself have become one of many "key topics" of artistic research. But unlike the reason that runs through my own projects, few image (re)generators today think of themselves within the system of neoliberal production-dissemination-consumption. It is as if we were "outside the system" again, as if (after decades of rethinking the idea of labour itself) our work has given up on seeing itself as such, and objectifies itself through an exceptional status borrowed from other times.

If we accept this premise, how can we support and politically rework the surplus value generated by artistic and intellectual labour so that it does not turn into simple market surplus? Do we really not want it to become just another commodity? How can we grapple with the supposedly "voluntary" self-exploitation and precarity of artistic work on one hand, while at the same time preventing its results (objectual or not) from becoming mere fetishes?

I've had so many conversations about the conditions of production of our works over the past few years, and the subject has played (and still plays) such a key role in my projects, that I find it hard not to come across as belligerent and worried about these issues (which, by the by, we must change collectively if they are to change at all): unfortunately, labour and personal precarity have made it onto the political agendas of institutions, without

finding any responses positioned within our artistic practices.

If we do not want to be naïve, we must always remember that artistic practices are part of the economic dynamics of post-Fordist capitalism (as they were part of previous capitalist and pre-capitalist systems of management).

You don't have to have a gallery or to exhibit your work in a more or less commercial context in order for these dynamics to come into play. The art institution—by virtue of being an institution—legitimises our works, values them (or doesn't) and turns them into products, whether they are objects or not. It is extremely good at objectifying things and stripping them of meaning, although some types of art works and production strategies are obviously more easily absorbed than others.

We have to remember that we are living in a time when there is no such thing as an "outside the system", although I like to think that a certain periphery still exists: a capacity for resistance by remaining constantly on the move and avoiding capture, or by means of infiltration mechanisms that try to bring about change on a small scale, or the use of open, polysemic languages such as those of poetry or irony (as long as they go beyond simple empty metaphors or pure cynicism, of course). But I think that above all, this capacity for resistance requires us to recognise ourselves as workers, and to recognise that the conditions of production of the system that we are part of cut across our lives. Or perhaps further still, it requires us to see ourselves as "test subjects" in trials of new systems of economic and political subjection: the art institution at the vanguard of technologies of production; not just of representation, but also of productive subjects.

This recognition or awareness should be not be crippling, however; it is just something to bear in mind. Simply breaking out of this framework and establishing concrete forms of action—micropolitically, in response to specific circumstances, locally, and even personally—from a position of knowledge and risk, can be a response in itself. Paradoxically, another possible response is to rely on "invisibility", or, more specifically, on the lack of visibility that comes when you move outside of the usual mechanisms and channels of legitimisation.

Another worrying aspect that arises from our status within the social and labour system is self-exploitation, which almost always takes the form of schizophrenic triple employment (work to pay the bills, housework, artistic work), to the point of producing the odd feeling that we are paying to work, or working in order to be able to work. And if we

add the fact that—disturbingly—we increasingly experience our work as non-work, or as "different" or "special" work, as a vocation that has to do with "personal fulfilment", I think that we are touching on what lies at the heart of the many devices of contemporary precarious subjectivities.

We have to remember that within our framework, having a social identity still involves having a "job", carrying out an activity that is recognised as work/employment (which are actually two different concepts, it should be said). Even though feminism and other critical theories have burst the traditional boundaries of the term and set up different parameters that broaden the narrowness of the production of goods and services with references to affective labour, caring, sex work, etc., these activities are still considered non-jobs in the general sphere of representation: some people are "illegal" because they are undocumented, and they are undocumented because they do not have a job in the traditional sense; a prostitute provides a service that she is paid for, but she can be thrown out of the country because she lacks the legal status of a worker.

While these situations are by no means the same—please don't misunderstand me: there can be no comparison between some of these situations, like the "illegal" status of undocumented migrants, and the social status of an artist—, our situation is also difficult. And what's worse, it is accepted as a necessary sacrifice, especially by young artists who supposedly have to accept professional and personal conditions that are almost pathological in order to follow their 'vocation'.

I would like to emphasise the imbalance and precariousness that exist in the world of cultural production in general: in the paltry fees (if we are paid at all), in the endless working hours, in the invisibility and low status of many tasks that are considered "minor" even though they are essential (and almost always carried out by women), in the lack of a regulatory framework for our dealings with institutions (in which we often feel powerless), in the unspoken blackmail that we often accept, particularly when we are starting out (working for free, never-ending internships, eternal scholarships...), in the cronyism that develops among critics, curators, gallerists and artists... in short, in a false, classist sexist and homophobic scenario, in which dissent, difference and tensions are co-opted, concealed or stifled, and certain works are assimilated/decontextualised by means of efficient sabotage and deactivation tactics.

We cannot ignore the facts: it is difficult to gain visibility and recognition (and the earnings they bring, of course) without going through certain

filters. So, as I suggested above and learning from the past, perhaps the way to get to the heart of the matter is by revealing the mechanisms of institutional devices, drawing attention to the "unwritten rules" of the actual processes of legitimisation and recognition. And, accepting the consequences of this attitude of protest, by work in the margins, the gaps, the folds. It can be done. And it must be done if we want to create politically useful representations.

Often we don't just accept precarity, but also censorship (and self-censorship, which is even worse) and the social charades that go along with the art institution. This seems almost reasonable when we realise that the mechanisms of legitimisation that we talked about are presented to us as the only logical option, and naturalised as such. But this is false: institutions are not "natural", they are historical constructions that depend on a specific situation, and as such they can be changed.

As I suggested at the start of this text, there is a small possibility of change in simply responsibly valuing our own work and, of course, in inventing new "contaminated" ways of being artists (circumstantial, expanded, partial, and even openly anti-professional) that transform each of us into assemblers of discourses and representations; into workers at the service of images.

With this I conclude these notes on the work, precarity and self-exploitation of artists, after a public conversation and several years of reflection and practice around these issues.

TUNISIA, OCTOBER 2013

No Future Some assorted notes based on a conversation at the Sala d'Art Jove

Domènec

(1)

"No future for you" the Sex Pistols shouted in the audience's face in their sublime 1977 song God Save the Queen. "Avui sóc ric. No tinc memòria," [Today I'm rich. I have no memory] sang Jaume Sisa in 1979. We were looking over the abyss at the end of history, the 1980s, the fall of the Berlin wall,

cheap cocaine and the triumph of global capitalism: the present continuous...

The Sex Pistols were singing about the end of an era and the encroaching darkness of the Thatcher years; Sisa, ironically, was celebrating the fact that "popular capitalism" had made us all rich—we all had a mortgage and no need for any memory.

For decades, we've lived, worked and thought as if it were playtime at school... present continuous... finally we could have fun... history was over! We no longer needed any commitment to anything... Thousands of artists filled the world with brilliant, immaculate, unembellished works devoid of any drama, fun, autistic, egocentric pieces, polka dot paintings, formaldehyde cows, giant puppies made out of flowers, extortionate bibelots to decorate the luxury nothingness of fictional capitalism. Reality confused with a photo call. While the drugged population was entranced by artists playing the fool, the owners of everything stole our past and, with it, the possibility of thinking of a different future.

In the words of Martí Peran, "Analysis of the contemporary experience reveals the difficulty of thinking about the future. Modernity was characterised by its prolific construction of promises; today all we have is a present that always narrows our expectations of tomorrow. This sign of the times is due to a complex mesh of factors: the failure of mass utopias, consumer hedonism, the extension of the culture of fear, widespread precarity that makes it impossible to think of life as a project... Alongside these difficulties, all the spectacle of late capitalism can only us for the future is a collection of apocalyptic cinematic visions." Dystopian visions with a clear lesson: the status quo is unalterable; any attempt to alter reality and subvert the balance of forces is doomed to fail.

(2)

Sensory addiction to a compensatory reality becomes a means of social control, and a large part of "art" enters the realm of the phantasmagorical as entertainment, as part of the world of merchandise.

Marx popularised the term phantasmagoria to describe the world of merchandise, which by its mere presence hides all traces of the work that went into producing it. It hides the process of production and encourages spectators to think of it in terms of subjective fantasies and dreams.

(3)

History cannot be thought of merely diachronically. There are leaps, fissures, gaps, contradictions, short cuts and dead ends. Past, present and future occur both synchronically and diachronically.

We need to explore the ways in which contemporary art can articulate the past—short stories that focus on recent and not-so-recent events that have remained hidden under the dense shadow of hegemonic narratives, even though in some cases they are vital for understanding our real-life present and imagining a "different future". By capturing these spectres of the past, by helping these short stories and hidden accounts take shape, they become visible signs of the way reality has been created in our present.

By way of example, I'll talk about a project we did in Helsinki. It arose from reading about the work of Alvar Aalto—the best-known Finnish architect and one of the fathers of modern architecture—and focused on one of his buildings, the Kulttuuritalo, a cultural centre and concert venue in Kallio, an old working-class neighbourhood now becoming gentrified. After reading different sources that talked about how important the building was, its fascinating technical and formal innovations, its key role in the architect's career and the evolution of postwar architecture, the unique design of the bricks and its acoustic properties, in one text—amongst a huge pile of information—I spotted the sentence "Built mainly by volunteers."

What did "built mainly by volunteers" mean? Why? Under what circumstances? Although I carried out research at several archives, such as the city archive and the museum of architecture archive, I couldn't find any clear answers: only one tiny archive in a flat in the neighbourhood revealed all the details of this amazing story of collective creation: between 1954 and 1958 over 5,000 volunteers—workers, union members, members of leftwing organisations, youth associations and the Communist party—gave over 150,000 hours of their free time after work and at weekends to build this magnificent building that was at the centre of the neighbourhood's social, cultural and political life for workers in Helsinki. However, this major achievement for the Finnish working class had later been appropriated by the hegemonic historiography and been forgotten by most of the city's inhabitants. When we finally managed to interview some pensioners who had taken part in this collective process in their youth, they were puzzled as to why it had taken so long for someone to ask them about what was perhaps the most important episode in their life. The project aimed to rescue the voices of workers who took part in the collective construction of this symbol of modernity and icon of the Finnish workers' movement. At the same time, the project also breached the gap between the age when the Kulttuuritalo was built

and the present day, when the building has become an architectural monument stripped of all its ideological content. As well as endeavouring to relive the past, it also aims to reflect on the way we experience historical time.

(4)

A few days ago, a friend of mine asked me about a large number of contemporary artists who have suddenly discovered modern architecture—an interest he found somewhat superficial and saw as a nostalgic longing denuded of all its critical power. "As a fetish?" I ventured. "And maybe because they use obsolete devices to shape projects: slides, vinyl films, opaque projectors... a fascination with everything vintage." When there's nothing to say, nothing to question, we can always fall back on the document, the archive, the historical anecdote, the display. This nostalgic backwards gaze towards a past that was full of future perpetuates the helplessness of the present. If we fail to understand that rereading the past is only worthwhile if it is a dialectic weapon loaded with ammunition in the fight to transform the present, this gaze simply becomes the accomplice of hegemonic accounts and perpetuates the discourse that has always sought to defuse the critical, transformative power of these moments we are now looking at afresh.

Collaborative Disobedience Cristian Año

As was to be expected, in the period that this text was being prepared many new developments and proposals related to art and culture emerged in Barcelona and all over Catalonia. When we look at some of them side by side, they seem to be a symptom of the present, a way of adding context to the arguments that we would like to share here.

On 1 October 2013, La Panera Art Centre in Lleida and the Catalan Government organised a conference on audience development in the visual arts field, called *Creating Communities around the Visual Arts: Live and Virtual Audiences*. The aims of this conference, which was targeted at cultural industry professionals, included sharing projects that

were significant in terms of their approach to "audience" interaction. The key questions were intended to generate ideas about how to build interfaces for collaboration among the different agents involved, and between cultural agents and audiences, and also about how audiences could participate in the production process. Basically, the conference revolved around a series of shared concerns that reveal the need to find strategies that connect art, culture and society, even though this idea appeared to hide behind the aseptic concept of territory and the insipid term 'audiences' in the conference title.

A month earlier, a talk series at the CCCB called *The Sense of Culture* had tackled the same issues through critical debate from a range of different perspectives. In these times of crisis, when resources are not as plentiful as they were, people are starting to question the social benefits of culture (and the arts) and the returns on investing in them. Basically, the participants of *The Sense of Culture* explored the questions of who cares about culture, what it's good for, and who should care. The sense one got from the six panel discussions is that we are in the midst of a paradigm change that questions existing relations between culture and society, and that is clearing the way for new forms of production and circulation of cultural and artistic processes.

One of the panels in *The Sense of Culture* was called "Culture and Conflict", with Jordi Oliveres from the magazine *Nativa*, the poet Eduard Escoffet, and multidisciplinary artist Simona Levi. The moderator was contemporary art critic and curator Jorge Luis Marzo. As the summary by Oliveres published in *Nativa* recounts, the discussion revolved around the tensions that exist between the arts sector on one hand and institutions and the government on the other, and the relationship between this cultural industry and citizens. At one point in the debate, the moderator made a comment based on the contemporary art world, pointing out that ever since the avant-gardes the social function of art has been linked to its capacity to generate disruption and critical thought, and to draw attention to hegemonic processes by identifying contradictory elements from a position of tension. However, he also admitted that society had changed to some degree, and that the mechanisms and means of creation and distribution of symbolic production have also changed and require a process that can activate new points of contact between culture and society. Although I should add that this does not seem to have affected the art field in general.

The umbrella term "art institution" has room for all kinds of artistic forms based on the paradigm

of disobedience, that is, on dissent and rebellion against the standardised symbolic and aesthetic order: disobedience against institutional forms that involve power; against the power relations that lead to the hegemonic construction of subjects; against the collective imaginaries and the aesthetic and symbolic forms that make the powers-that-be so omnipotent that they seem natural to us. If art really is transgressive and critical, then it must necessarily create tension and unease. Far from offering spectators or audiences a pleasant experience, it must make them feel estrangement, take them out of their normal state and into a certain critical experience that may be conceptual, symbolic, aesthetic, or all three at once.

Instead of this heroic situation—that gives us a pleasant sense of satisfaction when we consume it and, as a result, makes us feel that we have a life plan—what has actually been happening during this navel gazing is more like a concert in which the audience has left the hall and, when the first movement is over, the soloist addresses the rest of the orchestra to congratulate them on their work, tell them how important it is, and remind them that music will rescue society from mediocrity and make us better. The fact that the audience has left the room simply makes the soloist even surer of his diagnosis, of course.

Even though the art institution cultivates a social image that is based on the imaginaries of contemporaneity, of experimentation, innovation, networking, mobility, transversality, the glocal, and so on, in practice it turns away from this paradigm (...). In reality, the art institution is barely or not at all porous or receptive to institutional innovation, and stubbornly refuses to open up to society or to accept heterogeneous elements that enrich or challenge its identity. And the cases where it has done so have arisen from the institution itself—as in the example of institutional critique—, almost like an internal mechanism of the art system that allows it to rethink itself without going beyond its existing limits.

This lack of porosity is the result of very strict control of the criteria that determine what is and what isn't an artistic practice. When we look at how these criteria circulate and are implemented, we can see the totalitarian tendency of the art institution: it spreads all over the planet, finding its way into every corner and every level. Artists and their skills initially gain a foothold through educational centres, but the control continues throughout their professional careers, which make up a kind of journey that moves through a network of points of "ideological" transfer such as being awarded grants, scholarships and prizes, and included in exhibitions,

biennales, fairs and collections. Each of these instances calls upon a plethora of "prescriptive" experts who share certain "authorised" criteria in regard to contemporary art, which are often interchangeable at different points of the network, usually at an international level. This system of validation and legitimisation does not just articulate the working lives of artists, it also affects the distribution of almost all the public funds allocated to art and culture, and acts as a guide for prices on the art market. Above all, it leads to the hyper-professionalisation of the art field, which holds the power to decide who can be an artist and create art, who can be a curator, who can be named director of an art institution. As a result, society is robbed of the opportunity to participate in the debate to decide what artistic expressions and what agents will have social significance in regard to contemporary art.

The art institution defines and preserves its singular status by means of a structure that allows it to control and manage the power relations between art and society, which includes regulating civil society access to art and culture. This has a collateral effect: citizens become audiences, or mere passive spectators.

Artistic practices that are explicitly political, critical, or based on dissent—practices that originate in society and develop in the social realm by means of symbolic work, through powerful gestures that are consistent with their own aesthetic, signification and historical context—have no place in which to release the power of this creative impulse other than the art community itself. And in the "points of contact" where the social function of art is reproduced in society we are now starting to see the effects of the unilateral regulation of art. As the art sector continues to insist on its role as a critical device, parts of society that once recognised the value of art's ability to question and disrupt now feel a condescending indifference to it. An indifferent condescension that has grown stronger with the crisis and the ideological dismantlement that is being perpetrated by the country's new cultural policies: supporting the cultural sector is not something that civil society sees as its own battle.

Within these coordinates, which have to do with both critique and the crisis, it is important to take note a series of heterogeneous artistic and cultural practices that may introduce new variables that can change our perception of the situation. Practices that share working processes that reformulate the way we understand the interactions between culture, art and society. These include collaborative artistic practices, critical pedagogies, collective pedagogies, deductive projects, small-scale cultural policies,

and projects with an "instituent" focus. These and many other approaches are a critical challenge in response to a certain institutional autarky in art, but they also turn up in fields such as architecture, dance, performing arts, urbanism, music, cultural management, museology and design. These similar approaches in all kinds of different fields, which are trying out a return to society, to the social realm, share certain features and processes that we could call a "collaborative turn". Together, they form a network of experiences that reload the social function of art into the art system itself in order to reformulate artistic practices and spaces of interaction that are no longer sufficient to sustain the illusion that arts play an important social role. They are a laboratory on the margins or periphery, away from the spotlight, without much visibility or legitimacy, and with little access to the art institution and its resources.

The social function of art, as we've said, is its critical and counter hegemonic potential, its capacity for resisting and denouncing the expressions and concealment strategies of power. As such, it is defined by being against institutions of all types. At the same time, one of the side effects of the divide that separates art and society is a paradox: while artists may publicly boast about their position of disobedience outside of the mainstream, inwardly, in their relation to the art institution, they are complacent about its mechanisms of power and complicit in its identity strategies of inclusion/exclusion. In fact, exhibiting their practices is the best way of publicly presenting this split between art and society while the same time insisting on the social commitment of art through this critical formulation of its social function.

The practices that we can group together under the idea of the "collective turn" are opening up a relational space for art and society that reverses some of the elements in the equation that produces this relationship. Firstly, by reversing their relationship to the art institution: collaborative artistic working process, and their civic management or local cultural policy counterparts, are contemplating the participation of society and its return to the heart of the art institution. They are introducing external elements, foreign bodies (non-artists, non-curators, non-audiences), and the antibodies that form around them are generating identity disruptions. The institution thus becomes porous and begins to incorporate a real—not iconic or symbolic—heterogeneity. It brings back a conflict that had been pushed outside, but can now be problematised again. In short, the debate about the social function of art is finding its way back into the art institution: it is no longer the problem of politicians or audiences, it is discussed

"at home", in collaboration with other social agents. This opens up new cracks in the regime of control of the art world, making it possible to further develop issues that had always been on the agenda of interests of certain groups and collectives.

Collaborative practices blur the boundary between the expertise of professional cultural producers on one hand and citizens who consume cultural products on the other. As well as criteria that determine the artistic quality of a particular practice or project, other considerations are also taken into account: things like the social returns that they generate, or the distribution and redistribution of the symbolic capital that they produce and the status that its participants earn. While the art institution encourages artists to capitalize on their artistic and creative skills, it also faces the challenge of recognizing that collaborative structures and working processes that enable the creative and artistic participation of citizens in general can be a legitimate artistic practice. These practices, which set up a different type of relationship between culture and society, are often criticised because they seem to deactivate the social function of art that we have described: its capacity to generate criticism, to fight against hegemonic positions, and to draw attention to conflicts.

But isn't the strategy of the art institution to fight for autonomy and resist co-optation, channelling its critical footprint through iconic and symbolic flows? Collaborative practices move in the opposite direction: they need to interact with others, to build or reformulate common spaces, to engage a multiplicity of agents. Critical practice is first and foremost created by implementing real social practices, in which friction, conflict and perplexity are not an iconic or conceptual matter. Moreover, it is generated through a process in which collective work creates connections between different fields, cultures and imaginaries. The working process is, in itself, the critical device that activates and problematises conflicts and articulates them through a space of negotiation. Differences are not subsumed into a debilitating consensus, but become catalysts for a specific transformation, a negotiation and recognition of difference and of common interfaces that can operate on a small scale. The people and entities that participate in this process gain a more complex perception of reality.

The fact that power and institutions can co-opt these processes means that the projects are achieving change in the institutions themselves. Will there be a collaborative turn in the art institution? And in its museums and galleries, in curators and artists?

**Mine, Ours, Art and Chance.
A Dérive**
Andrés Hispano

From my window I can see the beach
And I always took the sea for granted
The Bitter Springs, Barbara

In his latest book, *What Money Can't Buy*, Michael J Sandel questions the role of money in our society and asks whether certain spheres of life ought to be free from the laws that govern a market economy, whether we should respect values other than price and profit. With the market encroaching on more and more areas of our life and behaviour, Sandel is worried about not only an increasing materialism, but also a steady erosion of what we have in common: shared spaces and experiences that underpin the idea of us as a whole, where public space plays a specific role.

Sandel points out that in some states in the United States prisoners can pay for a cell upgrade and that all major sports stadiums now include skyboxes, from where VIPs can follow the game in the lap of luxury. Sandel uses this second example to illustrate the central theme of his book: the loss of experiences shared by a cross-section of society. For the author, going to watch a baseball game used to be all about sharing experiences with all kinds of different people—sitting in the same stands, waiting in the same lines to buy hot dogs. When it rained, rich and poor alike got wet. Nothing unites us as a society as much as the idea that there is a series of laws, taxes and punishments that are the same for everyone. What could be more democratic than queuing up on a first-come, first-served basis? No account of western society that looks at the growth of mass culture and the progressive democratisation of everyday life can ignore the role played by spaces such as railway stations, shopping centres and major sporting and cultural events. Stadiums, hospitals, promenades, theatres, museums and barracks brought together people from a society hitherto divided into impermeable classes.

In American society, these spaces have been key not only as interclass spaces, but also as melting pots for people with different origins, languages and religions. What couldn't be done in squares and marketplaces in the United States was soon accomplished in movie theatres, comics and amusement parks. Should television be considered to be a public space? Without a doubt. It's thanks to television that the weekend baseball game

ranks as highly in Sandel's argument. In his opinion, the circumstances, spaces and events that led to shared experiences are fast disappearing. We no longer share the same fate even in prison or at the airport.

Viewed from the Old World, where the idea of public space hasn't yet been reduced to malls and stadiums, Sandel's comments might appear somewhat naive. At the end of the day, Europe has always operated under a class system and there doesn't appear to be any imminent skyboxification of our spaces on the horizon, thanks to our squares, festivities, beaches and traditions that act as hubs for shared experiences.

However, reading his essay, I got the feeling that although in the United States there is a growing awareness of the value of this shared social fabric and the spaces and activities that make it up, here in Spain this is something that's been slipping through our fingers. Perhaps—as the song says—we've been taking it for granted for too long.

One example of these shared experiences—in the revered context of the transition to democracy in Spain—could be seen in the protests against Franco's dictatorship in major cities across the country. Today, street protests (unless it's to celebrate a sporting victory or to greet the pope) are branded as little less than antisocial or antidemocratic. Camping out on the street is a crime. This was made clear in the media coverage of the 15M protests and subsequent one-off or regular protests against the government, the banks and enforced evictions, and in the government's recent legislation curtailing demonstrations. These actions, and many more inside and outside Spain (*No tendrás casa en tu puta vida*, Occupy Wall Street, Reclaim the Streets) have made the public space a stage for social and political expression. They have clearly shown how important it is to take a physical, visible position in open, shared territory by bringing together different generations and different approaches that go above and beyond the framework of political parties and free us from the roles we have been marketed.

A healthy dose of creativity was clearly vital in all these cases, given the way the media demonised any protest that produced conventional images of confrontation and resistance. The need to reframe the protest was driven precisely by an urge to shed this insulting, tired and worn image of what a demonstration is. Now it's a struggle not only for an idea or against an abuse, but also for control of the images created by it, lest they be doctored or misinterpreted or, worst of all, be filed away at the back of people's minds as just another demonstration, with the same cause and look as every other one. In a society that wastes no time in replacing specifics by generics, breaking free of this pernicious pigeonholing is crucial.

On the screen, a protest becomes merely another demonstration; a preference-share victim, just someone else with something to complain about on the evening news; and a bomb in Iraq, simply another attack in the Middle East. The media noise grows and grows, boring people into conformity and discouraging them from getting involved. Like actions, cities also run the risk of being buried by generics, replaced by the postcards promoting them or tagged by the violence, disrepair or poverty shouted by the headlines. We saw this recently in Detroit, a city now framed in our imagination by the ruined buildings that have caught the attention of photographers. So the good people of Detroit not only have their economic woes to contend with; they are also up against a profile that might appeal to Sunday newspaper editors, but does no justice to the functioning city. People in other cities like Barcelona, Prague or London have to fight to make their own use of spaces given over to tourists as theme parks. The seemingly paradoxical task of having to combat a manufactured image of yourself in order to make yourself seen is one shared by everyone and everything offered as a product in today's society—which means practically everything. From your Facebook profile to a city or Spain marketed as a brand, once you've made a name for yourself, you then have to overturn all the clichés that grabbed people's attention and stress the rich, complex, contradictory nature that makes you who you are. You have to take on the conquering meme.

Art has always been a major source of inspiration for strategies to help the real space (for everyone, all the time) beat the symbolic space in cities. In *The Situationist City* Simon Sadler looks at the visions, texts and strategies the Situationists put forward to triumph in a neutered city that disdained spontaneity. Cities and tourism can show us how what we've learnt can hamper knowledge: we travel to major cities already armed with a perfect idea of the photos we'll be bringing back with us. To combat this effect, the Situationists designed games and strategies (such as visiting cities with the wrong map) under the umbrella of dérive theory. Some of these ideas even led to institutionalised urban practices, such as desire paths (letting people intuitively create their own paths across the grass before landscapers decide where to lay out the paths in a park, for example). Since then, many other people have sought to understand art as a practice that can reveal what's always been right in front of us, ranging from Christo's spectacular wrapped buildings to the most basic graffiti. In *The Stumbling Block* (1991) photographer Jeff Wall shows a strangely padded man lying on the ground whose only purpose appears to be to act as an

obstacle that trips people up and shakes them out of their mind-numbing everyday routine. Wall sees this stumbling block as a civil servant, someone who is part of a bureaucracy that solves the problems created by the other bureaucracy. "In my fantasy," says Wall, "the stumbling block helps people change. He is there so that ambivalent people can express their ambivalence by interrupting themselves in their habitual activities." Chance that interrupts. Interruptions that reveal things.

These strategies appear to be sorely needed. In the 1970s, only a handful of artists, firebrands and pranksters such as Joey Skaggs invented stories so enticing ("New York's first cathouse for dogs") that the media swallowed them whole without bothering to check the facts. It's easy to poke fun at the world's clerks. Another practitioner of radical entertainment is Reverend Billy, whose ministry involves walking into Starbucks with a group of spontaneous disciples to exorcise the cash register and lick glasses and cutlery to the open-mouthed astonishment of customers and employees alike. Today these practices have spread out and anyone can do them in the form of flash mobs, lip syncs or Jackass stunts. These eccentric practices are carried out in everyday spaces with an utterly predictable choreography that makes them practically invisible: a railway station, school, factory, metro carriage, etc. By subverting their normal dynamics, we give them a new meaning, firmly rewriting them in our own personal and collective geography. Nonetheless, we may never again see truly shared experience—as shared by everyone in a real space—in the way that Sandel, or our parents, recall. Some things managed to escape the clutches of money only to fall foul of technology, leading to increasingly subjective isolation.

We have to shake reality out of its routine every day, not to make more reality, but to fashion our reality. In 2008 Marc Owens designed a reality inspired by videogames: *Avatar Machine* is a wearable device that lets users see themselves from a third-person perspective, as if they were in a videogame, when in fact they're simply walking down the street. The 19th-century dream of creating spaces to mimic reality (panoramas, dioramas) has been turned on its head: reducing reality to gaming environments.

We might call this third space virtual but it has utterly transformed the other space and it's here that a new idea of what we share, what we hold in common, is being created.

Google shows us our streets, landscapes and countries as never before—places where we all finally look like neighbours, albeit unrecognisable behind our blurred-out faces.

2 FUGA VARIATIONS ON AN EXHIBITION

The show *Fuga: variacions sobre una exposició* (*Fuga: Variations on an Exhibition*) is based on the understanding that any selection of works can be read on many different levels, that art has the power to generate multiple parallel interpretations, and that there are many possible paths through which to read a single set of works. These underlying ideas are explored in five possible variations, by which the exhibition space becomes a territory of multiple, simultaneous vanishing lines.

The Fiction-Reality Variation

In recent times, the boundaries between fiction and reality appear to be more tenuous than ever. They may even end up disappearing altogether, with fiction absorbed into a reality that has been stripped of its dubious objectivity, or else reality becoming a consensual fiction. In the first case, fiction would have to find its place in the prosaic dimension that it often rejects or surpasses, while the second case is not very convincing: evocative, but too general.

More and more artists in the field of contemporary art are using fiction under a pact with reality that aims to divest it of its imposing dose of credibility. Looking beyond the commonplace by which all art can be included under the umbrella of fiction—given its unflagging desire to imagine other possible worlds, or at least other possibilities for a situation that seems to be imposed and immutable—, many artists choose to work directly with reality. Adopting the methods of the anthropologist, the activist, or the historian, they track down and reinstate a reality (in all its diversity) that had been relegated to invisibility or banished to the generally ignored dimensions of a footnote to the hegemonic text.

This immediate relationship with reality predominates in *Fuga*, and sets the projects apart from the type of art that uses fiction as a means rather than an end. Going beyond its ability to draw attention to certain social issues (a commonplace that is more about wishful thinking than actual experience), by segmenting reality into projects art can create a link between

spectator, artwork and content that allows for a level of attention that is impossible in the cacophony of today's mass media. The reality that the projects in *Fuga* addresses—in fragments—is closely linked to today's socio-economic context, which is characterised by precarious employment and underground economies, by the gradual impoverishment of supposedly public space, by the digital dimension of said space, and by attempts at struggle and resistance against power. Emphasising its contradictions, art makes this reality the object of analysis. A reality that is itself a work in progress.

Returning to fiction—which is generally considered to be a narrative genre—art once again proves that it can go further. It can become a medium; a means by which to approach, critique and transform a reality (past, present and future) that follows the same patterns of verisimilitude. And this is how some of the artists in *Fuga* came to ignore any distinction between fiction and reality, and use both to create narratives in which this deliberate lack of discrimination reveals that all truth consists of an architecture of legitimisation that is based on the logic of the discourse that sustains it. And that for a long time now fiction has included translation and the constitution of reality in its list of interests.

Variation on Research

Although it is true that words endure, it is also true that their meanings change over time and take on new connotations according to the spirit of each age. Words that might have clustered together at a particular point in history may later scatter, and vice versa. Over the last few years, for example, the words 'art' and 'research' have often appeared in the same sentence. Why do artists and institutions often describe their projects and activities as 'research'?

The growing tendency to see art as a form of knowledge, and the need to find a place for art within the education system, may be two of the reasons for this connection between art and research. Furthermore, the gradual dematerialisation of the art object in favour of a conceptual or process-based approach also brings art into the realm of theory, so that the term 'research' seems to have moved up in the list of words we use when we talk about art.

The projects that are brought together in *Fuga* exemplify the many possible meanings of research in contemporary arts practice. Some of them are based on fieldwork and dialogue or observation, while others look to original sources and archival documents. Visitors may see the show without being aware that the projects they have seen were selected

under four categories: creative, publishing, research and education. In itself, this simple breakdown into categories raised many issues. For example, projects selected under the research category were expected to include a strong research component, but research turned out to be an intrinsic part of projects selected in the other categories too. Similarly, in aesthetic terms, the formalisation of the research projects ended up being very similar to that of the projects in the creative category, and it would be by no means easy to guess what category each of the projects had been submitted to by merely looking.

Leaving aside the problem of the original categories, and looking at all the works on the same terms, we start to see that some of them are the culmination of a process, while others are on the same level and seem to work as arguments rather than the results of an investigation. When this happens, the gap between research and art is bridged, and we get what the educational theorist Donald Schön calls 'reflection in action'. The path of artistic research is born out of this controversy, which unites subject and object, theory and practice. It can be hard to avoid the scientific or academic model, which has become the research model par excellence, but artistic research embodies the possibility of a different path.

Variation on Individual and Collective Work

From the observer's point of view, what difference does it make whether an artwork was produced individually or collectively? This criteria does not determine the quality of an artwork. The difference lies in the creative processes and in certain ideological tendencies. In many cases, working collectively means blurring the lines of authorship, developing a joint visual code, and sharing a methodology. It is not unusual to see artists' collectives or artists try to erase any trace of subjectivity, comparing ideas and focusing on production. Meanwhile, an individual artist who thinks through a work from beginning to end usually produces more intimate and personal results.

If we look into the reasons that lead collectives to produce collaborative work, we find that many factors come into play. The proliferation of collectives in the seventies had to do with a kind of activism that questioned traditional conventions in both art and society. It was a period of social struggle and demands by groups who had hitherto been excluded, and artists, critics and curators felt the need to take part in these protests by forming groups that used artistic practices as a tool for social critique. Many of them saw that art institution itself as their target, and challenged the nature of art, and the places where it was produced,

exhibited and sold. And they also opposed the idea of authorship, along with the idea of the unique work of art, which represented the old values. One of these collectives that challenged the art institution through cultural practices was Group Material, a New York-based collaborative artists' group that was active until 1996. In the early days, Group Material thought of the museum as a public space where they could discuss the meaning of individual subjectivity in the larger context, and question the genealogies of the values that art creates. Group Material questioned the status of the individual artist, and their own artistic practice only made sense collectively. In spite of this, one of its members, Doug Ashford, recently asked: 'What happens now that we have helped to displace the notion of the autonomous artist? Where will this displacement lead? Instead of disappearing, this figure seems to be repositioning itself in the institution that sponsors us, the city that shelters us and the logo that determines our identity within planned diversity.'¹

Nowadays, artists are more likely to form collectives for reasons of space, for visibility, or to share resources. Some collectives, such as Claire Fontaine for example, continue to share collaborative practices based on the kind of ideological interests we just mentioned. In our own context, DIY (Do It Yourself) collaborative practice prevails: by appropriating the positive interpretation of interdisciplinary DIY movements of the seventies, we can all use our own means and avoid the dominant institutions in favour of direct, independent action.

Variation on the Audience Relationship

The very concept of 'audience' implies a duality, because it refers to the experience of an individual before a group, but also the group's perception of an event or a situation. As such, an audience is also an 'us'. The art world, which includes the audience as one of its constituent parts, constantly works with this duality, using different strategies to address a single spectator, but also addressing, from its specificity, a broader audience and society itself.

At the same time, the spectator is no longer a passive element. Artistic projects of all kinds explore different forms of audience interaction, and *Fuga*, in its diversity, is a good example of this tendency: it includes installations that function as open-ended works, in which the meaning arises from the spectator's ability to connect various elements (1919, *Àrticantàrtic*, *Déjà vu*), works that physically interact with spectators and provoke sensory

1. "Group Material: Abstraction as the Onset of the Real", in: <http://eipcp.net/transversal/0910/ashford/en>

effects (*Geometries del cosmos*, *Razzle-Dazzle*), projects that move outside of the exhibition space and explore the city and the way people use it (*Atlas*), and works that create viral knowledge to activate spectators and teach them to create useful devices (*Cómo identificarnos...*). There are also projects in which audience participation is an essential element (*Núm. 22*) or where the spectator—and pseudo-protagonist—unwittingly participates in the mechanics of the work (*The Best Effort*).

Many if not all of these strategies can also be used at the exhibition level, and for some years now exhibitions have been requiring increasing levels of audience interaction. In *Fugue*, visitors enter an open-plan space, without walls or partitions, without a beginning or an end, where they can freely decide what path to take. As they move around the room, approaching different works, they create their own perspective and their own discourse. As if the entire exhibition were an installation made up of numerous elements, the works create a narrative that can change with each visit and with every new visitor.

At the same time, the curatorial team took particular care to imagine a spectator with many possible interests and approaches to art. As such, the visitor information was designed to offer many layers of information, catering to visitors with a more superficial approach but also to the expectations of those who are interested in going more deeply into the project. With this in mind, there is a booklet that offers a brief introduction to the exhibition and each of the projects, and visitors can follow this up at the exhibition space by listening to the interviews with each of the artists.

The documentation is rounded off with this publication, which gives an account of the yearlong process and broadens the scope of the issues that it dealt with and the reflection on the project itself. *Antechamber*, *Fugue* and this publication are different stages of the one project—which revolves around the projects selected for the 2013 Sala d'Art Jove programme—, each different to and broader than the next. Each new turn includes and expands on the previous ones, in a cumulative process that reveals the complexity of artistic production processes, and has allowed us to experiment with presenting works in different media and formats (by means of a public programme of activities, an exhibition and a publication).

Variation on Discourse

Another possible variation or way of approaching *Fuga* is through the notion that art circulates a series of ideas or themes that are linked to reality. This is not the only way to approach contemporary art, but

it is the most common one, as expressed in questions such as 'What does this work tell us?' or 'What is this artist trying to say?' It is usually associated with a specific and often exclusive narrative that presupposes that art must produce knowledge. This text has tried to show how the works in the exhibition can suggest certain similarities in terms of the concepts they explore, and at the same time continue to function autonomously and to generate different meanings through the eyes of each observer.

The most obvious theme that connects several of the projects in *Fugue* has to do with production, the world of work, and the underground economy. Some of the projects involve a real work context, such as Adrian Melis' *The Best Effort*, which is based on a particular situation and a positions vacant ad. Others, like *Quiero trabajar*, by Ciprian Homorodean, are based on a first-person, real situation, while *Núm. 22*, by Mercè Ubalde, creates an actual work situation during the exhibition at the museum. In his documentary *Llars de creació*, Luca Rullo travels to an area on the outskirts of Barcelona to explore the representation of the situation of a group of women who work in the unemployed economy. Two collectives in the show (*Pratipo, Mano en garra*) respond to this social situation through dissident actions such as theft and domestic sabotage.

Another project that chooses the real world as its sphere of action is *Atlas*, which is based on a series of interventions in public space in the Eixample area, near the Sala d'Art Jove. Meanwhile, the use of surveillance cameras in *Comentarios a la ciudad pantalla* is a link between these types of interventions and the representation of and interaction with public space, which is shrinking to worrying levels.

There are also other possible paths in the exhibition, such as those that connect projects based on other times and different types of perception, and which are almost diametrically opposed to those just mentioned. Ideas around historical and scientific research and its supposed veracity are explored in projects like *1919*, *Enseignement universel*, *Articantàrtic*, *Razzle-Dazzle* and *Geometries del cosmos*. Two of these, *Articantàrtic* and *Geometries del cosmos* were selected in the research category. They can be considered artistic research projects, and for *Fugue* they developed a formal exhibition dimension that opens the door to new directions.

Lastly, we can draw attention to another group of projects that are extremely personal. These revolve around a personal universe, and the only connection between them would be fictional narrative, either through written accounts (*Travel Notes*), the different parts of an installation (*Déjà vu*) or moving images (*El miracle de les mesquites. Roda i reptà a 0,13 km/h*).



2013 PROJECTS

Travel Notes Agtelek

The publication *Travel Notes* opens with the German word *Fernweh*, which can be approximately translated into English as 'a longing for the faraway or an urge to travel'. Seeing their economic resources shrunk by the financial crisis, the Agtelek collective yearned to set off on a voyage (a syndrome probably also suffered by some professional nomads) but they also seized the opportunity to go back to painting, which led them to produce this book. The canvases that head the six routes in this guidebook are based on a series of collages the artists sent to be oil-painted in China. The publication invites us to let these pictures take us a "conceptual journey" along paths that weave their way between education tourism and 20th-century mass tourism. The text is created in much the same way as the illustrations: cut©. A bit from over here, a bit from over there and a bit of "cut&paste from Wikipedia", in the words of the duo. The fragmented collages of the pictures and narrative contain a collection of snapshots revealing some common clichés of consumer culture linked to tourism.

Like all books, *Travel Notes* takes readers on a journey. We visit the places en route as an "experience" that rewrites the relationships between objects, market and institutional contexts, as suggested by André Cadere's *Round Wooden Bars* (referenced in the introduction) in the framework of the consumer society. The maps traced out in the book aren't aimed at just anyone: in Agtelek's imagination the figures of the tourist and art collector merge into one. This performer travels the world building up a collection of the aesthetic experiences afforded by the products linked to culture and leisure. At the end of their journey, they hand over their travel diary to the duo, who turn this collection of documents into a work of art. Along the routes, the notes on literature, art and film provide the keys to reading the maps provided for travellers.

In their preface, Agtelek say they set out to "live the idea, enjoy the adventure of getting into

the painting itself, dramatise the action of representation, be the actor in the play and turn the journey into a performance". However, the notes on the final route hint at tragedy. Images can be concepts, in the same way that, as Paul Virilio says, concepts are mental images.¹ We might well be able to go on the "conceptual journey" offered by the text, but Arnold Böcklin's painting *Isle of the Dead*, referenced on the final route, puts us in an ambiguous quandary: is it merely a backdrop or the space for a drama? / JULIA MONTILLA

Atlas

Constanza Jarpa, Juan Pablo Martínez,
Isadora Willson, Miquel García

Atlas is a project carried out in Barcelona that can, in theory, be set up and carried out in any city.

For several months, the group of four artists behind the project carried out a series of interventions in the public space in the Left Eixample neighbourhood in Barcelona: first, *Vertical Garden*; then, *Outlines of Shadows* and *Serendipity*; and, finally, *Left Eixample Residents Draw their Neighbourhood*. These were the group's main actions, which also included several gastronomic tastings and performances by music groups.

Although it is included here in this exhibition, the project's natural habitat was essentially the street; this is where the group put into practice its plan to create new ways of using and living in public space. How can this be done? We can conclude that the way forward involves talking and observing. Talking because *Atlas* cannot be understood without dialogue or interaction with local residents, who helped shape the project by sharing their experiences on the public space. And observing because *Atlas* seeks to draw our attention to what all too often goes unnoticed but which can sometimes be the source of tiny everyday pleasures or, at others, can point to shortcomings in our neighbourhoods.

Atlas bases its activity on a key assumption: public space should be defined—and therefore acted upon—by all layers of society. One of the project's main aims was to get Left Eixample residents to take this idea on board and interiorise it so that after *Atlas* had finished they would feel able to organise themselves on their own, share their interests and "intervene" to get their neighbourhood to meet their needs.

1. Referenced by Marta Jecu in "Concepts Are Mental Images: The Work as Ruin", e-flux, No. 18, 2010.

The installation presented here works as a kind of record of all the activity that went before. The map on the wall sums up the project as a whole, since it contains all the information on the work process and the results: it gives the geographical coordinates for the actions, pinpoints the interventions through a series of related drawings, and shows the places indicated by the residents for a number of reasons (because they need something, because they're suitable meeting places, etc). The video takes the information on the map and brings this idea to life by showing clips of some of the group's interviews with residents, as well as images of the interventions and meetings. Finally, the stands (made out of wooden pallets) show the amount of furniture the group made to carry out its actions, when street furniture was often insufficient.

As the title suggests, this project is a collection of certain aspects of Left Eixample residents' life in the public space. In the near future, this idea is for this project to launch new stages in other places in the world. / MARÍA DE PFAFF

El miracle de les mosques. Roda i reptà a 0,13 km/h Adrià Ciurana

I can swim in life, but for this mysterious floating I am too heavy.
Søren Kierkegaard, *Fear and Trembling*

The image of a gadget that looks like a rosary gone wrong is a visual neologism which is very much in keeping with our tradition of impossible gadgets destined to wander forever through strange landscapes. We are talking about a tradition that began in the 19th century thanks to, or maybe by the fault of, the difficult relationship between tradition and modernity or, to put it better perhaps, between religion and technological secularisation. Beginning with Nikolai Leskov's *The Tale of Cross-eyed Lefty from Tula and the Steel Flea* and Collodi's unfortunate *Pinocchio* (both works published in 1881)—without forgetting such illustrious forerunners as *The Steadfast Tin Soldier*, written by Andersen in 1838—these are always stories featuring alienated manmade gadgets that view reality from their privileged isolation. Be they flea, puppet or soldier, ultimately they invite us to look again at our version of the world with that rare “mysterious floating” coveted by Kierkegaard (a contemporary of all of them, of course).

Adrià Ciurana is not a 19th-century artist but, up to a certain point, he continues to experience that old tension between the sacred sphere—without a body—and mechanical corporality as something very real (in the manner of La Mettrie). His “challenging rosaries” speak of all this and also of a form of temporality we should never have lost; of the importance of moving the point of view down to ground level, which is precisely where most things happen (we should think of Feuerbach, another 19th-century man trapped between the material and the spiritual); and of the need to continue randomly conjuring in search of new possibilities for a language which, in its ordinary form—everyday use—is exhausted. This is what it is all about: the dynamics of Ciurana's work recall that of the Surrealist poets and the Dadaists, all of them demiurges of the absurd plunged headlong into the transcendental.

/ EUDALD CAMPS

Comentarios a la ciudad pantalla Azahara Cerezo and Mario Santamaría

Contemplating cities. Humans have been thinking about cities over the entire course of their history; in fact the history of one can only be understood alongside that of the other. Thinking about cities as a collateral effect, a situation inherent to the fact that we (have to) live there. Thinking about cities—as node, palimpsest, origin, quadrilateral, destination—that seem less and less to think about us and more and more about themselves. Increasingly it's about the generic idea of the city, rather than the specific nature of each city.

In 1994 architect Rem Koolhaas published *The Generic City*. Combining urban planning, aphoristics, sociology and apocalyptic essays, this text started with a question that echoed Marc Augé's non-places from the previous year. Is the contemporary city, like the contemporary airport, “always the same”? Almost twenty years later, we're still asking the same question, albeit with the nuances created by thinking about all these questions that still haven't been satisfactorily answered. The transformation of cities entails the transformation of the answers. And the questions. Now it's not so much about analysing the generic aspects of the city as tracking a certain ability to resist an ever-relative homogenisation.

Comentarios a la ciudad pantalla [Comments on the Screen City] by Azahara Cerezo and Mario Santamaría is an expanded film project that takes some of Koolhaas's postulates and combines them with other reflections on the city (from Walter Benjamin,

Jonathan Crary, Michael Sorkin and Remedios Zafra, as well as anonymous internet users) to explore them from the position of a new flâneur: an observer who crosses urban space through a screen thanks to an image defined by its adaptation to a medium defined by its continuous flow and poor and intermittent attention span. We shouldn't think about this screen city as a visual translation of the city we walk through in person, though. The live online images updated in real time, taken from different cameras all over the world (webcams, IP cameras, CCTV and streaming) offer a new perspective on urban space that would be impossible to experience in any other way. At least not in the way cities have been thought about historically.

Far from Koolhaas's fatalistic vision, the screen city could therefore be thought of as an exchange of situations in which an anonymous spectator abandons their symbolic position of a permanent low-angle shot to see the urban space from the position of power. From high up. We might also add the visual consumption of an iconic representation and movement of urban things, which calls for greater attention by spectators who are visually saturated and easily distracted, a coexistence through the dissociation between subject and space thanks to the new semipublic territory produced by the internet. The city remains. When it becomes a screen, we can enter and leave without ever leaving this other city, the one which all too often refuses to think about us.

SONIA FERNÁNDEZ PAN

Enseignement universel Anna Dot

In his essay *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émanicipation intellectuelle*, Jacques Rancière describes the innovative methods employed by a teacher of French literature at the University of Leuven in the early 19th century. The teacher in question, Joseph Jacotot, used a recently published bilingual edition of François Fénelon's *Les Aventures de Télémaque* to teach French to his Flemish students. One of the exercises involved getting the students to write a text in French on the novel. So successful was it that he later wrote about the experience in *Enseignement universel. Langue étrangère*, where he compared people's intellectual abilities and commented on our ability to teach ourselves and even teach other people things we don't even know ourselves. By building on the process of learning a language in childhood, Jacotot had come up with a teaching method he called *universal*:

through repetition and searching out strategies for understanding the unknown, learning took place without assistance, just like in childhood.

Anna Dot sets out to understand parts of the three aforementioned texts and does so by putting Jacotot's theory of universal learning into practice. Jacotot, Rancière and Fénelon all wrote in languages she doesn't speak: French and Flemish. The words in the passages from the chosen texts are cut out by hand and then rearranged by sticking them into the gaps left behind in the stencil in accordance with ten different criteria linked to the usual ways of learning a foreign language. The texts contain the same words as the original and are composed and arranged by following rational considerations, such as whether a word appears to belong to a certain grammatical word class, its place in the alphabet, the number of letters in it or whether it starts with a capital letter. The final “learning” exercise combines the arrangement criteria from the nine previous ones. Whereas the narrative sense disappeared in the previous exercises, here the focus is on meaning and semantic coherence, so that that all the acquired knowledge can be used to compose a new text which, like those written by Jacotot's students, explores the original.

Dot's publication emulates the books it stems from: the typeface, the point size, the spacing, the page numbers and, in part, the frontispieces all reproduce those in the original works. The manual collages show the traces of the process of editing the text and, in turn, the learning process. What the passages lose in communicative function, they gain in visibility. Self-reflection, semantic ambiguity, chance, graphical expressiveness, and, in its performative facet—the last collage is designed to be read out loud in public—phonetic eloquence all link the book to collections of experimental poetry. / JULIA MONTILLA

Razzle-Dazzle Rafel Forga

What Walter Benjamin discovered is that the most characteristic feature of historiography is its citability.¹

Citing is a manoeuvre employed by several of the projects in the 2013 Sala d'Art Jove programme. Many works take bits of history, pictures, details, symbols, etc and appropriate them to create a new

1. Peio Aguirre. *Arqueologías del futuro*. Frankfurt: Revolver Verlag, 2007.

subjective discourse combining real and fictional aspects. This practice reveals the mechanisms that underpin the hegemonic discourse of truth that makes up our past and shapes our future and which reveal that a different kind of discourse is possible. These projects have to be interpreted by the spectator, who in turn has to recompose the fragments of information they receive to fashion their own, unique story by drawing on their own references or even their own personal experience. Thanks to this manoeuvre, these project reveal the need for a critical vision of the dominant ideologies.

Rafel Forga's piece is based on an optical effect created by artist Norman L. Wilkinson during the First World War. This system, called razzle-dazzle, involved painting a complex pattern of geometric shapes in contrasting colours onto warships to create angles and vertices that broke up its real shape. This form of camouflage—whose success was mixed at best—has also come down to us through the paintings of another artist from the Vorticist movement, Edward Wadsworth, who worked on camouflaging some 2,000 warships using this technique. Rather than attempting to conceal the painted object, razzle-dazzle aimed to break up its shape to make it hard for the enemy to estimate the target's size, speed and heading. It also had a placebo effect on sailors, who eagerly enlisted to defend their positions behind the lines and vertices of a razzle-dazzle ship.

Forga was fascinated by the story of these sailors who offered their lives to defend a cause shielded by an optical effect which, rather surprisingly, actually accentuated their presence and attracted attention. He was reminded of the pictures in the media of the recent protest marches on Catalonia's National Day, where the crowds of people brandishing Catalan flags created the same confusing effect of spatial distortion. In the past Forga has worked with objects used to create identity, items such as batons that are signs of the power and authority of the State, and imaginary objects used to portray workers. A flag is another symbolic object that binds a person not only to a national and cultural identity but also to political discourses that may or may not be close to their own thinking.

His piece breaks up the shapes of the exhibition room by applying the razzle-dazzle effect to the colours of the Catalan flag to create a structure that immediately attracts spectator's attention through a purely aesthetic, contemplative—and also photographic—effect, like any of the images that attract the media. Almost like captions, two graphical features offer an ironic clue to a second reading of

the project, whose interpretation is left deliberately open and inconclusive. The work creates a set of rearranged symbols and images that leads us to reflect on the need to be critical of the discourses we accept in blind faith, through dogma, and make us aware of ideological manipulation and the imperative to find our own voice. / BEATRIZ ESCUDERO

Quiero trabajar

Ciprian Homorodean

Romanian artist Ciprian Homorodean is the star of the over 300 printed and hand-drawn ads that make up the piece *Quiero trabajar* [I Want to Work]. When he moved from Brussels to Barcelona just over a year ago, he found himself in a tight spot. He spoke no Spanish and came from a country that was stigmatised both socially and legally; in 2011 the European Commission had authorised Spain to temporarily suspend Articles 1 and 6 of the legislation on the free movement of workers within the European Union to specifically exclude Romanian workers.

Each and every one of the ads in this piece is made painstakingly by hand and has more in common with printings or drawings by artists like Fernando Bryce than the tacky, photocopied junk mail that piles up in letter boxes across Barcelona. The telephone number given is the artist's own number. His aim is to get people to call him and offer him the job in question. Ciprian Homorodean really wants to work. The job offers that make up the installation span the whole range of paid work he thinks he would be able to do—cleaning, computing, odd jobs, dog walking, fortunetelling—without forgetting his work as a visual artist. He aims to strip away the labels that consecrate artistic endeavour and place it firmly in the realm of the intellectual, “creative” economy and stress its ties with everyday life and manual work. In addition, his nationality—both in terms of its negative connotations in the job market and the exotic side to being a “young Romanian artist”—is clearly visible in this piece. Another noteworthy aspect is the language on the posters, which recalls the sentences produced by automatic translations, the speech heard in long-distance phoning centres and the vocabulary of internet ads: Spanish twisted into a kind of *lingua franca* to convey the bare minimum to get by.

Homorodean's works are based on his own experience and the subtle everyday impressions

left by each of the places he has worked as an artist. He almost always takes an ironic look at the visual artist as a multifaceted person who moves within what is often an informal, black-market economy. One of the best examples is his facet as a *manele* singer (a music style associated with Romanian gypsies), with lyrics linked to works of art (*I'm a Valuable Artist*, 2010). Or his facet as an alchemist, turning chicken shit into a liquor served at an art performance (*Rachiu din Cacat si Pufoaica*, 2010).

Returning to *Quiero trabajar*, as well as taking an ironic shot at himself, his nationality and his precarious employment situation, the artist uses this state of affairs to create an exclusive version of the ubiquitous ads found throughout the city, ready to enter into circulation in another kind of market, as an art object in an exhibition space. / ROSA LLEÓ

Déjà vu

Manuel Horn

Déjà vu works like a semantic plane that lets us examine certain concepts such as modernity and the avant-garde. More specifically, it analyses certain aesthetic paradigms that underpin modernity. What sense do they have? What lies beyond? *Déjà vu* sets out to explore.

Physically and conceptually, this is a three-pronged project.

Déjà vu is an installation that takes over the three planes of a corner of the exhibition space and comprises a viewpoint and three pieces. Triangles play a structural role and also act as a symbol for another key aspect: the plane (remember, three points make a plane).

The viewpoint is probably the ideal place to get a feel for the structure of the project. From this external point, we can perceive the plane that brings it all together, and it also gives us three key concepts: mystification, emptying and annexing, understood in allusion to form, content and context, respectively.

If we peek out over the viewpoint, we can see that in the corner, the three pieces correspond to these concepts. Firstly, the video alludes to mystification by means of a strange image created by combining football and triangles (which always remind us of the divine world). Next, the photographs show the postcards the artist has been sending himself. As the artist successively photographs the photographs, the first image gets smaller and smaller until it

eventually disappears, thereby producing the process of emptying. Finally, the table/letterbox invites spectators to write postcards and post them inside, thus adding new content to what had previously been emptied.

In principle, it should be possible to explain—in a simplified fashion—each work of art from one of these points. Any work that couldn't be understood from any of these points would have to be removed from the plane and placed outside this triad or conceptual map.

A careful look at the three pieces in the installation reveals some details about the mechanics of the project. *Déjà vu* implies different kinds of movement. The postcards the artist sends himself imply a return movement, a closed circuit that appears to constantly trap the artist and transport him back in time. The postcards left by spectators represent a tangential exit, a way of escaping the monologue. Another—more physical—kind of movement is the to-ing and fro-ing of spectators who, as they carry out their inspections, enter and leave the plane, grasping its unique nature from up close and the piece as a whole from the distance offered by the viewpoint.

The essence of *déjà vu* is the feeling that we've already experienced the present in the past. Since three micro-paradigms coexist in the same space, there can be no linear conception of history. If history is cyclical, however, the following question arises: how long have we been clinging to the constant repetition of the status quo? / MARÍA DE PFAFF

Àrticantàrtic

Alicia Kopf

“Men wanted for hazardous journey. Small wages. Bitter cold. Long months of complete darkness. Constant danger. Safe return doubtful. Honour and recognition in case of success.” Legend has it that this was the newspaper advertisement placed by British explorer Ernest Shackleton to recruit 28 men on what would be the final Antarctic expedition in the heroic age of Antarctic exploration, which ran from the late 19th to the early 20th century. Although warned that it would be a risky endeavour with an uncertain ending, over 5,000 men applied to join, albeit driven perhaps more by an urge for adventure than the colonising fervour that spurred the expedition. In August 1914, the ship *Endurance* set sail for the South Pole on a mission to make the first

land crossing of the Antarctic continent. They soon ran into foul conditions and became trapped in the ice. What followed was an epic two-year struggle against the Antarctic cold in extreme conditions, although they all lived to tell the tale.

This story forms the starting point for Alicia Kopf's *Àrticàrtic*. This seed for this project was sown when she came across a copy of Caroline Alexander's book on Shackleton's legendary expedition, which led her to delve into the annals of turn-of-the-century Antarctic exploration. Her in-depth research revealed more stories, experiences and accounts that got her thinking about what the notion of "epic" means in the present day. Above and beyond the heroic, masculine account of conquering, Kopf stresses the attitudes these men forged in the face of misfortune and struggles with themselves, an inner, "white" struggle. She takes up this historical event to draw a series of parallels with today's world and makes use of the expeditions' visual imaginary—through the surviving pictures of the period—as symbolic images of the challenges and hurdles we face now. Whereas in *Seal Sounds under the Floor*—an exhibition rooted in her own research—she looked at exploration by displaying found documentation (video, texts, photographs), in *Àrticàrtic* she uses archive images to create a firsthand account.

The idea of creating a subjective narrative led the artist to use the format of a video in which archive images are set against personal pictures. First, we see a long take filmed inside a pool from the point of view of the swimming artist. Kopf recreates an everyday action: going for a swim after work. Next, archive clips are superposed onto the long take. The two superposed registers create a multi-screen projection in which the archive images appear as the swimmer's thoughts. Kopf then adds another, somewhat fantastical, layer on top of these narrative layers: following the Hollow Earth theory, which says that the poles of the Earth contain openings that lead to an inner universe—and which had many defenders over the centuries, including John Symmes—she imagines channels linking all the pools.

The archive Antarctic images appear in an endless, random fashion and could well symbolise the ideas that bombarded the artist as she carried out her research. This obsessive state—vital for any research process—enabled her to work on aspects she studied in depth not only to show historical contents, but also to make room for the artistic process in which Kopf borrows, plays and creates new meanings.

Zaida Trálero

Laboratori de la sospita

Laura Aixalà, Mirari Echávarri, María Maggi

Laboratori de la sospita [Laboratory of Suspicion] is a project developed with Vallès high school, in collaboration with Nau Estruch performing arts production centre, both in Sabadell. It revolves around the concept of suspicion as an attitude of resistance, and also as a trigger that leads to an act of disclosure. The aim of the project is to bring to light the power relations that operate between an institution and individuals.

The project takes place through a process of immersion in the educational context, a highly circumscribed and regulated environment that can be approached as a laboratory in which to carry out an experimental study. In this case, the study involves high school students specialising in the arts and some of their teachers: Josep Moreno (artistic drawing), Montse Hernández (history of philosophy), and Àngels González (audiovisual culture), as well as the members of the *Laboratori de la sospita*, Laura Aixalà, María Maggi and Mirari Echávarri.

The first stage consisted a process of (re) cognition and negotiation in regard to the objectives and the types of knowledge that were being brought into play by the *Laboratori de la sospita* and the teachers who hosted the project in their subjects.

The sessions are organised organically in the form of a study that interconnects the different subjects and encourages dialogue with and among the students. At the same time, the idea is to subvert the institutional, regulated nature of learning spaces, giving rise to the unexpected, the absurd, or things that don't appear to meet the aims of the curriculum.

By using artistic strategies and the critical analysis of images, they are not understood only as cultural and artistic objects, but also as devices for the creation of meaning and as mediators of subjectivities. This added layer of complexity enables a perspective that makes it possible to introduce a process of "institutional critique" into artistic education, in which students don't just recognise the products resulting from artistic activity but also their conditions of production and reception.

In this new perspective, the *Laboratori de la sospita* acts as a collective catalyst that reveals and introduces into the classroom material that, by definition, remains on the margins of what is learnt and taught, such as the appropriateness of the curriculum, learning methodologies and the relationship between the education that students receive and the job opportunities available to them, and the roles of students and teachers, to name a few.

In the process of opening up spaces of critical participation for the students, there comes a point at which the project has to decide whether to meet the challenge of managing the final stretch collaboratively with the students.

Part of the work that remains to be done in this final stage has to do with the visibility of the project: regardless of the formats that are finally decided on—whether an artistic or a communicative object is produced, or whether the documentation and work carried out in each session is shared—the key issue remains the symbolic capital that is generated. The process that makes the mechanisms of educational institutional power visible also helps the students see the relations of artistic institutional power. / CRISTIAN AÑÓ

Many contemporary art practices have set out to dismantle the myth of scientific objectivity, but many others have opted to prolong the fascination that surrounds scientific discourse, generally by stressing an aesthetic attitude based on technology. In *Geometries del cosmos*, Ferran Lega places art in an intermediate position with regard to science. By taking up the premises of scientific discourse through cymatics, this installation offers an aesthetic interpretation where art is not merely an introductory context. *Geometries del cosmos* is an essay for a visual interpretation of sound far removed from the central role of the image—a representation that does not repeat two-dimensional parameters, but creates an acoustic space in which the universe, like the white cube, rejects the stigma of silence that weighs heavily upon it.

Geometries del cosmos is also a project that shows effective research in the field of art. It stems from Lega's PhD thesis and its theoretical component is fully in keeping with current academic knowledge in the field. However, by shifting from a scientist to an artist, he can go further and sound out a new architecture of knowledge from an aesthetic experience—in this case, by turning the exhibition space into an auditorium of beating pulses. / SONIA FERNÁNDEZ PAN

Mano en garra

Alfonso Fernández, Adrià Galindo, Begonya García, Ana Llorens

¡Manos arriba, esto es un atraco!
[Hands in the Air! It's a Robbery!]

With this surprising shout, the group made up of Anna, Adrià, Alfonso and Begonya set out to hold up the Sala d'Art Jove call for projects. They all studied at the Faculty of Fine Art in Barcelona, are well drilled on how to pass through the filters of a call for projects and have pored over the plans of the ways in: the Sala d'Art Jove's terms and conditions and past reports. They're completely au fait with its language and codes and are eager to break in and get their hands on the loot. They're not asking permission. They're not asking to be listened to. They simply break in, enter and steal.

These are the roots of *Mano en garra*, a project that has expanded beyond producing a piece to make forays into the call for projects itself and the annual Sala d'Art Jove programme by pushing its boundaries. Presenting a project becomes

a micro-action that reveals how young artists are trained to gain access to a precarious artistic system that offers few alternatives and an uncertain future. This radical exercise forces the team to question themselves, every new step they take and their role as artists within the art system.

The project stems from a soul-seeking processes triggered when the home of one of the members of the team was burgled. The team expanded the concept of theft to other situations in which someone might feel they've been robbed. The current context in Spain offers many situations that can be read in this way: the conversion of private banks' debt into public debt, the mortgage law, the cuts to healthcare and culture and the educational reforms, to name but a few. As the artists say in their introductory dossier, "We're being robbed of our time, our education, our freedom, our privacy, our desires, our culture, our hopes, our money". *Mano en garra* is the victim who toughens up and decides to act for themselves—robbing before being robbed.

But what do we do with the loot once it's in our hands? Once they're inside the institution, the group keeps following the same strategies and attitudes of a thief: moving furtively and slyly to launch a critique of the Sala d'Art Jove programme. After the break-in, they'll have to hide, change their wig and throw people off the scent. This is how they've behaved as the months have passed, playing cat and mouse with the team of tutors until they found the ideal moment to escape. This opportunity came in the form of an invitation to take part in one of the roundtables for the *Avantsala: apunts per una exposició* programme that preceded the *Fuga: variacions sobre una exposició* exhibition, which led to an action: instead of turning up at the roundtable in person, they sent a box with a message for those present, along with a bottle of cava, glasses and a bag of sweets. Now that they managed to get away with the loot, they've invited us to celebrate.

At the Fundació Tàpies they're presenting an installation summing up the previous actions and hinting at fresh clues. The phrase "This isn't paradise" graffitied on one of the walls of the room is both a subtle intervention and the result of an action linked to a loutish imagination. Half-buried by the excess plaster, a postcard of Lloret de Mar reveals the place chosen for their escape to nowhere. In this context the phrase potentially takes on a very broad meaning that speaks of artists' return journey within an institutional framework, while at the same time questioning spectators on their own context. An open ending for a story that we can't say is over yet. / BEATRIZ ESCUDERO

The Best Effort

Adrian Melis

Context is a crucial factor in artwork by Adrian Melis (Havana, 1985). We could call it contextual art, in that it explores a given everyday reality and interacts with it directly. The first context the artist connects with is key to his work: Cuba. This country's unique communist system of production is highly unproductive. Observation of this and other aspects got Melis interested in the economy and its effects on society.

His early work already shows signs of one of the central features in his work: how to make something unproductive productive through art. One example is *Plan de producción de sueños de las empresas estatales en Cuba* (2011–2012), in which he gathers the dreams of workers who have fallen asleep at work. Each dream is individually wrapped in small wooden boxes and numbered some 300 after four months' work. Another example is *El valor de la ausencia* (2009–2010), in which he offers to pay workers not to go to work if they let him record their excuses for not turning up. He pays them the same amount they would have earned had they gone to work. These pieces show how to make these inoperative moments profitable, as well as revealing work dynamics unthinkable in other places. In addition, these and other projects in Cuba also share a degree of magic realism: the fantastical connotation of events; the dreams, the excuses absent from works produced in capitalist countries, where this kind of behaviour would least to instant dismissal.

The Best Effort (2012) forms part of the works carried out in another context, in Spain, and is probably the best example of this new relationship. After researching two systems of power-politics and economics—in this project Melis stresses the dissonance between political discourses and economic reality. Paradoxically, in contrast to Cuba, in Spain, anyone who doesn't produce anything is left outside the system—a system which the crisis and other factors have paralysed. If in Cuba Melis managed to make the unproductive productive, in *The Best Effort* he creates work from nonwork. And does so by organising a campaign offering jobs in Barcelona to work abroad. Applicants call a mobile number posted on the internet and are redirected to a telephone that forms part of the installation on show in the exhibition space. Every incoming call triggers a recording of part of a speech made by the Spanish prime minister, Mariano Rajoy, on 4 November 2012 singing the praises of

the government's job-creation strategy. The job-seekers who call become the artist's collaborators, even though they themselves are unaware of this because their calls go unanswered. Melis aims to reveal a state of affairs rather than do anything about it, and therefore uses the same mechanisms as in everyday life.

Although his work could be linked to political critique, the artist says he takes no political or ideological position in his pieces; rather, he makes use of the system's resources to get the system to talk about itself. Much like Hans Haacke when he said "Information presented at the right time and in the right place can potentially be very powerful. It can affect the general social fabric", Melis says the Cuban government could use his works to help improve things. / ZAIDA TRALERO

Cómo identificar antidisturbios con ADN (versa et manduca)

Pratipo

Images of the Catalan riot police armed with truncheons bludgeoning dozens of people who had gathered peacefully around Plaça de Catalunya in May 2012 were quickly picked up by the media around the world. These events were the culmination of the operation to clear the central square in Barcelona of the hundreds of people who were sitting there. Through their actions, the police gave a deplorable international image linked to violence. There were also criticisms of police charges against students protesting against the Bologna Process in 2009. The director general of the police, Rafael Olmos, was forced to resign and there has subsequently been increasing pressure for police officers to wear identifying numbers. / ROSA LLEÓ

used specifically at demonstrations. The project took the form of a video in the style of a step-by-step YouTube tutorial showing how to make or fix something. We aren't in the world of fiction here, and even if we were, it doesn't set out to be a real manual, but rather to raise questions at a symbolic level on the validity and uses of this science. *Cómo identificar antidisturbios con ADN (versa et manduca)* [How to Identify Riot Police with DNA (versa et manduca)] goes beyond social protest. It doesn't just point a finger at anyone in particular; it speaks of inequality in its most primary state at a physical level, of how everything uses the body's vulnerability as the main thrust of biopolitics.

Pratipo are interested in using the platform of art as a means of spreading culture and knowledge of a science that ought to belong to people collectively. The questions raised by the YouTube video stem from a lack of awareness of DNA, which has become mythologised and feared, above all due to the way it has been portrayed in film. Like all good science fiction stories, *Gattaca* (1997) takes the possibilities offered by this discovery and takes them to an extreme: a society where people's genetics are public knowledge and can be obtained just like that. There is no need for an ID card; a simple sample of tissue can give all the necessary information on anyone, not just their name and surname. The result is a society where privacy is highly valued and very scarce. Perhaps in this last respect, we're already there and maybe Pratipo's work can be seen symbolically in an intermediate state just before dystopia.

Llars de creació

Luca Rullo

Llars de creació [Creative Homes] is a creative project that documents collaborative work processes and weaves together several interlinked ideas.

The work process aims to build intergenerational bridges between actual forms of struggle, protest and public mobilisation, and the demonstrations in the 1960s and 1970s calling for a transition in Spain towards regaining democracy.

Llars de creació places its field of work in three socio-urban contexts: the neighbourhoods of El Gornal in L'Hospitalet de Llobregat and El Pomar in Badalona, and the town of Ripollet. All three contexts are on the outskirts, areas "out of vision", excluded from the hegemonic accounts on neighbourhood movements.

The participants in *Llars de creació* are the women's group Cosir i Xerrar, which meets at the Centre Cívic Can Mas in Ripollet, the Grup de Dones Pomar, from the Casal de la Dona del Pomar in Badalona, and the Grup de Dones del Barri del Gornal, in L'Hospitalet de Llobregat. All three groups have some features in common: they struggle to bring about changes to their social and neighbourhood conditions, and they are also waging a gender war. In the final analysis, their work practices all take place in the underground economy and are based on technical and creative expertise that takes the form of objects which, if they were linked to other environments such as an art institution, would be recognised as artistic objects. The choice of work groups taking part in the process adds a critical dimension concerning relationships of power.

Luca Rullo's project deactivates aspects of artistic practice that act as mechanisms that perpetuate the institutional logic of power, such as replacing the figure of the creator by a collaborative group, or prioritising the idea of the process and continuity over the final result. The meaningful, symbolic, expressive or aesthetic potential of the object is moved towards the subjects involved in the project and their transforming experience.

Llars de creació carried out a collaborative work process, a learning space based on exchange and debate where all the participants in the process share knowledge and Luca acts to foster and shape situations to encourage joint work.

The process doesn't end with the audiovisual material, though; this service acts to activate other work situations. Sharing, spreading the word, adding new groups and setting up networks makes it possible to understand the project as a multiplying mechanism that puts the groups into positions where they can decide to work to promote their approach through reciprocal situations. This is one of the possible ways of creating symbolic capital based on horizontal, cooperative relationships of power. Against the idea of a single-channel educational documentary, Luca's work goes beyond these limits to understand the practice as a process that also includes encouraging research, the creative process, discussing the results and setting out possible lines of future action.

/ CRISTIAN AÑÓ

1919 Pedro Torres

The history of science is an account built on two key premises: progress and success. Along this line towards a better future, another notion also gathers strength: the truth as a cause and consequence of hierarchical knowledge that accepts the privileged position of some forms of knowledge over others. The striving for truth that drives the quest for scientific knowledge is not a million miles from art. Many contemporary art practices stem from a stimulus that is also anchored in the notion of truth. But there's a subtle difference: if science sets out to build knowledge objectively and impartially, art seeks to reveal the mechanisms and strategies involved in creating truth from precisely that subjectivity insistently rejected by other fields of knowledge. Nevertheless, in both realms, truth exerts a similar force of gravity, be it from the obligation or right to create it or from the need to reveal it through a resistance that also takes other hidden truths on board. Paradoxically, negating truth is backed by the same striving for truth as affirming it.

The architecture of science accounts is a game involving other agents as well, Pedro Torres points out in 1919, a project that rereads the epic of scientific progress and success above and beyond the figure of the genius. It also reveals the collective construction of truths that characterise scientific knowledge, both internally—thanks to the action of scientists who have been forgotten by history—and externally—thanks to media coverage and political instrumentalisation with nationalist pursuits in mind. In addition, 1919 introduces another factor, fiction, in order to show the narrative character and construction of verisimilitude of what becomes part of all past truths through a specific event and its subsequent repercussions.

1919 takes its name from a particular event, the solar eclipse in the year that provided empirical proof of the theory of relativity formulated by Einstein, whose name was previously only known within the scientific community. It was thanks the tenacious Arthur Eddington that Einstein won credibility in an age marked by the First World War, a conflict that also left its mark on the scientific world and divided the supposedly impartial nature of knowledge into national sides. The media coverage of this event thrust Einstein into the limelight and helped promote and legitimise a set of theories that went against the existing scientific discourse, represented by Newton's theory of gravity. As classical mechanics was giving way to relativistic mechanics, science had to acknowledge that certain discourses thought to be timeless were no longer so. Almost a century

later, by combining historical materials with fictional ideas or aspects outside the story in question, 1919 reconstructs the story of an eclipse which, seen through art in the present day, lets us put together a new account from its broken pieces. It is up to the spectator to arrange the discourse and argument in a logical order. / SONIA FERNÁNDEZ PAN

Núm. 22 Mercè Ubalde

The neoliberal model appears to be finished. Its policies have brought about an unprecedented systemic and structural crisis. The liberalisation of markets, including the employment market, the deregulation of the state, and the bending of economic, social, political and cultural structures to the will of the market are some of the global causes, although every country has its own specific problems. The major difference compared with previous crises, however, might lie, paraphrasing Michel Feher, in the fact that in Fordist capitalism economic crises affected the tenant, whereas the current neoliberal crises also affects the owner. Neoliberalism made citizens believe they could be owners. It created a liberal fiction in which societies have to redesign themselves from scratch and go back to procedures thought to have been consigned to the past in their contexts, such as social stratification and job insecurity.

This situation enforces the feeling of instability, insecurity and uncertainty in the field of employment. And it isn't just certain sectors of the population (the elderly, immigrants and the young) who become vulnerable; it also applies to people working in poor conditions and those who don't produce. The system, including the state, is unable to absorb the working population and forces people to turn to the underground economy.

This project by Mercè Ubalde (Gandesa, Spain, 1987) stems from an interest in the concept of vulnerability within the socioeconomic system. In Núm. 22 she explores these issues through art. The field of art is not cut off from the previous considerations. The lack of resources and money affects all cultural institutions and job insecurity applies to all the agents involved. In this context, Ubalde set up a platform to promote a series of micro-actions in both the artistic and social spheres. Núm. 22 aims to draw parallels between models from the world of business linked to informal employment (the underground economy) and models from the art world by stressing her condition as a young artist in the

process of turning professional who has to juggle several jobs to carry out her vocation.

Ubalde's work usually takes place in spaces with their own issues. The title of the action is a self-referential nod to the number of workers assigned to the artist on her first informal job. The action takes the shape of a workshop in which a company working in the underground economy carries out an order. For one week the previously selected participants take it in turns to carry out a task, including handling articles such as packets, lighters and cards. Ten people from the artistic or academic arenas or other sectors accepted her conditions: poor pay for doing "illegal" work. While they were carrying out the work in question, Ubalde opened a debate on what they represented. By carrying out this job in an art space, they could talk openly about these issues while they worked—something that would be impossible to do publicly elsewhere.

Ubalde isn't interested so much in the critical side to the action as in emulating the same mechanisms to reveal certain realities and help spectators—the workshop is open to the public—adopt a self-critical position by taking responsibility for what they see. / ZAIDA TRALERO

FAQ: ZONA DE PREGUNTES FREQUENTS

- FUCA. VARIACIONES SOBRE UNA EXPOSICIÓN —Salón d'Art Josep Del 15 de noviembre al 19 de diciembre de 2011

- FUGA: VARIACIONES SOBRE UNA EXPOSICIÓN —Isaac d'Alí i Josep Del 15 de noviembre al 15 de diciembre de 2013

● FUGUE VARIATIONS
ON AN EXHIBITION



■ FACTOTUM
— Hungarian
Der 13. die gesetzliche
al. 9. die Nettoverdienste

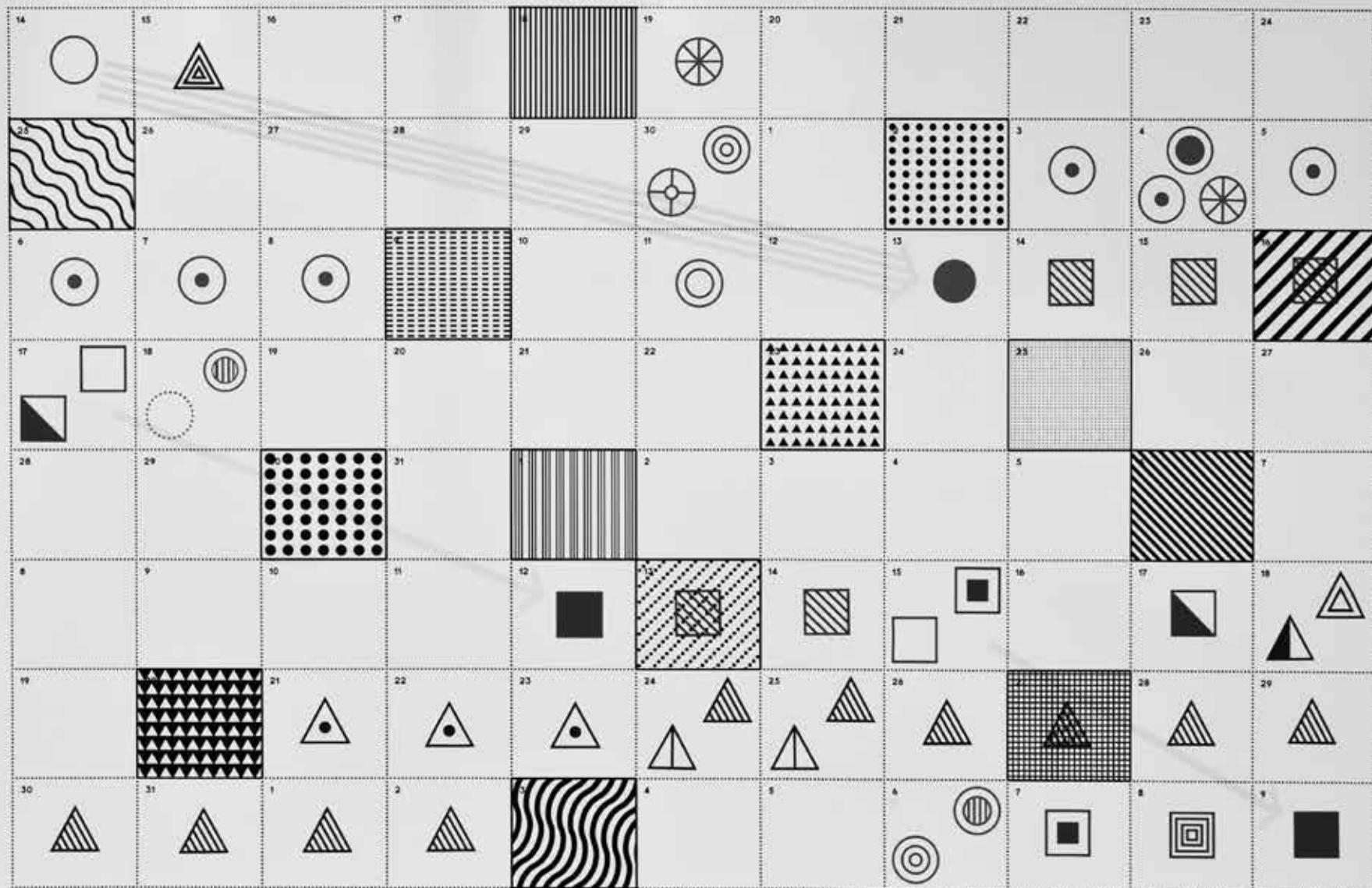
■ FACTOTUM

18 December 2013 – 9 February 2014



► DISPOSITIVOS POST

— Identitat
Del 17 al 25 de gener de 2014



Generalitat de Catalunya
Departament de Benestar Social i Família
Direcció General de Joventut

Consellera:
 Neus Munté i Fernández

Director de Joventut:
 Toni Reig

Director de l'Agència Catalana de Joventut:
 Jordi Boixadéra

Director de Programes i Acció Territorial:
 Oriol Martín

Sala d'Art Jove
 Generalitat de Catalunya
 Calàbria, 147
 Tel. 93 4838361

www.saladartjove.cat
www.jove.cat/salartjove
 artjove.bsf@gencat.cat

Sala d'Art Jove 2013

Equip d'assessorament i gestió
 Oriol Fontdevila
 Txuma Sánchez

Coordinació tècnica
 Marta Vilardell

Jurat Art Jove 2013
 Cristian Añó
 Eloy Fernández-Porta

Coordinació tècnica
 Oriol Fontdevila
 Txuma Sánchez
 Martí Manen
 Julia Montilla
 Toni Reig
 Txuma Sánchez

Producció
 Fundació Antoni Tàpies
 Sala d'Art Jove

Equip tutorial 2013
 Beatriz Escudero i María de Pfaff
 Sonia Fernández Pan
 Rosa Lleó i Zaida Trallero

Tutors convidats 2013
 Cristian Añó
 Eloy Fernández-Porta
 Julia Montilla

Artistes 2013
 Laura Aixalà; Mirari Echávarri,
 Maria Maggi; Aggatek; Azahara Cerezo, Mario Santamaría; Adrià Ciurana; Manuel Christoph Horn; Anna Dot; Alfonso Fernández, Adrià Galindo, Begonya García, Ana Llorens; Rafel Forga; Ciprian Homorodean; Constanza Jarpa, Juan Pablo Martínez, Isadora Willson, Miquel García; Alicia Kopf; Ferran Lega; Adrian Melis; Pratipo (Raúl Nieves i Nuria Conde); Luca Rullo; Pedro Torres; Mercè Ubalde

Exposició
Fuga. Variacions sobre una exposició

Comissariat
 Beatriz Escudero,
 Sonia Fernández Pan,
 Rosa Lleó, María de Pfaff,
 Zaida Trallero

Coordinació tècnica
 Oriol Fontdevila
 Txuma Sánchez
 Linda Valdés
 Marta Vilardell

Muntatge
 Yones Amitia, Sebastià Guallar
 Oriol Roset

Disseny
www.bisdixit.com

* *Fuga. Variacions sobre una exposició* va formar part del projecte FAQ. Zona de Preguntes Freqüents, que va tenir lloc a la Fundació Antoni Tàpies entre el mes de novembre de 2013 i el febrer de 2014 i que es va organitzar amb la col·laboració d'Hangar.

Publicació

Edició
 Generalitat de Catalunya
 Departament de Benestar Social i Família
 Direcció General de Joventut
 Sala d'Art Jove

Concepte editorial
 Beatriz Escudero,
 Sonia Fernández Pan, Rosa Lleó,
 María de Pfaff, Zaida Trallero

Coordinació
 Oriol Fontdevila, Txuma Sánchez i Marta Vilardell

Textos
 Cristian Añó, Domènec, Beatriz Escudero, Sonia Fernández Pan, Andrés Hispano, Rosa Lleó, María de Pfaff, María Ruido, Zaida Trallero

Imatges
 Roberto Ruiz

Correcció de textos
 la correccional (serveis textuais)
www.lacorreccional.net

Disseny
www.bisdixit.com

Impressió
 Gràfiques Trema

ISBN

DL

Tiratge:
 700

© d'aquesta edició: Generalitat de Catalunya.
 © dels textos: els seus autors.
 © de les imatges: els seus autors i els autors dels projectes artístics corresponents.

© Aquesta publicació està sota una llicència Atribució-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Espanya de Creative Commons. Per veure una còpia d'aquesta llicència podeu visitar <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/es/legalcode.ca> o bé enviar una carta a Creative Commons, 171, Second Street, Suite 300, San Francisco, Califòrnia, 94105, EUA

ORGANITZA:
 Generalitat de Catalunya
 Departament de Benestar Social i Família

AMB EL SUPORT DE:

FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES


HANGAR. ORG



AMB EL PATROCINI DE:

Fundación Banco Sabadell 

AMB LA COL·LABORACIÓ DE:

MAC BA MUSEU D'ART CONTEMPORÀNI DE BARCELONA


 UNIVERSITAT DE BARCELONA

Màster Europeu ProdArt
Art Contemporani Intermedie



