

Actas do seminario celebrado no
Centro Galego de Arte
Contemporánea

Santiago de Compostela
24-25 de novembro 2017

Novas Narrativas na Historia da Arte Contemporánea



Edición ao coidado de

Matías G. Rodríguez-Mouriño

Agar Ledo Arias

Daniel López Abel

Miguel Anxo Rodríguez González

UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA

publicacións

Novas Narrativas
na História
da Arte
Contemporânea

**CURSOS E CONGRESOS DA
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
Nº 256**

Novas Narrativas na Historia da Arte Contemporánea

Actas do seminario celebrado no
Centro Galego de Arte Contemporánea
Santiago de Compostela
24-25 de novembro 2017

Edición ao coidado de
MATÍAS G. RODRÍGUEZ-MOURIÑO
AGAR LEDO ARIAS
DANIEL LÓPEZ ABEL
MIGUEL ANXO RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

2020
Universidade de Santiago de Compostela



DESCATALOGADO



Esta obra atópase baixo unha licenza internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Calquera forma de reprodución, distribución, comunicación pública ou transformación desta obra non incluída na licenza Creative Commons BY-NC-ND 4.0 só pode ser realizada coa autorización expresa dos titulares, salvo excepción prevista pola lei. Pode acceder Vde. ao texto completo da licenza nesta ligazón: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.gl>



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons BY-NC-ND 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons BY-NC-ND 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



This work is licensed under a Creative Commons BY NC ND 4.0 international license. Any form of reproduction, distribution, public communication or transformation of this work not included under the Creative Commons BY-NC-ND 4.0 license can only be carried out with the express authorization of the proprietors, save where otherwise provided by the law. You can access the full text of the license at <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>

© Universidade de Santiago de Compostela, 2020

Figura 2 da páxina 27, Eija-Liisa Ahtila, *Where is Where?*, 2008:

© Eija-Liisa Ahtila, VEGAP, Santiago de Compostela, 2020

Figuras 13 e 14 da páxina 243, José Gutiérrez Solana, *Las Vitrinas*, 1910, e *Cupletistas y maquillaje*, 1925-1930:

© Gutiérrez Solana, VEGAP, Santiago de Compostela, 2020

Esta publicación, na que participaron varios membros do Grupo de Investigación GI-1510-HAAYDU, da Universidade de Santiago de Compostela, en parte foi posible grazas á axuda económica que recibiu do Plan Galego IDT, concedido pola Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria para o bienio 2017-2018, que ten o seguinte código de referencia: ED431B 2016/003

Edita

Servizo de Publicacións e Intercambio Científico
Campus Vida
15782 Santiago de Compostela
usc.gal/publicacions

Maqueta

Daniel López Abel

DOI: <https://dx.doi.org/10.15304/9788418445040>

ISBN: 978-84-18445-04-0

Índice

Equipo do seminario	7
Programa	9
Presentación	11
Introdución	13
Conferencias	21
<i>No hablemos sobre política, por favor: el poder político del arte</i>	
Mieke Bal	23
<i>Más allá de Desacuerdos. Narraciones históricas y prácticas institucionales (2003-2018)</i>	
Jesús Carrillo	39
<i>Qué traballo común nas pedras é a memoria. Arte e resistencia na Galicia da Posguerra: unha introdución ao caso José Meijón</i>	
Germán Labrador Méndez	57
<i>Avances, retrocesos, retos: por una antropología feminista del campo del arte</i>	
Lourdes Méndez	95
Comunicacións	119
<i>Testigos de la ciudad: Muestra documental sobre el debate de las imágenes</i>	
Álvaro de los Ángeles y Sandra Moros	121
<i>Ficción, política, estética. #SpanishRevolution: la protesta como práctica instituyente</i>	
Sergio Domínguez Martínez	133
<i>Estrategias de representación y presentación de la violencia en el arte contemporáneo</i>	
Andrea Domínguez-Torres	143

<i>Rumos da Historiografía da arte no Brasil: considerações a partir da atuação do Comitê Brasileiro de História da Arte</i>	
Maryella Gonçalves Sobrinho, Viviane Baschiroto e Francine Regis Goudel	153
<i>Relaciones entre el arte y la moda de /en la cultura urbana</i>	
Amabel González Troncoso	165
<i>Narrativas sen argumento: o medio fotográfico nas institucións artísticas de Galicia</i>	
Xosé Lois Gutiérrez Faílde	179
<i>Arte y redes sociales: pensamiento decolonial</i>	
Marta López López	191
<i>La perspectiva de género en el espacio expositivo a través de la figura de la bruja</i>	
Rebeca López-Villar	203
<i>Elas tamén pintan: mulleres e arte urbana en Galicia</i>	
Clara Rodríguez Cordeiro	217
<i>URA/UNZ: hacia una nueva lectura del contexto artístico español de la década de los ochenta</i>	
Paula Noya de Blas y Lola Visglerio Gómez	225
<i>Primeros apuntes para un “arte-fandiño”. Sobre memoria colectiva, arte popular y subalternidad en el estado español</i>	
Rafael Sánchez-Mateos Paniagua	237
<i>Análisis de la forma institucional y conformación del espacio pictórico a través del proyecto “Encabezamientos de materia”</i>	
Alejandro Simón	259
<i>Espacios de riesgo en las nuevas prácticas instituyentes</i>	
Desirée Vidal Juncal	273

Equipo do seminario

Dirección

Agar Ledo Arias
Miguel Anxo Rodríguez González

Coordinación

Matías G. Rodríguez-Mouriño
Daniel López Abel

Secretaría técnica

Gema Baños (CGAC)

Edición de actas e páxina web

Daniel López Abel

Organiza

Centro Galego de Arte Contemporánea /
Grupo de Investigación “Historia da Arte, da Arquitectura e do Urbanismo” (GI-1510), da Universidade de Santiago de Compostela

Comité científico

Margarida Brito Alves (Dpto. de Historia da arte, Universidade Nova de Lisboa)
Silvia García González (Dpto. de Pintura, Universidade de Vigo)
Yolanda Herranz (Dpto. de Escultura, Universidade de Vigo)
Federico L. Silvestre (Dpto. de Historia da Arte, Universidade de Santiago de Compostela)
Iñaki Martínez Antelo (director do MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo)
Xosé Nogueira Otero (Dpto. de Historia da Arte, Universidade de Santiago de Compostela)
Martí Perán (Dpto. de Historia da Arte, Universitat de Barcelona)
Fernando José Pereira (I2ADS – Instituto de Investigação em Arte, Design e Sociedade –, Faculdade de Belas Artes, Universidade de Porto)
Yolanda Pérez Sánchez (Dpto. de Proxectos Arquitectónicos, Urbanismo e Composición, Universidade da Coruña)
Juan Martín Prada (Facultade de Ciencias da Educación, Universidad de Cádiz)
Víctor del Río (Dpto. de Historia da Arte / Belas Artes, Universidad de Salamanca)
Sergio Rubira (Dpto. de Hª da Arte III: Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid)
Jesús A. Sánchez García (Dpto. de Historia da Arte, Universidade de Santiago de Compostela)
Cristina Trigo (Dpto. de Didácticas Aplicadas, Universidade de Santiago de Compostela)

[+ info: www.novasnarrativasusc.wordpress.com]

PROGRAMA SÁBADO 25 DE NOVIEMBRE

PANEL 3: ANÁLISE CULTURAL E ESTUDOS VISUAIS

09:30 Conferencia

Mieke Bal *Non sobre a política, por favor! O poder político da temporalidade na arte*
(teórica da literatura, analista da arte e da cultura, Amsterdam School for Cultural Analysis, University of Amsterdam)

10:45 Comunicaci3ns

Maryella Gonçalves Sobrinho, Viviane Baschiroto e Francine Regis Goudel *Rumos da Historiografia da arte no Brasil: considerações a partir da atuaç3o do Comitê Brasileiro de História da Arte*

Rafael Sánchez-Mateos Paniagua *Primeros apuntes para un "arte-fandiño"*

Xosé Lois Gutiérrez Faijle *Narrativas sen argumento: o medio fotográfico nas institucións artísticas de Galicia*

Preguntas / debate 25'

12:00 Pausa

12.20 Mesa redonda

Santiago Olmo (director do Centro Galego de Arte Contemporánea)
Mieke Bal (teórica da literatura, analista da arte e da cultura, University of Amsterdam)
Modera: Pedro de Llano (comisario, crítico e investigador, Universidade de Santiago de Compostela)

PANEL 4: DISCURSOS DECOLONIAIS

16:00 Conferencia

Germán Labrador Méndez *Voces que mallan na pedra. (Pos)colonialidade, subalternidade e disciplinas da arte, a partir do estudio dos petroglifos modernos de Pepito Meij3n*
(Dpto. de Español e Portugués, Princeton University, EEUU)

17:15 Comunicaci3ns

Andrea Domínguez Torres *Estrategias de representación y presentación de la violencia en el arte contemporáneo*

José Luis Lozano Jiménez *Videovigilancia vulnerable: la obra de Nye Thompson (por videoconferencia)*

Amabel González Troncoso *Relaci3ns entre a arte e a moda da/na Cultura Urbana*

Marta López López *Arte y redes sociales: pensamiento decolonial*

Preguntas / debate 10'

18:30 Pausa

18:50 Mesa redonda

Julia Morandeira (comisaria e investigadora no CA2M, Centro de Arte Dos de Mayo, M3stoles)
Olga Fernández López (Dpto. de Historia da Arte, Universidad Autónoma de Madrid)
Carlos L. Bernárdez (investigador e escritor)
Modera: Agar Ledo (responsable de exposici3ns do MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo)

*20:30 Inauguraci3n da videoinstalaci3n *Madame B: explorando o capitalismo emocional*, de Mieke Bal & Michelle Williams Gamaker (25 de novembro de 2017 - 28 de xaneiro de 2018)

Presentación

Os días 24 e 25 de novembro de 2017 tivo lugar, no Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), o seminario *Novas Narrativas na Historia da Arte Contemporánea*, un lugar de encontro pensado para debater sobre os argumentos que ordenaron a disciplina da historia da arte e para propoñer outras achegas que discutan eses relatos canónicos. Durante as xornadas abordamos os obxectos e os métodos de análise da Historia da Arte desde outros puntos de vista, con participantes que traballan no ámbito académico, máis tamén con investigadoras e investigadores independentes, e axentes que traballan dende a práctica curatorial e dende o museo, tentando integrar metodoloxías doutras disciplinas e referentes «periféricos» ou esquecidos.

Nesta publicación, que recolle as conferencias e relatorios do seminario *Novas Narrativas na Historia da Arte Contemporánea*, achéganse algunhas das cuestións que están a provocar, nos últimos anos, unha reorientación nos estudos que abordan o fenómeno da «obra de arte» dende outras posicións, superando os límites disciplinares tradicionais. Existe unha historia da arte construída desde espazos de poder, un privilexio epistémico e unha historiografía que construíu os relatos hexemónicos e subalternizou outros lugares. Como resposta, nas xornadas e nesta publicación, tentamos abordar outras perspectivas para revisar e reescribir as lóxicas asumidas, eses paradigmas instituídos, e esas relacións entre centros e periferias que dende hai un tempo tentan desmontarse dende o ámbito dos estudos decoloniais, os feminismos, os estudos culturais e visuais ou dende a crítica institucional e o novo institucionalismo. Que ferramentas teóricas e analíticas poderían renovar as estratexias e metodoloxías de abordaxe do obxecto artístico, ampliando o campo de estudio tradicional da «obra de arte»?

Queremos agradecer ás integrantes do programa, especialmente ás investigadoras e investigadores que confiaron en nós para compartir as súas comunicacións, o entusiasmo co que acolleron a proposta. O noso agradecemento tamén ao Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC) e á Deputación da Coruña, polo seu apoio. Este intercambio de propostas e experiencias non tería sido posible sen todas e todos eles.

O equipo organizador do Seminario
Novas Narrativas na Historia da Arte Contemporánea

Introdución

Nos últimos anos estamos a ver como se están a poñer en cuestión as clasificacións e os conceptos clave da crítica e a historia da arte, desvelando as eivas dos relatos e propoñendo outros novos. No seminario *Novas Narrativas na Historia da Arte Contemporánea* propuxemos unha reflexión sobre os obxectos e métodos de estudo da disciplina e a vixencia das bases epistemolóxicas nas que se sustentou, centrando as análises na creación realizada no último século. Cremos necesaria esta reflexión porque tanto os relatos da historia como as prácticas institucionais, ou o mesmo concepto de patrimonio, vense afectados polas coordenadas e a perspectiva de quen estuda o mundo da cultura. Nocións antes consideradas como fundamentais na avaliación das obras de arte estanse a ver afectadas pola revisión teórica impulsada desde o feminismo, os estudos visuais, decoloniais e a teoría crítica, pero tamén pola práctica artística baseada en procesos de creación colectivos.

O carácter interdisciplinar de campos de investigación tan amplos como o dos estudos visuais, que na década dos noventa do século pasado irromperon con forza para abordar a análise da «cultura visual» ou da visualidade, afectan ao estudo das humanidades e, de xeito particular, á disciplina tradicional da historia da arte, que xa fora revisada coa irrupción dos debates que anos antes ampliaron a discusión cara a cuestións de raza, xénero ou clase. É ese carácter mestizo e «indisciplinar» dos estudos visuais o que lles aporta relevancia, esa utilidade no oco entre disciplinas. De feito, na análise da arte do presente, na que se mesturan recursos procedentes de ámbitos como o teatro, a música, o cinema ou a danza, tamén a historia da arte foi desprazada por métodos de análise máis abertos, como os desenvolvidos tanto polos estudos culturais como visuais —estes últimos entendidos como a vertente visual dos estudos culturais, segundo Hal Foster—, que permiten unha abordaxe ao traballo máis inclusiva e aberta, revelando tamén as implicacións sociais e culturais da imaxe.

Na súa conferencia, Mieke Bal defendeu outra idea de historia, que viría propiciada polo mesmo desenvolvemento narrativo das obras. Esa historia non viría determinada por estruturas e clasificacións, senón por un ollar atento, lento, concentrado. Por deixar

respirar as obras, porque, segundo defende Bal, «os obxectos posúen certa resiliencia con respecto aos significados que se proxectan sobre eles»¹. Na proposta presentada pola investigadora e videocreadora holandesa, a imaxe vese como activadora de lecturas contaminadas pola subxectividade, onde a avaliación nunca pretenderá ser neutra ou obxectiva. O potencial político da obra das artistas referidas na conferencia —Nalini Malani, Eija-Liisa Ahtila, Ann Veronica Janssens e Doris Salcedo— atópase na mesma organización formal dos materiais e no desenvolvemento, na temporalidade produtiva que activa tanto a memoria como o afecto. A política da arte revélase, desde este punto de vista, na produtividade propia da imaxe, en movemento, e non nas declaracións máis ou menos explícitas arredor de determinados temas.

Estando a proposta de Mieke Bal integrada plenamente nun ámbito de estudos que «desafía» á historia da arte —os estudos sobre cultura visual— os seus intereses concéntranse non nas imaxes dos medios de masas, senón nas creacións artísticas híbridas, onde o performativo e a memoria colectiva se envolveren na potencia da imaxe inventada. Aquí atopamos a cuestión dos límites difusos da disciplina e o desafío ante eles, pero non se trata de difuminar as barreiras entre arte e outras manifestacións visuais, senón de incorporar outros modos discursivos e lecturas á interpretación das obras de arte; unha incorporación das estratexias discursivas feita desde o contacto afectivo, ás veces doloroso, coas cousas e imaxes que as obras nos poñen diante.

A democratización no acceso e na capacidade de produción de imaxes pon sobre a mesa unha cuestión de índole política: quen ten o poder para seleccionar as producións culturais e baixo que criterios? Quen define o canon? Quen determina que cousas son «museables»? Os métodos da historia e a crítica de artes que se asentaron no século XX mantiveron a necesidade de avaliación dos expertos sobre a «calidade», pero estes métodos personifícanse en figuras, condénsanse en institucións e políticas culturais que desde os inicios se viron afectadas por intereses de tipo económico ou político. A crítica institucional vén apuntando a esta cuestión desde os anos setenta. Os novos modelos teóricos do cambio de milenio, impregnados polo pensamento altermundista e antihexamónico, defenden a posibilidade doutras formas de construír os relatos e as institucións culturais, e aceptan o traballo en rede e colaborativo como punto de partida.

O relato que presentou Jesús Carrillo versou precisamente sobre circunstancias e contextos na escrita da historia da arte. Achegouse ao ámbito das vivencias persoais, en primeira persoa, e á intrahistoria dun dos proxectos de revisión historiográfica máis importantes dos últimos anos en España: *Desacuerdos*, proxecto de investigación nacido da vontade —problemática— de colaboración entre institucións concretas e axentes que viñan traballando, de xeito independente, na creación, produción e avaliación crítica dos relatos sobre a arte contemporánea na España das últimas décadas². O seu traballo como editor é fundamental no proxecto de relectura crítica da historia da arte recente, e a

súa experiencia na coordinación dun proxecto tan complexo como *Desacuerdos* —por amplitude de liñas de investigación e variedade de colaboradores— acaba por revelar as dificultades de levar adiante unha acción coordinada entre institucións e axentes independentes, coas súas lóxicas propias e as desconfianzas mutuas. Segue a ser urxente pensar as vías posibles de conexión entre as institucións e os axentes independentes, si, pero o relato de Carrillo revelou moitas cousas; e os silencios —as omisións— talvez moitas máis. Faltou tempo, no seminario, para afondar nas palabras coas que concluíu a súa intervención, nas que parecía apuntar a que as loitas culturais do futuro terán máis que ver coa area política que coas institucións culturais especializadas.

Poderán os cambios económicos, tecnolóxicos e sociais propiciar unha hibridación nos procedementos de institucións culturais e espazos independentes? Será a crise un revulsivo para repensar os modos de funcionamento das institucións e unha oportunidade para reconfigurar as relacións con axentes independentes? Na mesa redonda e nos debates do panel pareceu predominar o escepticismo, expresado de modo radical por Anxo Rabuñal, baixo a fórmula de «a creación e a cultura sempre se desenvolveron fóra do museo». Dous circuítos con lóxicas diferentes, en ocasións moi próximos fisicamente, no ámbito urbano, padecendo —tamén sendo cómplices, como ten sinalado Martha Rosler— os efectos da xentificación acelerada das cidades postindustriais³. Estes ámbitos poden chegar a compartir estratexias: museos que adoptan procedementos dos espazos independentes, e espazos independentes cunha dimensión, un alcance, mesmo uns modos de traballo, propios dos museos, tal e como ten investigado Sandra Vieira. E, sen embargo, os territorios seguen a estar claramente delimitados e as desconfianzas mutuas persisten.

E relacionado tamén con isto: como están a responder as institucións culturais a esa revolución de ciclo longo —como diría Eric Hobsbawn— que está a transformar as sociedades desde os anos setenta que é o feminismo e os estudos de xénero? Está a recoller o traballo de historiadoras da arte, da literatura ou da cultura esta reformulación na consideración do papel da muller como axente cultural? Estase a facer un estudo detallado da asignación dos roles de xénero e a imposición social destes sobre as subxectividades, con derivacións evidentes no eido da produción cultural? Quixemos analizar a repercusión das novas propostas teóricas en relación cos feminismos na práctica expositiva, na construción de coleccións de arte e na crítica de arte.

No panel sobre estudos de xénero, que abriu o seminario, Lourdes Méndez defendeu a necesidade de repolitizar os discursos e as estratexias da loita feminista. Falou desde o desencanto ante certo tipo de discursos —os do novo paradigma da performatividade dos corpos, de Judith Butler—, e desde unha antropoloxía materialista dos estudos feministas. Fronte á aceptación institucional, en foros culturais especializados, deste discurso postmoderno da performatividade, as reclamacións de Lourdes Méndez pasan

pola asunción de que a loita debe proseguir, porque a desigualdade e os mecanismos de control por parte da orde patriarcal e heterosexual continúan a estar presentes, impedindo que esa renovación discursiva se traduza en transformación real de prácticas sociais e prácticas institucionais.

Na mesa redonda que sucedeu á conferencia de Méndez, moderada por Anxela Caramés, insistíuse na necesidade de integrar o feminismo na axenda política, pero alertouse, tamén, da fagocitación das prácticas de carácter máis político por parte das institucións. Xabier Arakistain falou do seu labor á fronte do Centro Cultural Montehermoso, que dirixiu entre 2008 e 2011. Insistiu en que o feminismo é un proxecto político, social e artístico que require da transformación social e institucional para acadar os seus obxectivos, e defendeu que as perspectivas de Linda Nochlin e Griselda Pollock, dúas posturas diferentes de intervención feminista no sistema da arte, continúan a ter relevancia. No caso de Montehermoso, segundo explicou, complementáronse ambas posicións nun só proxecto. Alí Arakistain e a súa colaboradora Beatriz Herráez puxeron en marcha unha xestión feminista de orde política para evitar a xerarquía de xénero, non só incorporando ás artistas na programación, senón tamén intervindo na distribución do orzamento ou na aplicación de cotas de sexo e cotas feministas. Arakistain mostrou a súa desconfianza cara aos eventos feministas celebrados de forma illada nas institucións, xa que non conseguen transformar o canon dominante, cuestionamiento que estendeu á celebración de exposicións que só mostran o traballo de artistas mulleres, xa que conforman unha subcategoría no ámbito da arte que illa ás artistas e aos seus traballos, deixando intacta a estrutura sexista das institucións. Patricia Mayayo compartiu con Arakistain a súa desconfianza cara o modo en que as institucións pretenden mudar as xerarquías. Falou das prácticas institucionais desde unha experiencia concreta: a exposición *Genealogías feministas*, que comisariou con Juan Vicente Aliaga no MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, en 2012. Foi unha exposición herdeira dunha serie de mostras anteriores que se viñeran facendo no Estado español desde principios dos anos noventa, mostras que conseguiron desestabilizar o canon dominante e reformular criticamente as nosas ferramentas metodolóxicas, mudando as categorías muller artista e práctica artística feminista, así como a tensión dialéctica entre ambas categorías.

Máis de dúas décadas despois, alertou Mayayo, os coñecementos feministas non se integraron nos discursos institucionais, ante o que propón desviar a atención desde as exposicións temporais para intervir de forma máis activa no deseño das coleccións permanentes, onde se fixa o discurso historiográfico. Falou, como Arakistain, da necesidade de intervir nas estruturas mesmas, verticais e xerárquicas, con exemplos que aplican modos de traballo herdeiros da tradición feminista, desxerarquizada e horizontal, esas «políticas de saber feminista» —citando un texto de Laura Trafi-Prats que recupera os estudos de Hilde Hein— para producir un cambio máis amplo e transversal.

Helena Míguélez-Carballeira aportou unha ollada feminista sobre o tratamento da muller na literatura, a partir da relación entre crítica, creación literaria feminista e institución en Galicia. Preguntouse se, no eido da creación literaria feminista, o campo cultural galego está a vivir un momento de certa consolidación canónica da literatura feminista. Que modelos autorais dentro do amplo abano da creación literaria feminista están a desenvolver eses lazos coa institución e que discursos se están a sistematizar? Propuxo o concepto de literariedade feminista galega, ese rexistro particular dentro da teoría crítica da literatura feminista galega que ten acadado unha relación máis produtiva coa institución galega. Usar o termo literariedade permitiulle falar das prácticas culturais que van máis aló do feito literario, un ámbito simbólico que tivo moita primacía no discurso feminista cultural galego como movemento de transformación social. Falou tamén da correlación histórica entre o movemento de liberación da muller e o movemento de liberación nacional en Galicia dende os anos setenta, da relación entre literatura e loita política na consolidación do movemento nacional, e de como isto explica a hexemonía do literario sobre outras formas artísticas nos discursos feministas culturais galegos. Como opera a relación entre literatura feminista, canon e institución en Galicia? Como podemos ampliar o potencial emancipador da literariedade feminista galega? Deconstruíndo os mecanismos de funcionamento das institucións para introducir os discursos feministas, tanto Míguélez-Carballeira como Mayayo e Arakistain falaron de centro e de canon, e de ocupar as marxas.

A crítica decolonial acentúa esta dúbida sobre os paradigmas de centro e periferia nos estudos das culturas e a súa transmisión. Por riba das vellas concepcións universalistas, a xeopolítica demostrou un poder efectivo que conformou os relatos e discursos sobre a arte, así como as grandes coleccións. Non hai que esquecer que os primeiros museos nacen na Europa da Ilustración a partir da idea de que a grande arte comeza na antiga Grecia, e que esa vai ser o modelo que logo han recoller os países occidentais, onde calquera tipo de mestura e contaminación con outras formas vai ser percibida como «impureza» que estraga a calidade da obra de arte. Os estudos poscoloniais e a decolonialidade, consecuencia do desenvolvemento que afecta aos estudos culturais dende que xorden despois da segunda Guerra Mundial, fixeron ver a correspondencia entre as relacións de poder e a transmisión de formas culturais hexemónicas, e problematizaron a idea de asimilación cultural: as relacións entre centro e periferia deben ser revisadas, considerando as tensións nos contactos e destacando as estratexias de adaptación e «escamoteo» que en moitos casos transforman a pureza das formas transmitidas desde a metrópole en función dos intereses e hábitos das culturas vernáculas.

O subalterno podémolo atopar aquí mesmo: unha xeografía da opresión e dos silencios perforados co punteiro insistente que pica na «longa noite de pedra» do franquismo. A historia de Pepito Meijón, relatada por Germán Labrador, é a dunha desas voces

silenciadas que se foron rebelando con xestos e prácticas cotiás, e coa escrita dunha outra historia sobre a historia imposta con violencia desde o poder. A práctica estético-política de Pepito Meijón desenvolveuse con ferramentas declaradamente populares, as propias dos canteiros, reiteradamente, ao longo dos anos, amparado pola noite: Meijón deixou marcada a xeografía litoral, vilega e relixiosa de Marín, cunha desbordante declaración de anticatolicismo e carraxe acumulada fronte ao relato e os códigos sociais impostos polo réxime. Era un berro no silencio da noite, que actuaba ante unha certa permisividade social: é un tolo, é un outro. Pero non é, no fondo, a tolemia unha forma de resistencia, pregunta Labrador? A voz de Pepito desenvolveuse cunha diseminación radical, como un grito de protesta, pero chegou a marcar de xeito incómodo os espazos mesmos da liturxia católica. Unha práctica que desborda a historia da arte, feita desde fóra, non asimilada, aínda.

Na súa intervención na mesa redonda, Olga Fernández apuntou ao problema de fondo da disciplina: o peso das lecturas desde un suposto centro xeográfico e de poder (o «estar atravesados polas metrópoles historiográficas»), que deriva en criterios de apreciación e modelos de referencia a partir dos que todo vai ser avaliado. Ese peso segue a ser evidente mesmo cando se presentan proxectos historiográficos pretendidamente innovadores, como é o caso da publicación dos «novos historiadores da arte» norteamericanos da postmodernidade, Foster, Krauss, Buchloh e Bois⁴. «Hai que abandonar *Arte desde 1900!*», reclamou Fernández, e «provincializar» a historia da arte. Chama a atención que mesmo algún destes autores que tanto contribuíron á entrada do paradigma postestruturalista na historia da arte foran ben conscientes da relatividade do seu lugar de enunciación, aínda que este fose o lugar central dende onde se elaboraron os relatos do último medio século. Por exemplo, Hal Foster asumía, na introdución de *El retorno de lo real*, o carácter «parroquial» do seu relato: «non deixo de ser un crítico con base en Nova York»⁵. Pero o problema do poder e do lugar —dos centros de enunciación, como nos recordou Julia Morandeira— continua a ser acuciante nos estudos de humanidades e ciencias sociais. Un cuestionamento que abordou Carlos L. Bernárdez na súa reclamación dunha escritura propia da modernidade e da arte galegas. Consciente de que para cuestionar os relatos debemos introducir novos criterios, Bernárdez incidiu na necesaria descentralización e ruptura do esquema centro-periferia para elaborar unha reescritura situada da nosa historia, rachando coas lóxicas asumidas e asumindo conciencia do lugar dende o que falamos. Mesmo agora, coa aceptación e difusión institucional dos estudos decoloniais, as editoriais, universidades e institucións culturais de referencia —agora «decolonizadas»— seguen a ser as mesmas, e o ámbito anglosaxón segue a marcar as pautas polo seu poder de influencia. No caso do Estado español, os lugares de produción do relato seguen a estar alonxados de Galicia, e mesmo hoxe pervive a versión exterior de acontecementos que reclaman unha actualización contextualizada e situada. Hai que

«desalternizar» e «provincializar» a historia da arte tanto dende a historiografía como nos programas docentes, coincidiron as integrantes da mesa redonda. Buscar zonas de contacto, reconfigurar o relato desde outras temporalidades. Reescribir a historia desde o trauma, afirmaba Julia Morandeira. Desde a culpa.

Podemos estar a presenciar un cambio de paradigma en relación co estudo da arte contemporánea, propiciado pola dúbida e cuestionamento radical dos valores da alta cultura. Raymond Williams xa formulara nos anos sesenta do pasado século que a alta cultura tiña unhas complicidades evidentes coas elites culturais, e que fóra de palacio estaban a discorrer outras formas de cultura, cos seus códigos e as súas canles, cos seus valores. Outras formas de creatividade, de recepción, de sociabilidade que, daquela, xa se estaban a estudar desde ámbitos como o dos estudos culturais: a cultura popular, a obreira, a cultura de masas... traballos que foron ampliándose, pouco despois, cara, por exemplo, o estudo das subculturas urbanas xuvenís.

Pero a diferenza do que reclamaba Williams nos anos sesenta, agora os novos investigadores non defenden a permeabilidade entre alta cultura e cultura popular ou de masas, nin un «aproveitamento» popular do máis excelso da cultura. O cambio de paradigma naceu da sospeita e dun ataque frontal a uns valores que conformaran e consolidaran ás institucións culturais. Tamén dunha desconfianza cara as formas de conservación, produción e consumo cultural. Estase a recuperar ese vello debate, dos anos setenta, entre democratización cultural e democracia cultural, pero agora xa non vale o consenso, o acordo. O traballo colectivo, dar voz aos subalternos, aproveitar manifestacións creativas «non especializadas», reconstruír a historia desde o arquivo e desde a reformulación radical das xerarquías. Todo isto implica unha consideración diferente sobre os temas de estudo e as prácticas institucionais: outros obxectos, imaxes e métodos. En última instancia, esa dúbida radical está a afectar á propia especificidade da obra de arte.

O equipo organizador do Seminario
Novas Narrativas na Historia da Arte Contemporánea

NOTAS

1. M. Bal, *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, Akal, Madrid, 2016, p. 37.
2. O proxecto *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* desenvolveuse baixo o respaldo dunha serie de institucións, entre as que se atopaban Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, UNIA arteypensamiento, e Centro José Guerrero-Diputación de Granada, e derivou na publicación de 8 volumes, que foron aparecendo desde 2004 ata 2014.
3. M. Rosler, *Clase cultural. Arte y gentrificación*, Caja Negra, Buenos Aires, 2017.
4. Y.-A. Bois, B. H. D. Buchloh, H. Foster y R. E. Krauss, *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006.
5. H. Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo* ("Introducción"), Akal, Madrid, 2001, p. VII.

Conferencias

No hablemos sobre política, por favor: el poder político del arte

MIEKE BAL

Amsterdam School for Cultural Analysis

Más que elaborar una cronología lineal, basándome en las biografías de los artistas y en mis conocimientos sobre las tradiciones iconográficas y los estudios clientelares o realizados por encargo, lo que yo hago es investigar las posibilidades que ofrece un análisis a la vez crítico e histórico, pero en un sentido diferente al de la historia del arte tradicional. Dicho de otro modo, mi práctica implica una mirada cercana y profunda hacia las formas visuales, en la cual las imágenes activan la imaginación interactiva haciendo *pensables* nuevas formas de organización distintas de las actuales.

En un mundo como el nuestro, tan desgarrado por conflictos políticos y dominado por nuevas dictaduras, autocracias y por la opresión descarada de millones de personas y especialmente de la vida intelectual y artística, no resulta sorprendente que los practicantes del arte contemporáneo estén muy preocupados por la política. A mí también me interesa esa posibilidad que ofrece el arte de contribuir a una mejora de la textura de la vida cultural y, por ende, de lo social, que es, a su vez, el teatro de lo político. No podemos dar por sentado este potencial. Hay que reconsiderar cómo aprovechamos ese acervo del arte existente que no deja de crecer. En resumen, mi propuesta consiste en un análisis crítico, basado en una mirada pegada a las formas visuales, y abierta tanto desde una perspectiva mental como puramente física a su poder. Es necesario, porque en ellas, las imágenes demandan la implicación de la imaginación. Activar la imaginación es un primer paso para mejorar la vida social.

Con el libro *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada* (2016), mi intención era aportar técnicas y perspectivas a los estudios de las artes visuales que resultaran más adecuadas como forma de «análisis» en comparación con las de la historia del arte tradicional: considerando las imágenes como interlocutoras *en el presente* más que como representaciones de algo externo y preexistente. Mi propuesta se traducía, en resumidas cuentas, en tres vías principales de acceso: *observar de cerca*, *participar* y *responder* a las imágenes visuales, consideradas estas como elementos activos que operan en una situación cultural. Esta forma de acercarse a las imágenes antepone el análisis a la historia —que sigue siendo importante, pero que no debe hacerse antes de que un

análisis haya elucidado qué es, o mejor, qué es lo que hace esta imagen en sí misma. De esta manera podemos analizar y conceptualizar cómo las imágenes intervienen en la capa de la vida social en la cual sucede lo político.

En cierto sentido, las imágenes se parecen a los conceptos. Como estos, las obras de arte también requieren la participación de espectadores dispuestos a interactuar con ellas para realizar su vocación política inherente, para vencer la aparente rigidez de las teorías establecidas y las situaciones actuales, y de este modo, ponerlas en movimiento, relegarlas al ámbito del «devenir» —aquí reconocemos en las palabras de Paul Patton a su interlocutor Deleuze—. Al igual que mi libro *Conceptos viajeros en las humanidades*, publicado en castellano en 2009, los capítulos de *Tiempos trastornados* siguen direcciones diferentes, aunque al final todos tienen un foco común¹.

Me refiero a la *temporalidad*, a los diferentes modos en los que las imágenes ponen de manifiesto cuestiones relacionadas con el tiempo. La relación paradójica entre las imágenes (fijas) y el tiempo siempre me ha interesado, pero hasta hace unos diez años no me había dado cuenta de la importancia del tiempo también como una cuestión política que el arte puede desarrollar, explicar y hacer perceptible, incluso en aquellas obras que son tangibles por sus propiedades materiales, concretas e imaginativas; y esto es así tanto si hablamos de arte figurativo como de arte abstracto, en el caso de que optemos por mantener esta oposición obsoleta².

Véase, por ejemplo, la obra de la artista india Nalini Malani [fig. 1], con un estilo de pintura maravillosa, temáticamente basada en tradiciones orientales y occidentales, presentada en cilindros transparentes. Dichos cilindros giran a razón de cuatro veces por minuto, es decir, demasiado rápido para ver las imágenes en detalle, pero lo bastante lentos como para mantener activa nuestra curiosidad e interés, nuestro deseo de ver. El movimiento de las imágenes actúa como un pegamento, capturando el movimiento de las imágenes más allá de la temporalidad en el cine, a la cual estamos sometidos. En un libro también publicado en 2016 yo misma analizaba un conjunto de sus obras denominado «Juegos de sombras».

Junto con la colombiana Doris Salcedo, la finlandesa Eijja-Liisa Ahtila y la belga Ann Veronica Janssens, Malani se cuenta entre mis artistas favoritas por la manera en que despliega una temporalidad no-lineal para hablar a la actualidad. Cada una de estas cuatro artistas despliega la temporalidad de distinta manera en tanto que fuerza política que, sin embargo, no habla «sobre» política ni tampoco la representa. Diré algo brevemente acerca de cada una de ellas, pero me detendré sobre todo en la obra de Salcedo. Cada una de estas artistas aporta visualmente ideas distintas en torno a la capacidad del «tiempo visual» que nos ayudan a entender lo político sin recurrir al discurso *sobre* la política.

Ahtila —que acaba de tener una gran exposición en el MAC de A Coruña en 2017— lo hace en forma de videoinstalaciones. Es evidente que este género artístico se presta muy

bien a una exploración de la simultaneidad entre pantallas en el medio audiovisual, pero también a una indagación sobre lo «inter-histórico». Las películas llamadas «de galería» —expuestas en contextos artísticos— usan fundamentalmente técnicas cinemáticas y estéticas para desplazar la característica principal del cine, que es la temporalidad. O por lo menos era esto lo que sugería el teórico de los medios de comunicación Lev Manovich cuando proponía que las obras cinemáticas multi-pantalla funcionan como una suerte de «montaje lateral», desplazando la temporalidad que él mismo caracterizó de «espacial» (233). Pero desplazar no es sinónimo de anular.

El concepto de Manovich de «montaje espacial» no solo evoca la organización espacial de la galería sino también las múltiples implicaciones del concepto de montaje en sí mismo. El montaje es la descomposición de la continuidad y el ensamblaje de una nueva continuidad, que puede ser suave y aparecer sin cortes con el fin de hacernos creer que la representación es completa; o puede resultar abiertamente perturbador, activando nuestra participación en la *performance* de un conjunto nuevo, explícitamente artificial. En efecto, el montaje es una forma espacial, la yuxtaposición de fragmentos que, juntos, forman un nuevo todo, pero entre los cuales, inevitablemente, quedan huecos. Es más, en las instalaciones con paneles múltiples o multi-pantalla, el montaje entre *clips* o porciones de la superficie está determinado en exceso por un montaje *entre* pantallas.

Pero, a pesar de su productividad como idea, maravillosamente inmediata, la propuesta de Manovich no se puede aplicar sin más al análisis de las videoinstalaciones de Ahtila; necesita ser repensada. Porque la idea de que la imagen en movimiento —en cualquiera de sus formas y géneros— puede realmente deshacerse de su temporalidad fundamental se sustenta en una simplificación, una oposición binaria. Y, a este respecto, la obra de Ahtila parece estar de acuerdo con mi replanteamiento, especialmente en relación con la simultaneidad de determinados momentos de la historia que, sin embargo, no pueden ser captados de un único vistazo. Dicho de otro modo, el espectador es activado para producir un tipo de temporalidad en el que la historia deja de ser lineal. De esta manera, el caso que su obra *Where is Where? (¿Dónde es donde?)* [fig. 2] pone en escena, un acto de violencia cometido por unos jóvenes argelinos que, a su vez, no hacen sino reaccionar a una violencia a la que están siendo sometidos constantemente y frente a la cual se sienten impotentes, se sitúa en el presente en que la historia se ha instalado. Se trata de una intervención radical en la concepción de la temporalidad histórica.

Del trabajo de la artista belga Ann Veronica Janssens [fig. 3], desarrollado a través de instalaciones e intervenciones, debemos destacar dos aspectos: es *abstracto* y *político*. Su obra tiene un marcado componente tecnológico, basado, por lo general, en la materialización de la luz.

Su obra pone en cuestión la confianza del espectador en sus sentidos en relación con el acto de ver, provocando una desaceleración del tiempo y una toma de conciencia de

dicha desaceleración. En mi libro *Endless Andness: The politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens* (2013), argumentaba que las muchas formas en las que el trabajo de Janssens aborda lo político operan *necesariamente* en el ámbito de la abstracción. Al mismo tiempo, sus obras son concretamente afectivas, llegando incluso a afectarnos profundamente incluso desde un punto de vista físico. Solo la concepción deleuziana de la abstracción nos permite comprender cómo este tipo de arte puede llegar a tener efectos políticos. En el trabajo de Janssens podemos ver reunidas las ideas de tres filósofos que propusieron nuevas visiones de la visión: Deleuze, Foucault y Spinoza³.

Tras analizar otras concepciones más antiguas de abstracción, entendida esta como lo «no figurativo, no narrativo, no ilusorio, no literario» —en otras palabras, como una gran vaguedad negativa— el filósofo John Rajchman se refiere al «tartamudeo ‘y... y... y...’» de Deleuze (17) como pórtico de una nueva concepción y práctica de la abstracción contemporánea, «más ligera», menos prohibitiva. Escribe que este tartamudeo está ligado a «una extraña vitalidad inorgánica capaz de ver en los momentos ‘muertos’ otras nuevas maneras de proceder» (18). Esta es la noción acumulativa de la abstracción que yo llamo «ycidad» (*andness*). Esta noción puede llevar a «nuevas maneras de proceder» gracias a la estructura paratáctica, acumulativa e inclusiva marcada por la conjunción copulativa «y». Las series, lo variable, lo múltiple, las desviaciones y los giros son algunos de los términos que brotan de ese tartamudeo. El término lingüístico *parataxis* apunta a la obra en tanto que ofrece una alternativa a las relaciones sintácticas regidas por la subordinación. La estructura sujeto-verbo-objeto rige la impotencia del objeto; la estructura cláusula principal-conjunción-cláusula subordinada establece y mantiene jerarquías de importancia.

En otro artículo, esa vez sobre «el arte de ver» de Foucault, Rajchman desarrolla las condiciones éticas y políticas bajo las que tienen lugar los actos de visión (1988). Janssens aúna dos de los principales focos de interés de estos dos filósofos de la abstracción: la visión y el espacio. Por medio de estos dos polos de interés, nos permite entender la «política del ‘y’» en su obra precisamente como esa locura tartamudeante en la que la ceguera facilita la mirada déctica. *Scrub* es una muestra extrema del intento de hacer visible aquello que constituye la visibilidad; el análisis foucaultiano de qué es lo que hace visibles a las cosas. El trabajo de Janssens con la velocidad, en este contexto, añade un comentario sobre la dificultad del proyecto de Foucault con respecto a este interrogante, porque los momentos de visibilidad de las condiciones de visibilidad, como lo articularía Foucault, carecen de duración.

Un tercer filósofo se sumaría a esta conversación venido desde el Barroco y con el consiguiente anacronismo que esto implica. A través de la «ceguera» foucaultiana, se propone un arte de la visión que conecte «lo conocido y lo vivido», así lo resume Rajchman remitiéndose a Spinoza (1988, 88). Sobre Spinoza, podemos aceptar lo que escribieron dos filósofas australianas:



Fig. 1: Nalini Malani, *Transgresiones*, 2001. Cortesía de la artista.



Fig. 2: Eija-Liisa Ahtila, *Where is Where?*, 2008. Vista de la instalación en el Jeu de Paume, París, Francia, 2008. Fotógrafa: Malla Hukkanen. © 2008 CRYSTAL EYE / Eija-Liisa Ahtila.

La intersubjetividad aquí se basa en las conexiones entre mentes ancladas en cuerpos parecidos y distintos, dando lugar a los afectos de alegría y tristeza, amor y odio, y esperanza. (39)

Y en torno a su concepción de la temporalidad:

La consciencia de la modificación corporal actual —la consciencia de las cosas como presentes— es fundamental para los afectos; y esta hace que la definición del afecto se superponga a la de la imaginación. Todo esto da una prioridad especial al presente. (52)

Así pues, de Spinoza tomamos la idea de la intersubjetividad imaginativa impulsada, inspirada y estimulada por el afecto en el presente. De Foucault extraemos un arte de la visión que ve lo que normalmente permanece invisible, en particular un arte de la visión que vuelve visible en sí aquello que hace inteligible lo visual —el significado de esa ceguera accede a la visualidad—. De Deleuze tomamos la inclusividad que posibilita el tartamudeo; la incongruente posibilidad de que los dos polos binarios sean posibles y, además, de que cada cual constituya las condiciones de existencia del otro.

Como ya hemos señalado, lo que generalmente llamamos «análisis visual» es una profunda exploración interdisciplinaria de un campo que ni siquiera puede ser delimitado por naciones, religiones, partidos políticos, períodos históricos, ni por media, incluso ni por el sentido de la vista. Los problemas subyacentes a los estudios visuales, los estudios culturales y los estudios de la materialidad, son ante todo metodológicos; es decir, abordar los esfuerzos interdisciplinarios que tratan de superar algunos de los principales inconvenientes de las disciplinas establecidas. El más importante de estos inconvenientes es el estatus de las fronteras, basado en la tradición y cosificado dogmáticamente. De ahí la ejemplaridad de los juegos de sombras como «Transgresiones» en la obra de Malani⁴.

Las imágenes no necesitan moverse para «tener en cuenta» nuestro sentido del tiempo y modificarlo. Todas las imágenes, tanto las móviles como las fijas, participan en el desarrollo de la temporalidad compleja que está en la base de una nueva historia del arte. Cuando hablamos de temporalidad, no podemos actuar sin un sentido de historia, pero me preocupan ante todo la historicidad del *presente* y esa relación dinámica entre presente y pasado a la que en castellano solo puedo referirme como «trastornada»; este es precisamente el tema de central de mi libro más reciente. El término inglés, *preposterous*, contiene un juego de palabras entre «invertido» y «absurdo». En consonancia con el título de la colección de la que mi libro forma parte, lo que yo intento hacer es pensar el arte y lo visual desde el presente. Esto, evidentemente, lleva implícito el *anacronismo*, que se ha dejado de ser una maldición para convertirse en una bendición. La *duración* de la mirada. La *heterocronía*, especialmente en la experiencia migratoria. La *multiplicidad* temporal. La *contemporaneidad* del pasado. La *imagen-cristal*, esta unidad indivisible de

una imagen real y su imagen en la que vemos brotar el tiempo a través del cristal como desdoblamiento, como ruptura (en la que presente y pasado están integrados), no de forma cronológica. Y por encima de todo, el movimiento no solo forma parte del proceso, sino que, a su vez, es inherente a la obra. Este se desarrolla *en*, pero también *a partir del* presente, dirigiéndose al pasado, responsabilizándonos sin culpabilidad, mientras que el presente no puede sustraerse a esa responsabilidad⁵.

Para reunir todas estas formas de temporalidad, y para evitar los relatos deterministas o edípicos que son más o menos la norma de la historia del arte contemporáneo —con el origen, la influencia, los padres fundadores, y la cronología— consideramos una obra que no podría ser más contemporánea. Lo que ven aquí es una parte de una unidad mayor —una lápida— sobre la cual aparecen escritos dos nombres. El más tenue ha sido escrito con arena en lugar de tinta. Su inestabilidad material significa que el olvido está en curso. Sobre este, vemos otro nombre que ha sido grabado en bajorrelieve; se trata de un recurso para indicar su vocación de permanencia. Sin embargo, lo que vemos es el surgimiento brillante del agua. Arena y agua: dos materiales opuestos, los dos relacionados con la precariedad de una vida que carece de las necesidades básicas para la supervivencia. Demasiado abundante una, la otra muy escasa.

En el este momento, tras cinco años muy duros de esfuerzo colectivo, se expone por primera vez esta obra. La artista colombiana Doris Salcedo exhibe en el Palacio de Cristal en Madrid [fig. 4], por encargo del Museo Reina Sofía, una imagen-cristal, monumental en cuanto a sus dimensiones pero no arquitectónica; al contrario, es totalmente plana. Se trata de una imagen que pertenece al mundo actual y dialoga con él, no solo en cuanto a su fecha de inauguración, sino también, y esto es mucho más importante, en cuanto al asunto por el que ha sido creada. Este asunto al que me refiero no es su «tema», no está visible; porque el arte de Salcedo no representa nada, ni declama opiniones políticas.

«Deconstruyendo», a partir de Derrida y Deleuze, la oposición binaria entre abstracto y figurativo, como hemos visto en la obra de Janssens, los materiales que usa Salcedo siempre tienen significados concretos muy fuertes y, sin embargo, no pueden ser reducidos a un tema. No obstante, la obra «trata» de algo, supone un compromiso con una cuestión de importancia mundial a la que ella —y con ella sus espectadores— se enfrenta. Trata del asunto más trágico y, al mismo tiempo, por demasiado conocido, más invisible de nuestro tiempo; algo que todos asumimos como normal e inevitable: el ahogamiento de miles de refugiados en el mar Mediterráneo. Los nombres aluden al hecho de que no se trata de una masa, no son miles, sino de un goteo constante de individuos cuyas vidas equivalen a las nuestras.

Palimpsesto es un trabajo de cinco años con multitud de asistentes y colaboradores, con un gran coste personal, artístico y económico. Presenta la necesidad cultural y la dificultad del duelo por unos muertos que son desconocidos; una protesta contra la



Fig. 3: Ann Veronica Janssens & Michel François, *Untitled*, golden section, 2009. Fotógrafo: Ph. de Gobert © Ph. de Gobert / le Wiels.

Fig. 4: Doris Salcedo, *Palimpsesto*, 2013-2017. Vista de la instalación en el Palacio de Cristal, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2017. Fotógrafo: Juan Fernando Castro. © 2017 Juan Fernando Castro / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



violencia y la aceptación, incluso una cierta estimulación de la violencia asesina por parte del gobierno colombiano y de otros gobiernos a los que yo llamo las «nuevas dictaduras», pero también por parte de los gobiernos democráticos. Y es, al mismo tiempo, un homenaje a las personas, a todas y cada una de las personas que han fallecido tratando de escapar de la muerte por exceso de arena, sin agua. Cuando acabé mi libro sobre el arte de Salcedo (2010), ella aún no había empezado este proyecto, pero cuando tuve la oportunidad de visitar su taller en Bogotá con ocasión de la traducción de mi libro, unos años más tarde, la artista ya estaba inmersa en su elaboración, y pude ver una de las grandes lápidas que formarían la obra: una experiencia artística que me dejó sin palabras. De todo eso —de la belleza, del dolor y de la indignación frente al horror— efectivamente no se puede hablar.

Palimpsesto cubre toda la superficie del Palacio de Cristal, que mide 1.065 m². Consiste en 220 lápidas de dimensiones adaptadas a la forma irregular del edificio, que alberga en su interior varias columnas octogonales. Cada pieza mide aproximadamente 4,53 x 1,29 metros y pesa 980 kilos; imaginen el desafío que supuso su transporte e instalación.

Recientemente se ha celebrado en Colombia un referéndum sobre el tratado de paz entre el gobierno y las FARC que ha acabado de modo catastrófico con el rechazo de la iniciativa en las urnas por un escaso margen. Salcedo, que se encontraba inmersa en la finalización de *Palimpsesto*, no pudo permanecer callada. Cuando no se puede hablar de algo, hay que conseguir llegar a la gente por un medio distinto al lenguaje. Realizó una *performance* de un día de duración en el centro de Bogotá con la ayuda de muchos voluntarios —participaron entre 8.000 y 10.000 personas—. En tan solo unos días fabricaron trozos de tela sobre los que escribieron con cenizas los nombres de aproximadamente un 7% de las víctimas de la guerra civil colombiana. Es importante que se den cuenta de que todas las partes han cometido asesinatos: las FARC, el Gobierno, el Ejército, los grupos paramilitares tanto de la derecha como de la izquierda. Como sucedía con la arena en *Palimpsesto*, el material precario, la escritura tenue, significaba que el proceso del olvido ya estaba en curso. A las ocho de la mañana del día de la «acción de duelo», los participantes llegaron con sus trozos a la Plaza Central de Bogotá. Empezaron a coser todos juntos; en total hicieron 11 kilómetros de puntadas, acabando a las ocho de la tarde. La artista se vio ferozmente atacada tanto por la prensa de la derecha como por la crítica del arte. Pero hubo también mucha gente a la que le causó una fuerte impresión ver a los ausentes *conmemorados* —es decir, el pasado recuperado y traído al presente— en el centro político del país.

Quería referirme aquí a una matización que Wittgenstein hizo *a posteriori* a la sentencia final de su *Tractatus*: «De lo que no se puede hablar, mejor callar». Más adelante, el filósofo lo formularía de otro modo: lo que no puede ser dicho, hay que mostrarlo. Pero también podríamos decir: de lo que no se puede hablar, hay que escribir. De una manera

u otra, hay que conseguir que la gente se sienta afectada por aquello de lo que no se puede hablar; siempre se puede mostrar o escribir.

Es así como Salcedo entiende su misión, porque los nombres —lo que distingue a un ser humano de otro, lo que le atribuye la unicidad que caracteriza la existencia humana— son, y deben ser, escritos, aunque sea en un material frágil, débil, precario. Es una manera de dignificar a la persona que ha muerto de manera tan abyecta y al mismo tiempo, deplorar su desaparición. La transparencia y la evaporación del agua con que los nombres son escritos es una metáfora sutil, ambigua, de la fragilidad de la existencia y, en los casos evocados, de unas vidas truncadas demasiado pronto. Veamos un detalle de esta obra colosal. ¿Qué ven? ¿Cómo es posible que el agua se superponga a la piedra, elevándose sobre ella, si el trazo del nombre está tallado en bajorrelieve? Y ¿cómo consigue el agua emerger a la superficie? Este es el secreto de la obra.

Bajo las lápidas se esconde un mecanismo complejo. Es el corazón y el cerebro de la instalación. Este mecanismo es el que empuja el agua, gota a gota, hacia la superficie. Una por una las gotas se deslizan, «caminan» partiendo de un agujero minúsculo en la piedra, entre sus granos, cuyo tamaño minúsculo se puede apreciar aquí, hasta el nombre escrito en relieve. Cuando la primera gota se manifiesta, como una perla o un diamante, una piedra preciosa que se mueve, que camina irresistiblemente hacia el nombre, y tras ella otras y otras... *La tierra está llorando*. El nombre se llena de pulcritud. Como en muchas de sus obras, el duelo se combina con la esperanza; o por lo menos, el dolor con algo positivo; un esfuerzo de reparación mínima, o un compromiso de romper el ciclo de la violencia callada, silenciada. Les prometo que contemplar esta instalación en su realidad material, incluyendo el movimiento del agua, es una experiencia única desde un punto de vista afectivo. Por supuesto, es imprescindible disponer del tiempo necesario: el tiempo que muestra el camino de las gotas hasta su desaparición al evaporarse después de unos minutos cada nombre antes gloriosamente pleno de elevado brillo; a continuación, el deseo de contemplar el proceso una vez más, y mientras se produce la espera, vuelve la reflexión sobre el asunto político tan poderosamente evocado sin necesidad de ser representado.

¿De dónde provienen los efectos afectivos de esta obra, tan fuertes que pueden cambiar la actitud política de los visitantes? Sin duda, es más háptica que cualquier otra y, de nuevo, se literaliza y materializa en formas que la convierten en objeto teórico. Lo «háptico», del griego *aptô* («tocar»), se caracteriza por tres rasgos principales. Reclama proximidad, invitando a los espectadores a acariciar la imagen con los ojos, carece de forma y las líneas cambian su función. Para acabar esta demostración de cómo las obras de arte pueden servirnos de objetos teóricos, inspirando nuevas concepciones —para el caso que me ocupa hoy, el de la temporalidad en sus múltiples manifestaciones políticamente relevantes—, quería evocar brevemente la obra de Salcedo por ser la primera que



Fig. 5: Doris Salcedo, *Unland*, 1995-98. Vista de la instalación en SITE Santa Fe, Santa Fe, EUA., 1998. Fotógrafo: Herbert Lotz. Cortesía de la artista y de White Cube.



Fig. 6: Doris Salcedo, *Unland*, 1995-98 (detalle).

ha supuesto para mí una revelación a partir de la cual ha cambiado completamente todo lo que hasta entonces había pensado e imaginado acerca del arte y sobre la finalidad de su existencia duradera. Desde el principio de mi relación con su obra me di cuenta de que su arte, que es sobre todo escultórico y por consiguiente espacial, está dedicado a la percepción material, y por lo tanto prolongada en el tiempo, y subjetiva, es decir, desde un punto de vista afectivo concreto, del dolor.

La instalación de tres piezas *Unland*, 1995-98 [fig. 5 – 6], trae a primer término la materialidad de una manera que reúne todas las cuestiones tratadas hasta ahora. Desde la distancia, vemos las formas escultóricas no humanas, formas que resultan totalmente reconocibles, incluso banales. Se trata, simplemente, de mesas. Sin embargo, parecen deformes. Cada una de las tres mesas está armada a partir de dos mesas con los tableros ligeramente desiguales; a ambas les faltan un par de patas. Algunas partes de los tableros son de color gris mortecino. Formas en sí mismas, las mesas son objetos encontrados.

Por otra parte, de cerca, las formas se vuelven invisibles y vemos únicamente la *superficie* pintada. Dicha superficie es rica en texturas y detalles de sombras que varían de un color blanquecino al gris oscuro y del beige al marrón. En este sentido, esta obra puede competir con las pinturas barrocas más refinadas de los grandes maestros de la pintura, desde esos los espacios oscuros como tumbas de Caravaggio hasta el crujiente empastado de Rembrandt. La obra de Salcedo, sin embargo, desafía la exuberante figuración del arte barroco. La superficie interacciona con la «imaginación antropomórfica» de los espectadores (término con el que designo el deseo de proyectar formas humanas incluso donde dichas formas están ausentes). Al contemplar *Unland* («Des-lugar» o «Anti-lugar») somos capaces de movilizar, hasta donde la obra lo permite, la más ínfima porción de nuestra imaginación antropomórfica para ver en la ella algo parecido al tejido de una cicatriz en la piel. La superficie consta de cientos de diminutos folículos, hilos que se entrecruzan, y seda translúcida hecha jirones. La cuna de un niño está hincada en uno de los tableros, con sus rieles cosidos a los tablones de madera. Estas dos visiones no están conectadas. Son inconmensurables. Aquí radica la conexión con la abstracción tal y como yo la interpreto. La imposibilidad de ver las dos cosas al mismo tiempo desencadena tanto reflexiones sobre la temporalidad como pórtico de la percepción. A mi juicio, dicha imposibilidad hace que las esculturas de *Unland* (se) (con)muevan, en el doble sentido de la palabra. Resulta estrictamente imposible *ver* la obra ya que, para *verla* como la obra de arte que es, *debemos* verla de esos dos modos simultáneamente. Como el famoso dibujo del conejo/pato de Wittgenstein, ambas tienen la misma importancia; son igualmente necesarias. Sin embargo, las diferentes distancias necesarias para llevar a la práctica estos modos de ver son físicamente incompatibles. Esta incompatibilidad es, según mi experiencia, tortuosa, dolorosa y, en algunos momentos, incluso físicamente nauseabunda. Este efecto asqueroso no es, por supuesto, un acto de sadismo por parte de

la artista sino una expresión hiperbólica de la necesidad de la participación del cuerpo en el ámbito de lo político, en cual que opera la obra de Salcedo.

Tras permanecer de pie junto a estas mesas y observarlas durante un período de tiempo extremadamente largo, experimentando una dolorosa sensación de inadecuación perceptiva, es como si los muebles se volvieran inestables. En este giro, en este efecto fluctuante sobre los espectadores, radica la estética, es decir, la política, de *Unland*. La función más importante de *Unland* es ofrecer la experiencia de aquello que es casi imposible ver. Esta casi-imposibilidad sirve como herramienta para el escorzo del tiempo. Para ver realmente qué hace que estas mesas sean diferentes de las que tenemos en nuestros hogares y por qué merece la pena exponerlas en un museo, el espectador necesita acercarse más a ellas; peligrosamente cerca. El peligro se cierne no solo sobre las obras, que podrían dañarse o destruirse fácilmente, sino también sobre el espectador, ya que la consciencia de la fragilidad de los objetos hace que aproximarse a ellos se parezca a perpetrar la violencia. Este hecho, de nuevo, resulta crucial. Uno de los elementos indispensables en el arte político es el «contagio» por complicidad, una complicidad que ninguna interacción afectiva puede soportar.

En términos estéticos, estamos dolorosamente obligados a prescindir de la visión de la forma para poder observar la superficie que ha de proveer a la forma de significado. Esta aproximación entraña un momento de desgarradora complicidad. Así pues, la división público/privado y todo lo que esta conlleva es experimentada con gran intensidad, ya que tanto los museos como los hogares imaginarios son incapaces de protegernos de ella. Por eso cuando nos acercamos y nos inclinamos, de repente, nuestra atención se centra claramente en la superficie. Incluso con aviso previo, la percepción real de los detalles —los pequeños agujeros, la costura, el trenzado y el tejido— resultan desoladoramente chocantes. En ese momento, que da rienda suelta a la repulsión, el espectador ve y comprende que el material de que está hecho el tejido que une la madera y el de «la túnica de la huérfana» —así es como se llama esta mesa— es *pelo humano real*.

El momento del *shock* es realmente poderoso, incluso violento. He aquí un efecto de la discordancia temporal entre el pasado y el presente, cuando nuestros actos de visión devienen, repentinamente, actos que no encajan en el rutinario proceso de la mirada. De ahí la necesidad de una ruptura radical. En la obra de Salcedo, la percepción se desplaza: del todo al detalle, del volumen a la superficie y de la cosa a la obra de arte. Algo sucede ahí, creando un vínculo entre la violencia evocada, la desaparición de las víctimas, y nosotros mismos, en el ahora.

Os deseo una visita efectivamente productiva a la nueva obra de esta artista de importancia mundial, porque desafía el mundo.

Shhh... de este no se puede hablar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Johansson H, Bal M., “El entorno ecológico y temporal de las películas de Eija-Liisa Ahtila” en *Eija-Liisa Ahtila. Ecologías del Drama*, Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa, Coruña, 2017. pp. 8-39]
- M. Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje* (trad.: Yaiza Hernández Velázquez), Cendeac, Murcia, 2009.
- *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo’s Political Art*, University of Chicago Press, Chicago, IL., 2010; castellano: *De lo que no se puede hablar: el arte político de Doris Salcedo* (trads.: Marcelo Cohen con Miguel Á. Hernández Navarro), Panamericana, Bogotá, 2014.
- *Endless Andness: The politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens*, Bloomsbury, Londres, 2013.
- *Tiempos trastornados: análisis, historias y políticas de la mirada*, Akal, Madrid, 2016.
- *In Medias Res: Inside Nalini Malani’s Shadow Plays*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2016.
- G. Deleuze, *Cinema II: The Time Image* (trads.: Hugh Tomlinson & Robert Galeta), Athlone Press, London, 1989.
- G. Deleuze y F. Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (trad.: Thomas Kauf), Anagrama, Barcelona, 2006.
- *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (trad.: Brian Massumi), Athlone Press, Londres, 1987.
- M. Gatens y L. Genevieve, *Collective Imaginings: Spinoza, Past and Present*, Routledge, Londres, 1999.
- L. Manovich, *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Paidós, Barcelona, 2005
- P. Patton, *Deleuzian Concepts: Philosophy, Colonization, Politics*, Stanford University Press, Standford, 2010.
- J. Rajchman, “Foucault’s Art of Seeing”, *October*, nº 44 (Spring), 1988, pp. 88-117.
- “Another View of Abstraction”, *Journal of Philosophy and the Visual Arts*, nº 5, 1995, pp. 16-25.
- *Constructions*, MIT Press, Cambridge, 1998.
- D. Sutton, *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*, The University of Minnesota Press, Minneapolis, 2009.
- L. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, (trads.: David Francis Pears & Brian McGuinness), Routledge, New York & London, 2001 [1921].
- *Philosophical Investigations*, (trad.: G. Ascombe), Oxford University Press, Oxford, 1983 [1953].

NOTAS

1. Véase el brillante análisis de Paul Patton sobre los conceptos deleuzianos y su poder político (2010).
2. La colaboración, en 2007-2008, con Miguel Ángel Hernández Navarro, me ha permitido tomar conciencia de la importancia política de la temporalidad.
3. Yo he consultado la edición inglesa del libro de Deleuze y Guattari (especialmente las págs. 474-500). No obstante, la teoría deleuziana de la abstracción es mucho más accesible a través del artículo de John Rajchman de 1995, desarrollado en un libro en 1998.
4. Los problemas derivados del análisis interdisciplinario constituyen el tema de mi libro *Conceptos viajeros*.
5. Deleuze desarrolla el concepto de la imagen-cristal en *Cinema II* (1989). Para un estudio en profundidad de este concepto y de otros afines, véase Sutton (2009).

Más allá de Desacuerdos. Narraciones históricas y prácticas institucionales (2003-2018)

JESÚS CARRILLO

Universidad Autónoma de Madrid

Qué significaba y pretendía el proyecto *Desacuerdos* sigue siendo materia de disputa incluso entre aquellos que lo concibieron y los que participaron en él. Ello tiene que ver con la naturaleza esquizoide del proyecto, a la vez hegemónica y contrahegemónica, institucional e instituyente, jerárquica y asamblearia, fuertemente autoral y decididamente colectiva¹. El desacuerdo, podemos reconocer, estaba inscrito en su ADN de maneras inextricables, hasta el punto de que sobreviviría, tanto como «desacuerdo» como *Desacuerdos*, cuando instituciones y agentes participantes decidieron disolver la alianza en la que inicialmente se basaba.

Querría abordar aquí, a modo de inventario, los efectos de *Desacuerdos*: lo aprendido y lo que en la coyuntura actual podemos aprender de sus promesas y sus fracasos, sus iluminaciones y sus contradicciones. Espero que lo que propongo pueda ser útil, a sabiendas que la mía es una mirada implicada y que mi narración inevitablemente está marcada por un intento de autoelucidación y algún ingrediente de autojustificación.

Desacuerdos se ofrecía a la vez como un proyecto de investigación y de programación de actividades públicas y como un dispositivo experimental en el que entraban en contacto y conflicto agentes definidos por lógicas diferentes y a menudo antinómicas. *Desacuerdos* se presentaba como un dispositivo «monstruoso», aunque dicha terminología aún no estuviera en circulación en 2003, cuando se puso en marcha. Esta monstruosidad venía justificada por una coyuntura que, como veremos, urgía a los distintos participantes a desplazarse de sus posiciones habituales.

Estaban, de una parte, las instituciones «coproductoras»: inicialmente Arteleku, MACBA y UNIA arteypensamiento. Se podía considerar una alianza de instituciones periféricas frente al persistente centralismo encarnado por el Museo Reina Sofía, aunque también como una reacción frente al localismo al que parecían abocados los proyectos culturales «de provincias». El triángulo San Sebastián, Barcelona, Sevilla, evidenciaba la emergencia de otras geografías alternativas a la marcada por el vector centro-periferia. Dicho eje institucional era simultáneamente personal, dentro de una ambivalencia que acompañaría a todo el proceso y que podía rastrearse en la estructura misma de UNIA

arteypensamiento. Creada en 2001, en ella se relacionaban individuos externos a la institución: la crítica y comisaria Mar Villaespesa y el artista Pedro G. Romero, con otros, como Nuria Enguita y Yolanda Romero, que dirigían por entonces la Fundación Tàpies y el Centro Guerrero, respectivamente. A ellos se unía indisolublemente BNV, que había sido promotora del proyecto por encargo del rectorado de la Universidad Internacional de Andalucía.

Creada en Sevilla en 1988 por los granadinos Joaquín Vázquez y Miguel Benlloch, BNV era una entidad de producción cultural singular en el panorama español. De naturaleza cooperativa, nacía de trasladar al ámbito del arte y de la cultura el ámbito de acción de un proyecto político que había naufragado en los consensos de la Transición. BNV fue configurando sus tareas simultáneamente a la creación de las instituciones de arte contemporáneo en España, respondiendo a las necesidades de unos museos y centros de arte carentes aún de saberes y medios para generar sus propios proyectos. Con el tiempo y en sincronía con el desarrollo interno de esas mismas instituciones fue propiciando herramientas para llevar a cabo aquello que, por su estructura centrípeta, éstas tenían dificultades de hacer como, por ejemplo, colaboraciones interinstitucionales o relaciones con otros agentes sociales y culturales. Pero BNV no era una mera prolongación de las estructuras institucionales, sino que, en cada una de sus intervenciones, introducían una lógica política que el sistema pretendía disociar de la esfera cultural y artística, sosteniendo así la llama de una dimensión pública de la cultura que las instituciones tendían a traicionar. Dentro de esa lógica, BNV había estado presente en los proyectos comisariales de Mar Villaespesa desde 1991: *El sueño imperativo, Plus Ultra y 100%*. Proyectos que, en muchos sentidos, generaban una alternativa a la banal y viciada esfera del arte que la misma Villaespesa describiera desde el primer número de la revista *Arena* en «Síndrome de mayoría absoluta»².

Extrovertida y colaborativa, a la vez que reflexiva y crítica, UNIA arteypensamiento suponía una anomalía dentro de un panorama del arte dominado por instituciones públicas fuertemente burocratizadas, cerradas en sí mismas e íntimamente vinculadas a los intereses del poder político. Se planteaba como un proyecto de intervención en la esfera pública del arte de Andalucía y de todo el Estado a partir de la triangulación inicial Sevilla, Granada, Barcelona, a la que se uniría Arteleku desde San Sebastián en proyectos concretos. Su labor se centraba en la organización de seminarios y procesos de investigación que vinculaban el arte con los discursos y prácticas emancipatorios y críticos contemporáneos de un modo prácticamente inédito en España³. Inserta en la Universidad internacional de Andalucía con sede en la Cartuja de Sevilla, desbordaba en su funcionamiento, gestionado por BNV, y en sus contenidos la estructura académica de la misma.

Por su parte, Santiago Eraso había emprendido en Arteleku desde mediados de los 90 un singular proceso de experimentación institucional cuya radicalidad pretendía estar

a la altura de los nuevos discursos que agitaban la escena artística internacional y cristalizarían en el proyecto de la comisaria Catherine David para documenta X, así como del horizonte de trabajo colectivo y de autogestión que se atisbaba desde el uso de las nuevas tecnologías y desde los nuevos imaginarios políticos. Los llamados «proyectos asociados» implicaban desde la práctica y la gestión un descentramiento de la autoridad cultural que ya no se acumulaba en la institución jerárquicamente organizada, sino que se traspasaba a agentes externos que, mediante políticas de reconocimiento y corresponsabilidad devenían institución sin ser por ello «institucionalizados» en el sentido de subsumidos en las lógicas burocráticas.

En pocos años Arteleku se había convertido en un polo de debate teórico en el que se abordaban desde las nuevas políticas de la sexualidad a la crítica a la colonialidad, tal como quedaba recogido en los números de la revista *Zehar*, alternativa a la convencional escena editorial española del cambio de siglo. Gradualmente, había congregado a gentes que, desde diversas posiciones, buscaban redefinir sus prácticas a partir de una profundización crítica en las condiciones de producción cultural contemporánea: la Fundación Rodríguez, Erreakzioa, Amasté o Consonni conectaban Arteleku con debates y modos de trabajo que iban más allá de los formatos de lo que se había identificado hasta entonces con lo artístico. La organización del espacio reflejaba esa transformación, cobrando la biblioteca y videoteca un espacio protagonista, mientras que la institución se proyectaba y desbordaba virtualmente mediante un portal web cuya arquitectura y desarrollo sobrepasaba en mucho a lo que por entonces se conocía en el ámbito de las instituciones culturales en España. Dicho desplazamiento iba a afectar seriamente al rol protagonista que tuviera «el artista» en la que había sido su «casa» y «cobijo» desde la fundación de Arteleku en 1987. Muchos de sus colaboradores más cercanos no encontraron su lugar en esa continuidad entre la experimentalidad artística, la radicalización en el discurso teórico-crítico y la experimentación en las relaciones y en los modos de organización y funcionamiento de esa institución vuelta del revés hacia la que tendía Arteleku⁴.

El MACBA llegaba a 2003 curtido por el proceso aún reciente iniciado con *Antagonismos. Casos de estudio* tres años antes, en que reconocía precisamente la pulsión anti-institucional de una vanguardia que preconizaba el derrocamiento del proyecto estético del que el museo era el garante. No se trataba meramente de un ejercicio de relectura radical de la historia del arte del siglo XX en el que el museo se ofrecía simultáneamente como sujeto y objeto de la crítica, tal como defendía su director Manuel Borja-Villel⁵. Más allá del narcisismo de este gesto, implicaba también la apertura del museo a «los bárbaros» contemporáneos dentro del marco del departamento de actividades públicas que, bajo la dirección de Jorge Ribalta, se convertía en un laboratorio de experimentación institucional. Así se comprobaría tempranamente en el seminario/taller *De la acción*

directa como una de las bellas artes, coordinado por Jordi Claramonte en otoño de 2000, en el que se invocaba a una multitud de proyectos y colectivos que defendían desde mediados de los 90 el poder del arte como herramienta de intervención directa en lo social⁶. El seminario reflejaba los debates recogidos en el libro *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* que por entonces editábamos Paloma Blanco, Marcelo Expósito, Jordi Claramonte y yo mismo⁷. El seminario iba a tener como corolario un proyecto que, con la misión aparentemente inocua de generar «un elemento de intermediación entre una narrativa y unas prácticas y sujetos públicos, esto es, entre el Museo y la ciudad» ponía en acto las hipótesis de Jorge Ribalta acerca del rol que la institución debía tener en las sociedades contemporáneas. Coincidente con el movimiento social en protesta por la reunión del Banco Mundial en Barcelona, *Las agencias* actualizaba en las calles de la ciudad el maridaje entre nuevos imaginarios políticos y prácticas artísticas que había sido debatido durante meses en talleres y seminarios en el departamento de actividades públicas. La conexión real entre revuelta y museo provocaría un seísmo cuyas réplicas iban a sentirse durante el desarrollo de *Desacuerdos*.

Existía una tradición reciente de colaboración interinstitucional favorecida por la comunidad de intereses, como fuera el caso del *El fantasma y el esqueleto* o el proyecto *Imágenes árabes contemporáneas* que vinculara a UNIA arteypensamiento con Arteleku con la mediación de BNV; o la necesidad de aunar fuerzas por parte de instituciones de mediano tamaño para sacar adelante proyectos de mayor ambición. La proliferación de centros de arte por la geografía española, muchos de ellos creados con la finalidad de satisfacer necesidades de representación de los nuevos poderes locales, pero desprovistos de un sustento estructural y presupuestario, hacía necesaria una política de alianzas por parte de los intrépidos gestores –en este caso gestoras– para sacar adelante proyectos de interés. Un caso ejemplar había sido la colaboración de la Fundación Tàpies con el Centro Guerrero y la Sala Verónicas de Murcia para llevar adelante en 2002 la exposición *Ir y venir de Valcárcel Medina*, que produjera BNV y que aglutinaba a algunos de los que al año siguiente integrarían la nómina de investigadores de *Desacuerdos*: José Díaz Cuyás y Esteban Pujals.

La segunda pata del «monstruoso» *Desacuerdos* era el grupo de investigadores⁸. A pesar de que fueran designados por las instituciones coproductoras, fueron interpelados desde presupuestos diferentes a las lógicas contractuales típicas y elegidos, precisamente, por abordar la investigación a contrapelo de las narraciones dominantes y de los cauces académicos ortodoxos. Ello tenía que ver con el particular perfil de la investigación en arte contemporáneo a comienzos del nuevo milenio. Tras la larga sombra de la narración producida por la generación de la Transición, que había oscurecido la voz de sus sucesores a través de una estricta jerarquía masculina ejercida desde los departamentos universitarios, *Desacuerdos* se encontraba ante una pléyade de investigadores expatriados

o descentrados que, por esa misma razón, habían cultivado una voz disidente y crítica que apenas encontraba visibilidad en los marcos universitarios y sus ámbitos de influencia que, por entonces, abarcaban a las grandes editoriales y a los museos. *Desacuerdos*, dentro de sus contradicciones, aparecía como el espacio de enunciación de una «tropa» de investigadores díscolos que, ajenos al monopolio del discurso institucional académico, sin embargo, habían adquirido credenciales en sus múltiples grietas como para ser reconocidos por los incoadores del proyecto.

De esta manera, la relación con las instituciones se iba a plantear desde una autonomía militante y a partir de una imaginaria comunidad de afinidades intelectuales e ideológicas. A ello contribuía el que el rol de las instituciones, que hacían de marco y que proveían de una agenda a través de las reuniones y actividades públicas programadas, se viera matizado por la mediación de BNV, que sostenía durante el proceso la sensación de una empresa colectiva movida por un objetivo político común. Posiblemente, esta ambigüedad contribuyera a que los investigadores se revolvieran ante las directrices, presiones y valoraciones de las instituciones, cuando estas finalmente se produjeron.

Por último, se encontraba *Archivo 69*, que era simultáneamente un ámbito de investigación y un «agente» de nuevo cuño que irrumpía en el proyecto introduciendo el ingrediente político en el corazón del mismo. *Archivo 69* suponía el cuestionamiento explícito del monopolio institucional en la enunciación, así como el reconocimiento de una legitimidad otra, la de la resistencia y de la disidencia, difusa pero insoslayable, que negaba la distancia clásica entre sujeto y objeto de investigación y garantizaba la discordancia irresoluble en último término que justificaba el apelativo *Desacuerdos*. *Archivo 69*, sin embargo, era, de alguna forma y sobre todo, una idea, una imagen, que cobraba tridimensionalidad no tanto a partir de la praxis consciente y sostenida de una colectividad como de la capacidad de convicción del artista e investigador Marcelo Expósito, y de nombrar y describir a dicho agente a partir de prácticas dispersas en el tiempo y el espacio. Dicha idea o imagen, pues se percibía sobre todo como evidencia y como urgencia, venía perfilándose desde mediados de la década anterior en un ejercicio de activismo artístico en el que había cruzado sus pasos con Jordi Claramonte en proyectos como los ya citados *Modos de hacer*, *Antagonismos* y *Las agencias*. En junio de 2000 se constituyó la *Universidad Nómada*⁹, de la que Expósito sería miembro, a partir de un diagnóstico de la coyuntura de crisis de sistema, de la que se ofrecía como intérprete, dentro de lo que se reconocía como un nuevo ciclo de antagonismos que demandaba nuevas herramientas conceptuales, nuevos imaginarios y un nuevo sujeto político.

La disfunción que llevó finalmente a descarrilar a *Archivo 69* posiblemente tuviera que ver con el haber empezado a rodar en estado de prueba, sin haber testado su resistencia a las presiones externas y a las tensiones internas, y sin que los integrantes hubieran internalizado del todo sus lógicas. La relación entre *Archivo 69* y *Desacuerdos* era enormemente

ambigua y, a pesar de su expresa autonomía, ambos respondían a una idéntica dinámica de aglutinamiento de subjetividades heterogéneas, siendo los investigadores convocados a partir de criterios de afinidad intelectual, política y afectiva similares. Tanto era así, que algunos participantes de *Desacuerdos* eran a su vez interpelados desde *Archivo 69* y viceversa. La imbricación era tal que *Archivo 69* no sobrevivió a su ruptura con *Desacuerdos*, mientras que las instituciones que continuaron con el proyecto no pudieron hacer otra cosa que invocar su espíritu en cada una de sus acciones siguientes.

A pesar de la aparente división de campos y de fuerzas —institución *versus* investigadores y sujetos alter-institucionales—, la estructura esquizoide del proyecto y la pre-existencia de conexiones y complicidades personales impedía que las posiciones estuvieran netamente diferenciadas, lo que complicaba el diseño de un campo de operaciones estable. Si en *Desacuerdos* había algo de «trilerismo», de dar gato por liebre, fue un autoengaño, una ceguera autoinducida favorecida por la coyuntura y sostenida por redes políticas, de afinidad y de afecto generadas en diversos contextos.

En la fase inicial del proyecto era muy difícil diferenciar de manera nítida la posición e intenciones de unos y otros en unos dispositivos —investigación, encuentros, mesas redondas y diálogos— que en la fase inicial del proyecto permitían la acción dentro de un marco laxo y descentrado. Cuando, por fin, la institución cobró protagonismo y visibilidad, lo que tuvo lugar con las exposiciones programadas en Barcelona y Granada en 2005, ya habían aparecido dos volúmenes del boletín, del que luego trataremos, y estaba en marcha la web en la que se recogían las voces heterogéneas y discordantes de la «multitud» convocada en el proyecto.

A pesar de la cadencia estructural de *Desacuerdos* hacia la intercambiabilidad y la ambivalencia en las posiciones, es posible percibir matices y énfasis distintos en el modo de plantear los objetivos. Tal como se hacía explícito en la presentación del proyecto en Arteleku en octubre de 2003 *Desacuerdos* era, en buena medida, un ajuste de cuentas de la institución consigo misma:

El objetivo inicial de *Desacuerdos* es examinar las consecuencias (tanto hacia el pasado como hacia el futuro) que tuvo, a principios de los 80, el desarrollo de unas estructuras institucionales en el estado español para la difusión del arte contemporáneo basadas en criterios ligados al boom del mercado del arte en esa década. A la larga se ha comprobado que esas estructuras han radicalizado la distancia del arte respecto a la vida social, y han contribuido a crear un gueto elitista y auto-referencial disociado de cualquier reflexión sobre el papel del arte y la cultura en un entorno cultural más complejo que la estructura de mercado¹⁰.

Las instituciones hacían explícito su extrañamiento respecto a una trayectoria que había provocado la saturación y el bloqueo del campo cultural a la vez que una profunda deslegitimación del sistema. No sólo eso. Reconocían también la existencia de una

fuelle generadora de valor fuera de sí mismas propiciada por unas nuevas condiciones de posibilidad:

Hoy constatamos la reaparición de prácticas artísticas que se desarrollan al margen de las estructuras mercantiles tradicionales y se entienden a sí mismas como procesuales y productoras de entramado social, por tanto, en sintonía con las prácticas en torno al conceptualismo de los 70.

Las nuevas tecnologías y los nuevos procesos en red de la economía postmoderna, basada en los procedimientos comunicativos, informativos y afectivos, favorecen la aparición y sostenimiento de este tipo de prácticas, así como la transformación de los museos a causa de los nuevos hábitos de consumo y sociabilidad. Esta nueva situación hace que la pregunta inicial de *Desacuerdos* sea aún más pertinente¹¹.

Es interesante notar que la respuesta que encontraban las instituciones a dicho reconocimiento no fuera otra que el rastrear genealogías alternativas a la cimentada en los consensos de la Transición y desplegada en los discursos museológicos existentes. Tales genealogías de un presente que desbordaba los cauces institucionales suponían volver la mirada a las prácticas experimentales de los 70; justamente aquellas sobre cuyo olvido de fraguaba la narración dominante¹². Urgía abandonar el camino hoyado y perderse por las veredas del desacuerdo y la disidencia como prerrequisito para la necesaria regeneración institucional. Se le otorgaba así al cambio en la narración de un protagonismo que podría parecer desproporcionado en la tarea de transformar críticamente las estructuras institucionales. Tal desproporción se hace evidente al comprobar lo convencional del dispositivo diseñado para tal fin, según se describe siguiendo la presentación antes citada: una serie de investigaciones estructuradas en líneas de fuerza y casos de estudio, que se plasmarían en una programación de debates y seminarios, y unas exposiciones. Puede fácilmente identificarse el *loop* irresoluble sobre el que se sustentaba el proyecto desde su perspectiva institucional. El cambio institucional sólo se podría derivar de un cambio en la narración, pero éste sólo podría producirse a partir de un cambio institucional que los museos por sí mismos no eran capaces de implementar.

Para romper tal nudo gordiano era necesario desplazarse del punto de vista de la institución y acercarse a la propuesta teórico-política de Marcelo Expósito tal como se expresa en los textos de presentación de «1969-... Algunas hipótesis sobre prácticas artísticas y políticas en España» y «Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español»¹³. Estos textos, que podrían considerarse metonímicamente como la enunciación teórico-política del proyecto en su conjunto, ofrecen lo que seguramente es la propuesta más ambiciosa y articulada de reescritura de la historia del arte español contemporáneo de las últimas décadas.

Desde las páginas de la introducción de *Archivo 69*, en el primer boletín de *Desacuerdos*, Marcelo Expósito partía precisamente de vincular el proceso genealógico con una crítica radical de las políticas culturales, de una impugnación del régimen del

78 no sólo en sus discursos sino en sus estructuras. Un documento preclaro de este debate lo tenemos en la conversación entre Jorge Ribalta y Marcelo Expósito en *Servicio público*, publicado en 1998, poco antes de que el primero entrara a dirigir el departamento de actividades públicas del MACBA¹⁴. En el contexto del nuevo asociacionismo artístico que empezaba a tomar cuerpo en reacción al sesgo neoliberal de las políticas culturales del nuevo gobierno conservador, Expósito argumentaba que no bastaba con asociarse para reclamar a las administraciones un aumento y una mejor distribución de los recursos, sino que tal movimiento debía derivar en una crítica radical del modelo institucional y entrar «en relación dialéctica con el impulso de formas renovadas de participación ciudadana, lo que en algunos ambientes se ha llamado la sociedad civil alternativa». Para Expósito era claro ya en 1998 que las políticas culturales debían repensarse en conexión con una imaginación radical y una praxis democrática que, según él, estaban siendo ensayadas en otros lugares que no eran los cenáculos sectoriales del arte. Ribalta afirmaba, por su parte, la necesidad de reconocer la voluntad de «conquistar las instituciones» y de ocupar «el centro», que no era otro que las instituciones culturales de las que pronto entraría a formar parte. Mientras tanto, Expósito reclamaba que los nuevos movimientos asociativos que se observaban en el mundo del arte contribuyeran desde su especificidad a una nueva hegemonía, aquella que, en la práctica, estaba prefigurando la sociedad civil alternativa, y que acabaría erosionando y desplazando la hegemonía del discurso institucionalista tecnocrático que dominaba la esfera de la cultura.

Esa sociedad civil alternativa a la que hacía alusión Marcelo Expósito en 1998 había dado un salto cualitativo en cinco años. Por un lado, profundizando en la configuración de una nueva subjetividad política vinculada a procesos cooperativos y, por otro, saltando de las casas okupadas a la calle, conectando con un malestar e indignación general que paralizaba el país en protesta por la gestión del *Prestige*, la invasión de Irak o la reforma laboral. Mientras tanto, el movimiento asociativo del arte que reemergiera a finales de los 90 se había ido acomodando a las nuevas condiciones de posibilidad marcadas por la creciente privatización y empresarialización de la cultura, y se configuraba predominantemente como plataforma o lobby para la interlocución con la administración pública. En el mismo 2003 en que toma las calles la indignación social contra la violencia gubernamental nacería el Instituto de Arte Contemporáneo, concebido, precisamente, como plataforma sectorial en defensa de los intereses de los profesionales del arte y, en la misma medida, de la profesionalización de lo artístico.

Según la propuesta de *Archivo 69, Desacuerdos* suponía algo más que un cambio de contenidos —la relación entre prácticas artísticas, disidencia e imaginarios emancipatorios— y que un nuevo modo de registro o de estilo de escritura y exposición —entrevistas, diálogos, archivo de documentos—. Aunque la cuestión del qué y del cómo fuera

fundamental, suponía fundamentalmente el re-incardinar la investigación y la escritura dentro de un proceso de subjetivación política, cuando la tradición en la España post 78 había sido justamente la de desligar las prácticas histórico-críticas y artísticas de lo político mediante la institucionalización y el mercado¹⁵. Ello implicaba fundamentalmente un *quién*.

Como decía Expósito, era necesario poner en el centro la cuestión del sujeto porque «hay experiencias que solo es posible narrar desde el cuerpo». La cuestión del sujeto de enunciación determinaba en último término la relación con los *qués*: la renuncia a la «distancia y a la objetividad» académica y a los *cómos*: una escritura situada, siempre parcial, pero capaz de conectar ámbitos de la experiencia heterogéneos. En el primer dossier de *Archivo 1969* se incluía un diagrama que situaba gráficamente los sujetos y los objetos de investigación en una misma dimensión, a partir de una línea de continuidad de naturaleza política. En dicho diagrama la denominada «república de los radicales» de los 70 se vinculaba a través de los vectores de los feminismos y las prácticas colectivas con las redes productivas de los 80, los nuevos modos de producción y diseminación del arte a partir de los 90 y aquella sociedad civil alternativa que ahora venía denominada «globalización desde abajo». Esta estructura diagramática que tomaba prestada de Santos Zunzunegui y Jenaro Talens revelaba, según Expósito, una ruptura epistemológica en la construcción de la narración histórica desde el momento en que suponía un religamiento político de los fragmentos del pasado y de éstos con el presente que «facilitase comprender la manera en que los artefactos estéticos llevan inscritas las marcas de sus propias condiciones históricas», y permitir de tal modo que no fuera «un mero objeto opaco y autocontenido recortado sobre un fondo histórico» y, por tanto, activo en su lectura presente. Las nociones de «montaje» y «ojo variable», extraídas del lenguaje cinematográfico, aparecían como las herramientas adecuadas para conjugar esas narraciones situadas, plurales y discordantes.

En su alma esquizoide *Desacuerdos* no tenía la misión prioritaria de cumplir por sí mismo la promesa de construcción de otras narrativas del arte en España, sino que pretendía ser su detonante o catalizador; mostrar lo intolerable de la continuidad de las narraciones autocelebratorias de la modernidad setentaiochista, señalar las disidencias oscurecidas por el mismo e invocar otras subjetividades desde las que enunciar nuevos discursos.

Este era un momento en que ese régimen del 78 redoblaba la apuesta durante el azarato, que por entonces se disponía a culminar su ciclo de gobierno con la celebración el 25 aniversario de la Constitución española invocando a artistas, críticos e historiadores que se reunirían en Valladolid y en otros lugares del estado para entonar las loas de una cultura española supuestamente modernizada y lista para competir dentro del patrón de la hegemonía liberal, y acompañar la expansión neocolonial de las empresas

multinacionales a través de dispositivos como SEACEX, tal como describiría Jorge Luis Marzo en su propuesta de investigación para *Desacuerdos*¹⁶. 2003 fue el año del «Real Royal Trip», uno de los últimos comisariados de Harald Szeeman, que llevaba al PS1 de Nueva York a lo más granado del arte de la época como heraldos de la nueva «furia» española. El Museo Reina Sofía, dirigido entonces por Juan Manuel Bonet, se sumó a la conmemoración con una exposición titulada *Museo de museos*, comisariada por Kevin Power y él mismo. En ella se atestiguaba y se celebraba el protagonismo que había tenido la institución museo en la configuración del rol del arte contemporáneo en la sociedad derivada del 78. La exposición exhibía dentro de una lógica radial y centralista lo más granado de las colecciones de los museos que habían proliferado por toda la geografía en la década anterior.

Un texto que revela claramente la crisis de legitimidad en que se expresaba el discurso triunfal setentaiochista lo tenemos en el texto de Alberto López Cuenca, «El traje del emperador: la mercantilización del arte en la España de los años 80», publicado en la *Revista de occidente* en febrero de 2004, en una especie de reedición del *Síndrome de mayoría absoluta* que redactara Mar Villaespesa quince años antes¹⁷. En él se expresaba la desafección y se daba un veredicto definitivo respecto al legado de lo que más tarde se denominaría Cultura de la Transición, en un sentimiento que venía compartido por una constelación de agentes: investigadores, artistas y activistas, que solo necesitaron unas cuantas llamadas para ponerse en marcha.

A mediados de 2004, el aún vigente comité inicial que incluía a las instituciones y a representantes de proyecto *1969* me comunicó por medio de BNV la decisión de encargarme la edición de una web que fuera registrando los resultados de las investigaciones. Esta había sido inicialmente concebida por la Fundación Rodríguez, agencia formada por Nacho y Fito Rodríguez vinculada a Arteleku, desde los principios de horizontalidad y con una estructura colaborativa. Después del primer año, sin embargo, quedó en evidencia su inoperatividad para un grupo de investigadores no habituados a usar tales herramientas colectivas. Al recaer en mi persona la elaboración de la web me convertía de facto en el receptor natural del desarrollo y resultado de todas las investigaciones: líneas de fuerza y casos de estudio «en tiempo real» a excepción de aquellas vinculadas a *1969*, que vendrían canalizadas por sus propias vías independientes.

Paralelamente, se me encargaba la edición de unos «boletines» cuyo comité editorial incorporaba a las instituciones y a *1969* representado por Marcelo Expósito, pero que en sus dos primeros números se configuró a partir de las conversaciones que entablé con Jorge Ribalta y Marcelo Expósito e, indirectamente, con UNIA arteypensamiento, a través de BNV. A pesar de mi rol «instrumental», la elaboración de la web desde la que poseía una visión general del proyecto y una interlocución directa con todos sus participantes me otorgaba una posición privilegiada que, debido a las dinámicas institucionales,

resultó en un amplio grado de autonomía en la definición de los contenidos. Hubo llamadas de atención desde las instituciones, pero no tanto en el dictado de temas como por las consecuencias que pudieran provocar la crudeza de algunas investigaciones. Curiosamente, no fueron las contribuciones activistas de 1969 las que provocaron más inquietudes, sino algunas provenientes de investigadores de perfil académico o profesional, como las de Jorge Luis Marzo en relación a SEACEX¹⁸, la mía respecto a José Luis Brea y la crítica en los 90¹⁹ o, más tarde, la de Gabriel Villota respecto a las prácticas video-artísticas en el País Vasco²⁰.

Tales dispositivos, web y boletines, cobraron un rol inesperadamente central al comenzar las tensiones entre instituciones y los investigadores de 1969, pasando a ser un raro espacio de mediación en un momento en el que los procesos de exposición, amén de otros desacuerdos, habían generado una atmósfera de desconfianza y enfrentamiento. Mientras los dos primeros volúmenes consiguieron mantener una línea de comunicación entre agentes enfrentados, el tercero, que acompañaba a los proyectos expositivos ya protagonizados en exclusiva por las instituciones, fue elaborado desde una tierra de nadie en colaboración con Mela Dávila, a la sazón directora de publicaciones del MACBA. Su propia estructura acumulativa revela el hecho de estar recogiendo los restos de un naufragio.

Ante la voluntad de las instituciones de seguir con el proyecto editorial más allá de la clausura de las exposiciones, con la autoridad de los tres volúmenes anteriores propuse reconstruir las alianzas con el núcleo de 1969 en un volumen monográfico dedicado al cine y al vídeo, que había sido uno de los ejes de investigación inicialmente propuestos, pero cuyo desarrollo se había quedado truncado por distintos motivos. Sin embargo, pronto se puso en evidencia la imposibilidad de remendar los agujeros de confianza y el volumen fue finalmente elaborado con la coordinación de dos jóvenes investigadores universitarios, Lidia García Merás e Iñaki Estella, la participación de algún integrante de la red inicial, como Gabriel Villota, y la complicidad, ya a título personal, de Marcelo Expósito. La producción de ese cuarto volumen se produjo con un fuerte viento de proa que acabó por desgastar mi confianza en el proyecto. En vez de mediar entre una red de investigación militante y un *cluster* institucional me veía sacando adelante un número dentro de un clima general de desconfianza y desapego. La áspera relación con el referente principal en la investigación acerca del cine militante, Julio Pérez Perucha, quien finalmente retiró su apoyo al proyecto, evidenciaba el agotamiento de la inicial fuerza motriz del desacuerdo.

Las instituciones, ya solas, comenzaban a repartirse el control de ese elemento inicialmente accesorio que eran los boletines, pero que ahora aparecía como elemento principal dentro de la continuidad del proyecto. El quinto volumen ya se concibió como proyecto íntegramente institucional, tomando el timón inicialmente UNIA artepensamiento. La

propuesta de generar un comité editorial autónomo se vio enseguida frustrada encomendándoseme poner en pie un grupo de especialistas «proveedores» de contenidos, entre los que estaban antiguos investigadores de *Desacuerdos* y nuevos miembros: José Díaz Cuyás, Carles Guerra, Beatriz Herráez y Alberto López Cuenca. Dicha propuesta me pareció entonces incompatible con mi compromiso con los principios iniciales del proyecto y tras cumplir la tarea me separé del mismo.

El cambio político que se produce con la victoria en las elecciones de 2004 del Partido Socialista aflojaba el sentimiento general de urgencia y modificaba el marco de enunciación y de interpretación del proyecto. Acabará también modificando su inicial posición contrahegemónica. El cambio en el panorama institucional afectó a la red inicial de distintas maneras. Arteleku se vio golpeado de muerte por un giro en las políticas culturales de la ciudad que buscaba situarse en el panorama global imitando a su vecina Bilbao. Ese giro se materializó en primer lugar en *Manifesta 2004*, un acontecimiento de la red artística internacional que desvirtuó el espacio de crítica cultural abonado por Arteleku en los años anteriores. Su destino quedó decidido a partir de la puesta en marcha de los sucesivos proyectos frustrados de centro cultural para la ciudad, Tabakalera, en el que hipotéticamente habría de integrarse Arteleku. El proyecto quedaría en *impasse* hasta que otro acontecimiento de naturaleza afín, como era la capitalidad cultural de 2015, acabara reactivándolo.

Por supuesto, el desplazamiento del eje institucional del MACBA al Museo Reina Sofía iba a tener efectos de todo tipo: definitivo desplazamiento de marcos de enunciación e interpretación y redimensionamiento cualitativo del alcance del discurso en términos ambivalentes o directamente contradictorios. Si por un lado suponía el abandonar cualquier pretensión de contrahegemonía que pudiera quedar en el proyecto, por otro lado, volvía a conectar, y no solamente a modo de hipótesis, la construcción de narraciones con nuevas prácticas institucionales a partir del reconocimiento y la interlocución con agentes que estaban de hecho ensayando otros imaginarios políticos. Casi de manera inmediata se iniciaron las negociaciones y proyectos conjuntos con la Casa Invisible de Málaga, el Patio Maravillas, y se puso en marcha el proceso de constitución de la Fundación de los Comunes. El giro político que tuvo lugar en 2011, con la emergencia de un nuevo ámbito de acción política tras el 15M, que coincidió con la victoria de los conservadores en el gobierno central, iba a generar un repliegue en la relación de las instituciones con sus afueras. Mientras las primeras veían constreñidas severamente sus ámbitos de acción, los segundos ya no se contentaban con usar las instituciones como laboratorio y se preparaban para ocuparlas.

Por último, la transformación interna que observa la universidad, provocado en términos generales por el así llamado proceso Bolonia que combina tanto el debilitamiento de sus estructuras jerárquicas como la asunción de una ideología productivista

neoliberal en lo que se ha venido a denominar capitalismo académico. El ansiado recambio generacional acelerado por Bolonia iba a combinarse, sin embargo, con la precarización del trabajo y la implementación de métodos de valoración provenientes de las ciencias aplicadas. Si por un lado se sacude un sistema anquilosado de acumulación de poder que excluía cualquier disidencia, por otro se constriñe la producción de conocimiento a un corsé mucho más estricto y obligatorio para cualquiera que pretenda sobrevivir en este medio, domando de otras maneras la disidencia o remitiéndola al ámbito exclusivo de los objetos de estudio. Encontramos por tanto la situación paradójica de observar una nueva generación de investigadores altamente comprometidos con el estudio de aquellos ámbitos «olvidados» que señalaba *Desacuerdos*, pero encerrados dentro de un dispositivo de generación y circulación del conocimiento que excluye de manera estructural el ensayo de esas otras subjetividades instituyentes en que se fundamentaba el proyecto.

Los efectos de *Desacuerdos* en el momento presente deben ser valorados a partir de esa naturaleza esquizoide y ambivalente que atraviesa el proyecto desde su origen. Uno de los más relevantes es, posiblemente, el haber generado un cortafuegos respecto a la expansión incontestada del discurso de la Cultura de la Transición, por utilizar una terminología en uso, en lo que respecta a la narración historiográfica y museológica. No parece posible ya entonar con credibilidad, no solo política sino también académica y artística, el curso alegre de la paz democrática pre y post 78. El espejo en que nos miramos es conflictual en vez de consensual, nos hace evaluar las prácticas entre la resistencia o la complicidad, en toda la gama de grises, en vez de la clásica división darwinista entre anacrónicos y modernos.

Este cortafuegos ha delimitado un nuevo ámbito de investigación, enormemente fecundo, en el que una nueva generación de investigadores desvelan la relevancia de procesos y acontecimientos hasta entonces abandonados al olvido que suele acompañar la precariedad de las luchas. Juan Albarrán, Iñaki Estella, María Rosón, Jaime Vindel, Noemí de Haro o Alberto Berzosa son solamente algunos nombres destacados. El valor de estas narraciones no radica únicamente en que hacen visible lo invisibilizado en nombre de la justicia histórica sino que, tal como Marcelo Expósito invocaba desde 1969, lo hacen desde las urgencias del presente, dentro de un proceso de elucidación de las condiciones y las posibilidades de enunciación en una situación tan incierta como la actual. El interés por el asociacionismo artístico, las alianzas con movimientos vecinales o las poéticas vinculadas a las disidencias sexuales no solo amplían el repertorio de temas de investigación sino que implican un compromiso del investigador con su objeto que elude aquella aparente distancia académica que no hacía otra cosa que alimentar el canon. Una última enseñanza de la esquizoide autoreflexividad de *Desacuerdos* tal vez sea el hacernos desconfiar de nuestras propias narraciones y reflexionar críticamente acerca del lugar desde el que las enunciamos.

Seguramente, el que este cortafuegos haya sido efectivo radica en que ciertos agentes afines al proyecto hayan optado desde sus lugares «privilegiados» de enunciación por trabajar porque así sea. Este es el caso evidente de Patricia Mayayo que, junto a Juan Vicente Aliaga, sacó adelante el proyecto comisarial *Genealogías feministas en el arte español. 1960-2010* en 2013, y con Jorge Luis Marzo el voluminoso *Arte en España. Ideas, prácticas, políticas. 1939-2015* de 2015, que ha hecho, con su solvencia, casi imposible la reconstrucción de discursos que obvian las discordancias y las disidencias constitutivas de nuestra historia reciente.

El otro ámbito de impacto de *Desacuerdos* es, por supuesto, el de los museos. Las exposiciones de 2005, a pesar de haberse llevado a cabo desde la desconexión con los equipos de investigación, suponen un vuelco en la concepción de la exposición de «gran institución» tal como se había consagrado en nuestro país durante la década anterior. El pudor antiespectacular, la proliferación de la huella, el documento, el papel impreso o el frágil panfleto, desafían la visualidad distante y la temporalidad extática para exigir la cercanía y el tiempo de la lectura. Sin duda, la aplicación de dichas lógicas al discurso museológico de la colección del Museo Reina Sofía, bajo la dirección de Rosario Peiró desde 2008, iba a favorecer la diseminación de esos criterios a otras instituciones, incluso fuera de nuestro país. Es posible reconocer en su museografía algunas de las propuestas que propugnaba Marcelo Expósito acerca del montaje y el ojo, propuestas que han dejado su huella en la puesta en escena manejada desde el Museo²¹.

Un efecto derivado de *Desacuerdos* en el ámbito del museo tiene que ver con el cuestionamiento de la noción tradicional de «legado» y «patrimonio», así como el rol que la institución tiene respecto al mismo. No se trata únicamente de que a partir de *Desacuerdos* las instituciones comenzaran a valorar, coleccionar y preservar los frágiles restos de los imaginarios de lucha y resistencia, hasta ese momento ignorados, sino que van a tomar fuerza proyectos de archivo que, siguiendo los principios de 1969, ya no reconocen automáticamente a la institución como agente exclusivo y monopolístico en la gestión de dichos restos y se erigen como agentes generadores de memoria, de otras formas de hacer memoria.

En fin, uno de los aprendizajes más arduos pero, posiblemente, más fructíferos derivados de los fracasos de *Desacuerdos* ha sido, sin duda, el abrir el camino para colaboraciones «monstruosas» entre dispositivos institucionales y agentes sociales de diverso cariz que ahora entran y salen del museo o del centro de arte sin ser temidos desde su interior como bárbaros, y sin miedo a ser atrapados por los tentáculos del aparato. Las instituciones, debilitadas y asediadas por muchos flancos, pueden recargarse suspendiendo, aunque sea solo «por proyecto», el monopolio de la enunciación y reconociendo a otros con los que entablar negociaciones complejas acerca de las condiciones mismas de la producción de conocimiento.

Para terminar, no se puede dejar de señalar, sin embargo, que los efectos o ecos de *Desacuerdos* están produciéndose en una situación mucho más difícil que la que le dio lugar. La disyunción entre el alcance de las propuestas discursivas y las limitaciones de las estructuras institucionales se ha incrementado hasta un punto de difícil sostenibilidad y previsible zozobra.

El vínculo entre el discurso histórico y un proceso de transformación estructural del aparato institucional no solo ha quedado frustrado, sino que diera la impresión de haber naturalizado la inadecuación entre enunciados y dispositivos, ya sea la universidad, ya sea el museo, obligándose a un transitar precario, subalterno y ambiguo, que ha de asumir sin posible negociación normas destinadas a sofocar cualquier disidencia o desacuerdo. La canalización de las narraciones de los desacuerdos y antagonismos del pasado por el circuito auto-referencial de revistas universitarias, o por eruditas exposiciones de salón, posiblemente provoquen su desaparición dentro del próximo ciclo o curva de los intereses académicos, o de las nuevas prioridades que impongan las administraciones locales o europeas en la financiación de proyectos. El agotamiento de las energías en el competitivo ámbito institucional nos prevendrá de ensayar nuevos modos de subjetividad y lugares de enunciación compartidos, híbridos y monstruosos, capaces de responder a una progresiva esquematización y polarización de la esfera pública en que las narraciones fuertes y monolíticas se oponen violentamente a cualquier intento de resquebrajar sus cristalizadas imágenes del pasado.

NOTAS

1. *Desacuerdos* nació en 2003 como un proyecto de colaboración entre instituciones: Arteleku, UNIA arteypensamiento y MACBA, y agentes no institucionales aglutinados en el proyecto *Archivo 1969*, destinado a releer críticamente la historia reciente del arte español a contrapelo de las narraciones de consenso y progreso que florecían hasta entonces. Como tal, movilizó a un gran número de investigadores, y los resultados se recogieron en una página web, a modo de archivo, dos boletines y una serie de actividades públicas y exposiciones entre 2003 y 2005. Desde 2005 prosiguió su curso como proyecto editorial ya solo entre instituciones, publicando hasta 2014 ocho volúmenes en su conjunto. En 2004 se incorpora el Centro Guerrero de Granada y en 2008 el Museo Reina Sofía.
2. Mar Villaespesa, “Síndrome de mayoría absoluta”, *Arena internacional del arte 1*, 1989, 80-83. Acerca de estos proyectos, ver F. López García, M. Villaespesa y T. Díaz Bringas, “Alianzas afectivas, efectos de excepción. Mar Villaespesa en conversación con Tamara Díaz Bringas y Fernando López García”, *Concreta 6* (otoño) 2015, pp. 20-36.
3. La actividad de UNIA arteypensamiento está recogida en su página web <http://ayp.unia.es>, en la que se incluyen resúmenes detallados de los encuentros y seminarios, así como archivos vinculados a cada uno de los proyectos.
4. El archivo de Arteleku, que contiene la descripción de los proyectos y la revista *Zehar* digitalizada, está disponible en <http://artxibo.arteleku.net/>.
5. *Antagonismos. Casos de estudio*. La exposición, desarrollada de julio a octubre de 2001, culminaba un proceso de investigación y debate iniciado un año antes.
6. Ver el texto de J. Ribalta “Experimentos para una nueva institucionalidad” en la publicación *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007* (MACBA, 2010) en https://img.macba.cat/public/PDFs/jorge_ribalta_colleccio_cas.pdf
7. P. Blanco, M. Expósito, J. Claramonte y J. Carrillo (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2001.
8. En la nómina inicial, además de yo mismo, estaban: Alberto López Cuenca, Pepe Díaz Cuyás, Esther Regueira, Gabriel Villota, Juan Pablo Wert, Cristina Moreiras, Teresa Vilarós, María Domene, Jorge Luis Marzo, Esteban Pujals y Valentín Roma.
9. Sobre la fundación e intenciones de la Universidad Nómada, ver su web inicial <https://sindominio.net/unomada/>
10. Ver, <http://2003.arteleku.net/arteleku/programa-es/archivo/desacuerdos>
11. *Ibid.*
12. Ver, J. Carrillo, “Amnesia y Desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico-críticas del tardofranquismo”, *Arte y políticas de la identidad*, vol.1, 2009, pp. 1-22.
13. J. Ribalta, *Servicio público. Conversaciones sobre financiación pública y arte contemporáneo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1998.

14. *Ibid.*, pp. 307-350.
15. Ver mi texto, "Sin transición: reescritura de las prácticas conceptuales dentro y fuera del museo" en *Arte y Transición. Brumaria* (J. Albarrán y D. Corbeira, eds), Madrid, 2012, pp. 273-283.
16. Ver el resumen de la mesa redonda que tuvo lugar en UNIA en diciembre de 2003 "¿Quiénes cantan La Internacional hoy?" en que, además de Jorge Luis Marzo, participaba Valentín Roma y yo mismo, exponiendo nuestras respectivas propuestas de caso de estudio. http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=235
17. A. López Cuenca, "El traje del emperador: la mercantilización del arte en la España de los años 80", *Revista de Occidente*, n° 273, 2004, pp. 21-36.
18. J. Luis Marzo, "Política cultural del gobierno español en el exterior (2000-2004)" en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. 2*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, Barcelona, 2005, pp. 58-121.
19. Debido a los conflictos generados tras la exposición pública de los planteamientos de mi investigación acerca del discurso crítico de José Luis Brea en la década de los 90, se decidió constreñir la misma a su intervención en el ámbito de Internet, lo que dio lugar al texto "Aleph, la web como espacio de acción paralela" en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. 2*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y UNIA arteypensamiento, Barcelona, 2005, pp. 122-143.
20. El vídeo documental producido por Gabriel Villota, *Devenir vídeo. Adiós a todo eso*, incluido en *Desacuerdos 4*, publicado en 2007, iba a generar una convulsión en el entorno de los artistas vascos que, de alguna manera, habían estado vinculados a Arteleku hasta los 2000.
21. Ver, al respecto de este discurso museológico, mi texto "Museos del Sur" en *What's the Use? Constellations of Art, History, and Knowledge, A criticalreader*, Valiz, Amsterdam, 2016, pp. 346-358.

Qué traballo común nas pedras é a memoria. Arte e resistencia na Galicia da Posguerra: unha introdución ao caso José Meijón

GERMÁN LABRADOR MÉNDEZ

Princeton University

Este texto é froito do empeño, da paciencia e da xenerosidade de moitas persoas. Constitúe a primeira presentación de resultados dunha investigación longa e complexa que haberá de coñecer a forma dunha pequena monografía nun futuro próximo. Na miña busca contei coa axuda inapreciable de persoas como Celso Milleiro, Queta Mola, Alberto Mallo, Elena Aguete e Guillermo Meijón Couselo, que me facilitaron pistas e datos clave. Tamén co entusiasmo de Laura Freire e de Rafael Sánchez-Mateos, e dos meus pais que, con paciencia infinita, víronse contaxiados da miña urxencia cara o tema, para perderse tamén «por eses montes de dios, e de *Pepito*». Quero agradecer a axuda secreta de Cruz, e asinar que estas liñas non se terían dado sen o estímulo de María do Cebreiro, quen me prestou as mans e os ollos para que a miña procura chegase ao seu bo termo. Cómpre, por último, sinalar que a amabilidade —e a inmensa paciencia— de Agar Ledo e Miguel Anxo Rodríguez foron o disparador directo deste traballo, cando me invitaron a participar nun encontro modélico e innovador, o Seminario Novas Narrativas na Historia da Arte Contemporánea, celebrado no Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela en novembro de 2017, do que estas páxinas representan a miña contribución.

Aquel congreso buscaba circular novos relatos sobre a historia da arte na Galicia mediante perspectivas teóricas de tipo cívico, as propias dos discursos de xénero, dos estudos visuais ou das prácticas instituíntes. Estes relatos por facer aspiraban a animar un debate máis extenso sobre cidadanía, democracia e cultura, partindo do noso contexto, pero sen limitarse ao mesmo. Eu defendín na miña achega as posibilidades narrativas do chamado paradigma poscolonial para historiar a cultura galega. Fíxeno por medio dun caso de estudo ben concreto: a vida e obra de José Meijón [fig. 1], un canteiro de Marín que durante décadas encheu a súa bisbarra de inscricións enigmáticas con vocación artística. Agora, na tarefa de presentar por escrito un primeiro rexistro deste proxecto, quero comezar por discutir as bases da miña investigación —primariamente narrativa— en relación cos recursos teóricos do poscolonialismo como disciplina e a propósito do entrecruzamento das formas de cultura coas formas de dominio especialmente. Así,

primeiro farei explícitas algunhas das categorías coas que fío esta procura, para despois, nun segundo momento, analizar os gravados na pedra de Meijón, con todo o seu enigma formal e a súa crueza expresiva. Por último, despregareinos sobre o seu contexto histórico buscando comprendelos. Porque fronte á común percepción destas esculturas como a obra dun excéntrico ou dun demente, interésame abranger o espacio no que Meijón facía o seu traballo —o Marín da Posguerra— para ler dende alí o seu mundo artístico, pero en relación coas feridas locais da Guerra Civil e coas transformacións desenvolvimentistas da paisaxe que se impuxeron nas décadas seguintes. Sendo as súas creacións unha sorte de *petróglifos modernos*, o meu seguinte paso será discutir a súa relación coa arte prehistórica, en especial no entorno rupestre de Mogor, para soste que, no seu conxunto, a obra de Meijón se organiza a partir de estratexias memoriais. Pódese así ler como un proxecto de resistencia xorda ao franquismo, ás súas manifestacións territoriais e ao modelo de desenvolvemento autoritario que a ditadura promociona. Dende esta interpretación, quero reflexionar sobre a importancia que ten a construción histórica da nosa mirada, e sobre as súas consecuencias políticas e comunitarias, tarefa na que a arte subalterna xoga un papel importante, non só como arquivo de memorias democráticas. Así, no noso contexto, a obra de Meijón mobiliza as potencias da *imaxinación salvaxe*, o inventario dos traumas coloniais e un repertorio de estratexias de resistencia popular e de formas artísticas soberanas para combatelos.

1. Algunhas notas sobre as capacidades do paradigma poscolonial a propósito dunha historia da arte galega.

Como é sabido, o paradigma poscolonial propón a comprensión cruzada das lóxicas da cultura e das formas de dominación políticas, económicas e territoriais dos últimos séculos en relación coa expansión global do capitalismo como sistema de produción extractiva e do imperialismo como a orde xeopolítica que o sostén. O poscolonialismo asume así a existencia dunha organización violenta das estruturas produtivas, de acumulación e de consumo a nivel planetario. Estas constituiríanse mediante fluxos relacionais que son, ao tempo, dispositivos produtores de espazos xerarquizados: espazos norte e sur, centros e periferias, metrópoles e colonias, formando núcleos enguedellados nunha configuración de desigualdades que Aníbal Quijano teorizou como «sistema mundo». Hoxe, ademais, as súas localizacións contrapostas —unha vez nitidamente separadas— daríanse con crecentes doses de integración, interdependencia e complexidade, ás propias da globalización financeira nos tempos da crise ecolóxica global. Por iso, cada vez máis, as periferias nacen no corazón das metrópoles e os primeiros e terceiros mundos



Fig. 1: José Meijón. *Praza da Constitución*, Friso leste. Túnel da Rúa da Calzada baixo a Rúa da Ponte, Marín (Pontevedra). Detalle.

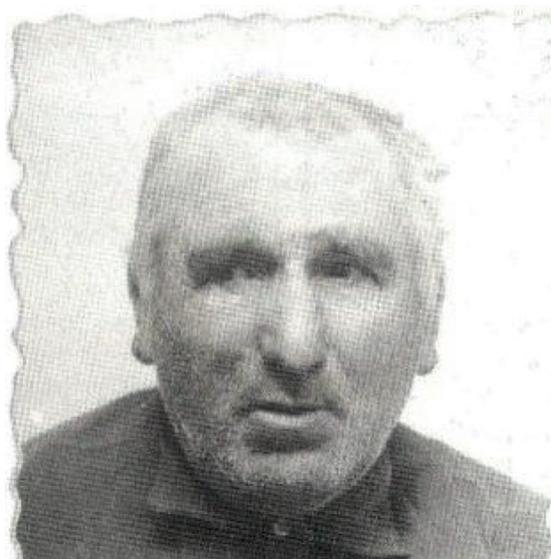


Fig. 2: Carnet de Identidad, José Meijón Area. Retrato fotográfico.

conviven máis densamente, na mesma rúa ás veces, na mesma rede social, na mesma estación de tren.

En tanto que campo de saber progresivamente institucionalizado, os estudos poscoloniais contan cunha historia de máis de corenta anos, pero as súas orixes e razóns sitúanse alén das universidades e no contexto das loitas anticoloniais asiáticas e africanas, das guerrillas de liberación e dos movementos de resistencia fronte ao imperialismo dos anos sesenta, tamén en América Latina ou na península ibérica. Dende unha xenealoxía así, e en relación con ela ou ignorándoa, o modelo de análise poscolonial desenvolveuse nun contexto académico contemporáneo e especializouse en pensar o sentido que adquiren as formas de expresión que chamamos *propias* cando se exercen baixo dominio alleo. A interrogación crítica do poscolonialismo concentrouse na comprensión do goberno non só dos corpos, senón tamén das consciencias. Esta corrente partirá así da idea de que non hai dominación que poida prolongarse que non estea baseada na cultura ou, por dicilo doutro xeito, que é a cultura o máis poderoso exército de ocupación e que a verdadeira colonia é a que se dá nas mentes.

Ao poñer a énfase nas formas de subxectividade que organizan e aseguran os intereses dos colonizadores, os estudos poscoloniais pretenden investigar como a linguaxe, o pensamento e as identidades —individuais ou colectivas— incorporan ou replican as lóxicas que lles son impostas baixo un determinado réxime de goberno. E queren subliñar que tal participación faise ás veces de modo inconsciente, ou invisible, porque a colonización é tamén un conxunto de relacións materiais nas que os colonizados teñen o seu papel, como tamén os seus intereses e axencias. Na colonia, dáse a xustaposición esquizofrénica dun dobre tempo: por efecto das formas de dominio, corpos, mentes e territorios pasan a rexerse dun modo novo que é, de vez, estraño en relación coas tradicións, saberes e liñaxes que os constituíron historicamente. Formas, costumes e institucións locais vense así violentamente interrompidos, dividindo a historia dun xeito traumático no antes e no despois da colonización. Precisamente, é esta interrupción a que permite o asentamento das novas racionalidades metropolitanas, cos seus modos de administración de xentes e territorios, e co seu desenvolvemento de institucións específicas para eses fins. Deste xeito, na colonia, as novas mentalidades imperiais, na súa penetración forzosa, conviven violentamente coas pantasma das cosmovisións antigas, aínda latexantes, ensarillando así, no imaxinario colonial, loucura e resistencia, silencio e determinación, alleidade e pertenza, humor e banalidade, nesa galaxia que nomeou Spivak como *subalternidade* e que Mbembe explora hoxe como *poscolonia*.

En consecuencia, cómpre comezar afirmando que os procesos de emancipación das estruturas metropolitanas non poden darse sen ambigüidades, oposicións e conflitos. Traballar cos dramas das subxectividades colonizadas —co fin de resolvelos— constitúe un dos centros das investigacións poscoloniais, asumindo de entrada que o suxeito

político protagonista dos seus relatos necesariamente *non pode coñecerse*. Dende esta perspectiva, o súbdito imperial constitúese intimamente dende aquilo mesmo que precisa negar para se poder dar en propiedade, sen poder ser de novo *como unha vez tería sido*, proceso que moitas veces comeza xa na relación coa propia lingua (Thiong'o). Por máis que a miña aproximación ao tema estea interesada nos gobernos dos territorios, das xentes e dos seus recursos —materiais e simbólicos—, e quizais non tanto nos conflitos psicolóxicos que se lles derivan, comprender os moitos traballos que fai a dominación sobre as mentalidades será sempre unha tarefa imprescindible para pór en marcha calquera proxecto de emancipación. Iso non impide concibir a natureza inevitablemente construída —e logo colonial— da subxectividade moderna, mesmo na súa versión metropolitana ou, por dicilo noutro sentido, defender que *a colonización* está na base do propio mecanismo de produción da conciencia moderna, do mesmo xeito que, entre outras, a idea de *clase social*.

Neste sentido, os teóricos poscoloniais especializáronse en descifrar como as formas estéticas —os xeitos de sentir e percibir na súa configuración cultural— incorporan e expresan (e moitas veces xustifican ou combaten) as formas de dominio metropolitanas. Estes críticos escolleron o eido artístico ou literario como unha dimensión prioritaria para as súas análises, precisamente porque a arte ou a literatura saben expresar o solapamento entre linguaxe, dominio e conciencia. As producións culturais serían entón como laboratorios para o estudo da psicoloxía social, portas de acceso ás mentalidades colectivas. Así, nas formas dunha cultura intervida —sexan estas novelas, cancións ou rituais— daríase o mesmo xogo entre aceptación e resistencia que constitúe aos seus suxeitos, polo que estudar, por caso, unha obra literaria funcionaría dun modo en teoría análogo á comprensión dunha subxectividade dentro dun mesmo contexto.

Non obstante, cómpre lembrar que, dende a perspectiva dun ollar poscolonial, na estética non só se media a dominación, inscribese tamén a resistencia ao dominio. A través da cultura incorpóranse ás veces fragmentos de cosmovisións autóctonas, memorias e afectos, linguaxes e símbolos. Tamén alí se pode traballar coas ferramentas do colonizador en favor dos intereses das comunidades dos colonizados, nas sempre complexas tramas que despregan a colonialidade. Penso aquí nas técnicas de confrontación non directa que Scott chamara «armas dos febles», estratexias de renegociación pacífica polas que os dominados recuperan unha parte do goberno que lles fóra arrebatado pola forza, modificando así ao seu favor as condicións impostas dun dominio. A estética —isto é, a dimensión sensible e formal a través da que percibimos o mundo e o noso lugar nel— sería o principal territorio desta complexa loita pola emancipación, loita sen fin que se estende na vida cotiá por medio da linguaxe, o humor, os costumes, a arte ou a paisaxe, porque nestes e outros ámbitos semellantes xóganse as crenzas, os afectos e os coñecementos compartidos que constitúen un mundo. Sobre ese mundo, o poscolonialismo imaxina a súa

como unha imposible viaxe, como un tránsito circular entre colonia e metrópole, entre a subversión e a aceptación do dominio. Para orientarse nese devalar continuo son precisas cartas de marear, estratexias culturais como as teorizadas por Arcadio Díaz Quiñones no seu «arte da brega», que son saberes e argucias cos que afrontar a vida cotiá e a presenza nela das diversas instancias coloniais, neste caso no contexto de Porto Rico. Porque o arquivo de artimañas que é a brega non resulta tan distinto daquel outro que convoca a proverbial *retranca*, a suposta desconfianza inveterada existente nun campo galaico onde, por exemplo, hai máis dun século fracasaban os intentos catastrais de desentrañar as formas propietais dun territorio organizado na defensa dos montes comunais. Así, algo sutil vaise xogar nas estratexias da *brega* ou da *retranca* en relación, dun lado, coa norma (colonial) e, doutro, coa tradición (subalterna). O canteiro José Meijón, *Pepito* para os seus paisanos, foi, ao seu xeito, un mestre tamén nelas.

Situados así no contexto galaico, esta investigación quere imaxinarse en aliaxe con outras propostas críticas chegadas nos últimos tempos, sempre no sentido de abrir a interrogación polas formas culturais propias e dende unha comprensión post-nacional ou post-colonialista. Sería este o caso, entre outros, de traballos como os de Joan Garcés a propósito da historia xeopolítica da península, de Joseba Sarrionandia, en relación coa complexa dinámica entre a multiculturalidade e o colonialismo no eixo vasco-bereber, ou do libro de Helena Miguélez-Carballeira especificamente para o espacio galaico. E tampouco a miña entrada esquece o feito de que este ollar conta xa, nos estudos galegos, coas súas tradicións que poden ser herdadas, o que tamén quere dicir postas a proba. Neste sentido, fago miñas as palabras de Rábade Villar a prol da importancia de construír esta perspectiva nunha dimensión histórica, que remita ás propostas feitas xa nos anos sesenta e setenta, e ao traballo de Xosé Manuel Beiras como resumo daquel momento dun pensar soberano, e da poderosa influencia que, dende el, irradiou a noción de «Galicia como colonia de interior». Beiras, dende a lectura de González Casanova e de Robert Lafont, chegaría a situar o universo labrego vernáculo en conexión cos discursos emancipatorios do seu momento e, deste xeito, nocións como subdesenvolvemento, cuestión campesiña, causa nacional e loita revolucionaria animarán o nacemento dunha comprensión poscolonial da realidade galega (Díaz Geadá). Así, convocar este paradigma hoxe require tanto dialogar con esta tradición, como actualizar as súas perspectivas, alén dos mitos do desenvolvementismo pendente que a constituíron unha volta, o que forzosamente quere dicir tamén defender unha historia das culturas mancomunais e a súa necesaria pregunta pola sostibilidade. Neste contexto, na miña perspectiva non se trata de proxectar simplemente desexos de construción política soberanista sobre formas de crítica cultural, senón dotarse primeiro de ferramentas para a análise crítica dos mecanismos de produción de dominación, é dicir, de *colonialidade*, fiando ao tempo unha xenealoxía crítica das súas crises e fugas.

Vou así aterrando lentamente no meu obxecto, pero cómpre facer dúas advertencias aínda, antes de recollernos nel. A primeira, que nas páxinas seguintes empregarei como sinónimos os termos *poscolonial* e *decolonial*: sei das supostas diferenzas nos seus alcances, simplemente voume aliar coa maior popularidade que ten o primeiro de ambos conceptos e co sentido máis amplo co que se adoita empregar o segundo. Tamén co feito de que a noción do *decolonial* axude a comprender, no contexto latinoamericano, a *continuidade da conquista*, a súa longa duración dende as encomendas renacentistas aos tratados de libre comercio actuais. Asumimos logo a existencia de varios ciclos na expansión imperial e capitalista, con actores xeopolíticos diversos e as súas diferentes estratexias e ferramentas. E, a propósito destas últimas, penso nos diversos mecanismos de goberno sobre corpos, territorios e linguaxes que acompañan ao desenvolvemento do colonial na modernidade, nunha dinámica de progresiva construción dun «maior dominio». Trátase daquilo que o filósofo Michel Foucault denominou «tecnoloxías do poder» (1990), dispositivos que —dende a raza á relixión, do museo ao invernadoiro, das misións ás vacinas— van permitindo modos de control de corpos e territorios cada vez máis sofisticados e máis interiorizados, cada vez máis autónomos en relación cos proxectos de goberno que os animan. Os individuos modernos pasarían así de ser gobernados dende fora, a selo polas súas propias conciencias, nun proceso de colonización e autorreflexividade.

E aquí podó fiar miña segunda consideración previa: o colonial non se reduce á toma violenta dun territorio estranxeiro e á súa descrición e artellamento nas categorías da cultura ocupante. Porque, nun certo sentido, verificamos relacións coloniais cada vez que falamos de procesos de extensión das capacidades que adquire un determinado poder para gobernar (o que Foucault chamaría *gubernamentalidade*, 2004). Tamén estamos no eido colonial cando nos referimos ás capacidades de produción capitalistas e, por tanto, aos procesos de acumulación orixinaria e de desposesión que o capitalismo precisa para se impor alí onde aínda duran os modos comunais de xestión do territorio, non importa se este fica dentro ou fóra da suposta metrópole. Así, seguindo a autores como Rafael Sánchez-Mateos, Casilda Rodríguez, Silvia Federici, Santiago Alba Rico, Abdullah Öcalan ou Boaventura de Sousa Santos, cabería describir en termos *coloniais* fenómenos tan afastados como o dominio do campo pola cidade, da oralidade pola alfabetización, da cultura popular polo imaxinario do progreso e do consumo, e das cousas polas mercadorías e, aínda despois, polas imaxes das mercadorías. Entón, a colonización implica tamén —quizais como resumo de todo o anterior— a conquista do mundo da infancia polo mundo dos adultos e o goberno das forzas da reprodución polas forzas da produción. Por suposto que, en todos estes cruces, danse reviramentos, mutacións e híbridos, pois, ao cabo, a historia da colonialidade non é senón a historia do poder e a historia do poder é tamén a historia da resistencia, como argumenta Ginzburg contra Foucault.

Entón, non hai historia da colonialidade sen historia da resistencia. Pero tampouco hai historia do poder sen historia do pracer. Nunha última nota direi así que os estudos poscoloniais quererían loitar pola emancipación dos mundos colonizados que din defender e, alén diso, polo fin das relacións de dominación que os constitúen, no seu sentido máis mesto. Iso fai que esta disciplina sexa (ou que, polo menos, debería ser) forzosamente anti-imperialista, anticapitalista, feminista e ecoloxista, e preocupada non só pola descrición dos modos de dominio, senón pola súa transformación, e non só pola psicoloxía da colonialidade, senón tamén pola confrontación das formas de explotación económica e das tecnoloxías militares sen as que non pode darse ningún imperio.

2. Beleza bruta: José Meijón e o lugar da arte subalterna.

Así, unha vez situado conceptualmente, direi que a pesar destas extensas consideracións, a miña porta de entrada non quere ser teórica, nin só analítica, senón fundamentalmente narrativa. Quere propor unha fábula para falar sobre cultura, historia e democracia aquí e agora, un relato que poña en valor por si mesmo os estudos poscoloniais na construción de relatos cidadáns innovadores a propósito da arte galega. E non quero máis argumentar qué cómpre facer, senón directamente facelo. E, por iso, este texto organizarase dende un *facer que fai*, partindo dunha historia concreta, que será o meu estudo de caso, porque só pode haber emancipación cando se pensa dende o concreto, e toda relación colonial dáse nun lugar e nun tempo e para uns corpos determinados. Así, o caso que escollín —ou que me escolleu, porque nun pensar poscolonial só escollemos na medida na que somos escollidos— implica a vida e obra do canteiro pontevedrés José Meijón Area [fig. 2].

Este foi un home da vila de Marín en Pontevedra ao que os seus veciños consideraban *unha persoa na brétema*, cun pensar e falar escuros pero intensos, os propios de alguén doente do maxín. Pero cómpre subliñar dende o principio que Meijón era algo máis que un *toló da vila*. Era un obsesivo traballador da pedra que, durante case cincuenta anos, desenvolveu unha desacougante obra de *arte na paisaxe* nos contornos da súa parroquia natal. Porque este seu mallar na rocha obedeceu non só ás escuras forzas da loucura, senón tamén a unha irrefreable vontade de facer arte, recoñecida polos seus contemporáneos en clave de beleza («deixou a pedra da calle moi feitaña» dixo del unha veciña), pero invisible hoxe aos ollos das institucións en xeral, e das artísticas en particular, por máis de ser estritamente contemporánea e afín respecto de proxectos de intervención paisaxística que etiquetamos como *land-art*.

Xa dende nos anos sesenta, as artes medioambientais atoparon no mundo anglosaxón un temperán recoñecemento para os seus modos de intervir no territorio, e de producir

reflexión e capital na representación dos desaxustes políticos e medioambientais existentes entre paisaxe e sociedade. Pero tal aceptación contrasta coa historia da noción no contexto ibérico. Aquí, a arribada do *land art* teríase vivido como unha homologación *pendente* ou *necesaria*, dada a ausencia suposta de prácticas locais análogas. Isto confirmaría (¡outra vez!) a inveterada pobreza cultural autóctona fronte a proverbial riqueza do vangardismo estranxeiro (Pérez Ocaña). A pesar do suposto carácter ancilar e tardío das artes paisaxísticas ibéricas, xente como Pepito Meijón levaba en realidade décadas xa labrando montes e praias antes de que os conceptuais cataláns declarasen a península terra virxe de arte e importasen os faceres estranxeiros da posmodernidade. Fonte aos códigos extractivos da nova estética tardocapitalista, as formas locais *propias* producidas en conxunturas afíns, por máis que fosen estritamente contemporáneas, só podían resultar invisibles as máis das veces. E cando se facían visibles, deviñan monstruosas, excesivas, analfabetas, pobres. Porque a *arte salvaxe* sempre precisa de mediación e de códigos para existir nun rexistro artístico aceptable.

A imposibilidade de formalizar ou comprender diferentes tipos de intervencións na paisaxe estruturalmente afíns dende o imaxinario común do *land art* debería por si mesma advertirnos sobre as xerarquías de prestixio e calidade que se manexan nas xeografías artísticas da arte. Tamén sobre as distancias entre os lugares onde se elaboran os canons estéticos e os espazos onde se verifican (ou non). Deberíanos poñer en garda sobre os efectos de desrecoñecemento —é dicir, de subalternidade— derivados de aterrar sen máis os códigos cosmopolitas posmodernos sobre territorios alleos, condenando á escuridade traxectorias e arquivos propios, como o de Meijón. Arte coma a súa, carente do capital cultural da estética contemporánea, dos seus formalismos e xestos, vai ficar inscrita sempre en espazos e tempos periféricos. Iso é o *subdesenvolvemento*: o momento e o lugar que sempre habitan os territorios pendentes de capitalización, aínda non *incorporados*.

Neses lugares danse precisamente artes que expresan a existencia de mundos aínda non asimilados. Pero estas adoito son interpeladas con categorías tan problemáticas como as que sempre acompañan os faceres artísticos dos pobres. Falo de conceptos como *arte popular* (é dicir *arte de propiedade común*), a de *brut art* (ou *arte dos tolos* ou *dos enfermos*) ou a de *arte naïf* (*arte dos parvos* ou *dos que non saben*). Todas son nocións que, en calquera caso, sitúan nun lugar de *salvaxismo* estético as formas autóctonas sen codificar. Déixanas brillar alí na súa singularidade non apropiada aínda. Convértenas logo en testemuñas dunha barbarie expresiva e cultural da que, ao cabo, agárdase derrota. Pero o meu texto non pretende colaborar con ese traballo de domesticación, senón aliarse coa beleza bruta destas formas artísticas propias, e co potencial de resistencia que nelas se funda. Una proposta máis afín as súas potencias desreguladas foi a de pensar a posibilidade dunha *arte margivagante* (Ramírez), feita por artistas *freak*, cos seus propios códigos non consensuados. É tempo de ir un chanzo máis lonxe, no sentido de defender

unha soberanía estética para estas formas, renunciando a estas categorías artísticas —que sempre presupoñen unha certa minorización— para deixar que unha obra como a de Meijón poida comprenderse na súa plenitude.

Porque se a pregunta finalmente é se fan arte os subalternos, nós respondemos *¿e non farán?* Pois a pesar da invisibilidade da súa obra, e da súa falta de inscrición nos rexistros maiores da arte contemporánea (como o do *land art*) ou menores do patrimonio (como poden ser, no caso que nos ocupa, os da cultura rupestre), José Meijón foi quen de levar a cabo un proxecto artístico complexo sen axuda e en situación veciña á marxinalidade. Pero iso non quere dicir que non tivese acceso a outros saberes e tradicións culturais, de tipo popular ou gremial, vencelladas á súa localidade. Dunha beira, Meijón viña dunha familia de canteiros e aprendeu as técnicas e repertorios do oficio e, doutra, tiña acceso á riqueza arqueolóxica da súa bisbarra, ás súas coleccións de gravados prehistóricos ao aire libre. Así, antes de ser *land-artist*, Meijón será un *petroglifeiro*. E ten o seu sentido, xa que, nos arredores de Marín, nas lombas do monte Pituco e, sobre todo, nas fincas xunto ao mar de Pontevedra, localízanse algúns dos conxuntos de debuxos prehistóricos máis importantes do mundo. Falo, claro, da Eira dos Mouros, onde se deita a fabulosa pedra dos labirintos de Mogor, ao redor da que Meijón vai construír varios espazos de traballo e intervención.

Así, nun interesante diálogo crítico, Meijón incorpora a cantería neolítica á súa obra, representándose nas súas inscricións como o herdeiro *moderno* dos escultores castrexos. A súa quere ser *unha arte de petróglifos de vangarda*. Esta busca confrontar os símbolos relixiosos e militares que definiron o século vinte —tal e como el o viviu— coas antigas linguaxes dos *Mouros*, cifrando así, *no territorio*, os dramas biográficos propios e os da súa comunidade. Trataríase, entón, de actualizar os saberes do *verbo xido* —a fala dos canteiros— e os enigmas castrexos para responder así ás ameazas dunha era moderna. É unha tarefa de décadas, nas que Meijón desenvolve o seu singular imaxinario de glifos e palabras, unha verdadeira teoloxía política chea de anguria e loita, onde se deixa ler a memoria da súa comunidade.

Digo que se deixa ler porque para os seus contemporáneos aqueles trazos na rocha carecen de sentido. Ou iso afirman aínda. Pero tampouco sabemos se hai setenta ou oitenta anos, cando foron escritas, esas rochas eran máis transparentes. Xusto aquí comeza o traballo da crítica, porque si é posible albiscar os significados ocultos nestes gravados, ou parte deles cando menos, desleando as capas culturais que os conforman, convocando os perfiles dos mundos aos que remiten e as pasaxes históricas nas que acadan sentido. Para que ese traballo hermenéutico poida darse, para que as misteriosas runas de Pepito brillen cunha luz que as faga hoxe visibles, teñen de iluminarse cos procesos que cruzan, política e economicamente, o territorio mesmo onde o seu autor as inscribía. Interpretar e recordar criticamente é xa un primeiro xesto decolonial. Por iso, faise preciso convocar

as falas escritas nas pedras de Meijón en relación coas violencias e intervencións que organizan o seu territorio na súa escuridade de esquecementos, pervivencias e forzas.

3. José Meijón e o poema memorial do Marín da Posguerra.

Mesmo se obra de José Meijón Area é opaca e a súa biografía impresionista, a lenda da personaxe vive con forza localmente aínda. Corenta anos despois do seu pasamento, *Pepito* segue presente na memoria da vila, como unha lembranza pintoresca, a dun veciño singular con trazas de criatura do folclore. Moitos son os que o recordan pasando os días no monte, debullando raros signos nas penas, armado dunha maceta e un punteiro (ou, segundo os seus paisanos, un martelo e un buril), mallando nas pedras, ou nas rúas e nos muros marinenses. Outros que non o coñeceron aínda herdaron as historias dun Meijón que saía da casa ben cedo e botaba os días percorrendo rúas, montes, praias, corredoiras e castros. Non era de moito falar, pero tampouco se metía con ninguén. Tíñalle noxo aos cativos que o acosaban para burlarse del e aos que ameazaba cun martelo. Seica facía a súa propia roupa con cartóns e arumes, porque non había prenda que lle durase cando andaba polas rocas, é dicir, case sempre. As súas ferramentas de traballo tiñaas gardadas entre o peito e o xerse. Non se lle entendía o falar, pero tiña intensa conversa cos laxes. Disque prefería a intimidade coas pedras antes que coas persoas, pero aínda che aceptaba un pito con ganas. Viviu e morreu solteiro, coas súas irmás que o mantiñan. Elas gañaban a vida coa venta de material de construción. Na casa familiar, Meijón fixera un museo de esculturas de Cristos e de pombas. Hai algúns outros detalles menores sobre a súa figura, pero nisto consiste o substancial da lenda.

A forza desta memoria viva contrasta coa imprecisión que rodea a biografía de Meijón, case anónimo coma calquera outro veciño dos séculos. Pero son valiosos os poucos datos coñecidos, comezando polas súas datas de nacemento e morte, 1899-1980, que enmarcan a súa vida nos dous extremos supostos da época contemporánea. Pois no relato dominante da historia nacional española entre esas dúas cifras viáxase colectivamente da perda das últimas colonias de ultramar —firmada en Lourizán, a cinco quilómetros da casa de Pepito— até o asentamento do actual réxime democrático. Iríase así da crise de identidade imperial á normalización final dunha historia de confrontación, pobreza e illamento, ao cabo redimida no concurso feliz das nacións europeas e baixo o paraugas da UE coa atenta mirada da OTAN. A normalización como mito, diría Elena Delgado, é a figura central desta narrativa, a que permite imaxinar en clave de realización nacional a incorporación progresiva a un tecido xeopolítico imperial e a unha economía capitalista. Un proceso que se non se describe adoito en termos coloniais é porque entrañou a elevación de estándares de vida e liberdades para partes significativas da poboación. A outra

razón principal desta declinación optimista implica equiparar estas transformacións co esvaecemento do outro fenómeno clave do século pasado, a violencia estrutural asociada á Guerra Civil e prolongada no franquismo. Precisamente esta violencia constitúe o motor da obra de Meijón. E aínda que, na narrativa nacional normalizadora, os breves interludios utópicos, democráticos, emancipadores, populares, teñan moi pouco espazo, deixarán tamén a súa pegada no imaxinario meijónico. Unha pegada crítica.

Na súa vida, Meijón puido vivir unha guerra colonial, unha breve República, a Guerra Civil, dúas ditaduras e unha transición democrática. Quitando ás campañas do Riff —onde a memoria popular o sitúa como soldado recruta— a experiencia deses procesos vaina facer dende Marín, coas súas manifestacións locais e consecuencias específicas, e así deixa rexistro delas entre as rocas. Pero non só é a historia dos sistemas políticos e das guerras a que emerxe entre as letras meijónicas. Tamén a historia do capital, e da súa capacidade de intervir no territorio e na paisaxe, evócase nas súas runas. Por elas podemos saber do impacto que tiveron as transformacións desenvolventistas. Estas modificaron a enteira disposición da vila de Marín, na súa economía, estrutura, urbanismo e poboamento ao longo dun século. Tamén na obra de Pepito podemos ler as distintas fases que acompañarán ese desenvolvemento fundamentalmente extractivo: militarización, electrificación, industrialización e financeirización. E como pano de fondo, haberá outros fenómenos máis difíciles de datar, entre eles, o retroceso das agriculturas comunais en beneficio do traballo asalariado, a destrución das culturas populares e a patrimonialización dalgúnhas das súas formas. Por medio da imposición de infraestruturas pesadas —portos e autovías—, cultivos extractivos —eucaliptos— e forzas de ocupación —garda civil, igrexa e mariña— o mundo de Meijón cambiaría radicalmente no curso da súa vida, por efecto da violencia que fai irrecoñecibles a súa paisaxe e as institucións que a organizaban.

A obra de Meijón fálanos deses tránsitos traumáticos. Ou, máis especificamente, fálanos das rupturas que precisan eses tránsitos para poder darse, das interrupcións que enmarcan as evolucións históricas de fondo polas que as formas de goberno e as formas de dominio se desenvolven sobre un territorio até descompoñer a súa paisaxe anterior. Nese punto, Meijón demostrará unha capacidade nada común para expresar estas interrupcións por medio da súa vida e obra, nas coordenadas espaciais e veciñais da súa parroquia. É alí onde a súa arte adquire unha proxección comunitaria. Non necesariamente como o seu portavoz: os gravados de Meijón non din nada que a súa comunidade queira ler, nin nada propiamente que podería traducir. Pero non é o que di: é o onde o di, e o seu como. O feito de darse no territorio da súa comunidade como texto en construción, como oración gravada, como petroglifo perpetuo fai que o traballo meijónico adquira o seu carácter público, compartido. É preciso así asumir que, a pesar ou por mor da súa singularidade irredutible —individual até o patolóxico— e da súa lenda de

home extravagante, a figura de Meijón aínda se sitúa nun tempo do común e nunhas aspiracións de sentido que o exceden. Ao tempo, esta veciñanza allea, este illamento paisano tamén permite que as voces nas pedras de Pepito poidan proxectarse alén da súa comunidade de referencia inmediata, como aquí fago.

Por iso, a pesar da singularidade irreductible, mesmo *psiquiátrica*, da figura de Meijón e das experiencias de alleidade mental das que fala a súa arte, a *inscrición* da súa obra implica decisivamente o mundo social e veciñal do que esta xorde. Non obedece só a un mandato individual, á manifestación dunha conciencia exterior ben á razón, ben á linguaxe. Os petróglifos de Meijón remiten ao espazo público nas mesmas pedras que lles dan soporte e que constitúen materialmente tal espazo. E por máis que a súa escritura veña velada polo filtro da tolemia ou da carencia de sentido, estes mecanismos habilitan, como veremos, poderosos escondedoiros tamén dun sentir político. Na súa relación coa historia, os gravados de Meijón propoñen —nos códigos que lles son propios e que precisan de certa hermenéutica— unha viaxe colectiva dende a represión da guerra á non menos traumática modernización da época do desenvolvementismo. Este itinerario implica á súa comunidade e ao seu territorio, cos seus patrimonios artísticos e recursos naturais, así como ás loitas que se deron polo seu dominio e explotación, e ás memorias das culturas políticas e as institucións comunais derrotadas nas mesmas. Pero ademais, a obra de Meijón proxéctase nun percorrido aínda máis extenso por tradicións moi lonxevas —as da arte rupestre, a cantería e a cultura popular— que nese mesmo século estableceron diálogos intensos cos imaxinarios galeguistas, as institucións arqueolóxicas, as prácticas artísticas, turísticas e patrimoniais, que tentaron intervir e pensar eses legados.

Por todo iso, se a traxectoria de Meijón representa unha experiencia radical da individualidade —ou, aínda, representa a experiencia dun individuo radical— fálanos tamén de vez sobre a importancia comunitaria que teñen os patrimonios, mesmo cando estes non se manifestan *artisticamente*, é dicir, na súa condición de obra de arte, senón primeiro como intervención estética sobre un determinado territorio, como forma sensible coa capacidade de alterar os fluxos de sentido que o constitúen. Neste sentido cómpre recoñecer o carácter *non-artístico* que acompaña a percepción da arte de Meijón na súa comunidade, e a súa duración colectiva como unha forma asociada a unha experiencia histórica, case como a decantación formal da mesma. Os gravados meijónicos fan como unha película de historia sobre as rochas da comarca, unha costra de signos como de sempre, decididamente xa non de agora, pero non tan antiga como para carecer de tempo. Vella dabondo pero non tan nova que ninguén poida recordar un tempo no que non existía, a obra de Meijón ten —e é— a forma da memoria colectiva e condensa ritualmente a experiencia histórica da comarca durante o pasado século.

Porque cómpre preguntarse pola arte de Meijón na súa dimensión ritual, obra dun home estraño, que pertence e non á súa comunidade, e que dedica o mellor dos seus

días á tarefa sen fin de inscribir as súas angurias e visións nas pedras da comarca, facendo como unha maxia común, elaborando no seu traballo sobre a pedra unha memoria colectiva, traumática, e sinalando as feridas históricas que atravesan o territorio e as lembranzas das xentes, as que explican como este e aquelas acadaron a forma que hoxe teñen, o lugar onde se forma o seu prego. Son palabras dun perigo, os símbolos do secreto as que Meijón balbuce sobre a pedra con lentitude e recorrente traballo, inscribindo unha e outra vez os mesmos signos, coas súas repeticións sen aparente causa —triadas, duplicacións, recorrencias duns a outros lugares— e as súas variacións por veces mínimas. [Fig. 3]

Porque por máis de cinco décadas, Meijón escribiu o seu texto delirante polas pedras da bisbarra. Un poema esquizofrénico que, en aparencia, carece de sentido.

Pero miña intención é argumentar que si o ten.

O primeiro acto interpretativo é sempre unha lectura.

E todas marcas en serie, illadas sobre unha superficie, fan un poema.

E así pódese ler un trisco dese poema.

FRANCO PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN

LA SANGRE DE JESUCRISTO
SUHIJO NOS LIMPIA DE
TODO PECADO + VIVA
DIOS PERDÓN FRANCO

[FIGURA DE
DEMO]
VIVA ARMADA

CRUZ [CRUZ]
DE
JOSÉ [VIRXE DO
CARMO CO
NENO] CARTOS
CHAVOS

[SOLDADO [SOLDADO
CAÍDO CON
CON ANCLA] ARMA]

VIVA FRANCO

ESTUDIAR
[ostia e [ostia e
copón] copón]

[FIGURA
QUE REZA]

[A MORTE] [OS FUSÍS] [ostia e [figura] [ilexible] [IRMANDADE
copón] DOS CANTEIROS]

ESCUELA CULTURA OBRERA



Fig. 3: José Meijón. Praza da Constitución, Friso leste. Túnel da Rúa da Calzada baixo a Rúa da Ponte.



Fig. 4: José Meijón. Praza da Constitución, Friso leste. Túnel da Rúa da Calzada baixo a Rúa da Ponte. Detalle.

Esta peza forma parte dun extenso friso en relevo que recobre, dende o chan ata o teito de ambos lados, o interior dun túnel que hai no centro de Marín. O túnel evitou que a construción dunha estrada elevada interrompese a rúa da Calzada, unha das arterias da antiga vila na que, ademais, habitaba o propio Meijón. Era logo unha intervención ao lado da súa casa e unha das poucas obras súas feitas sobre cemento no espazo público. O feito de transcribir un texto así, composto entre gravados, ilustracións e versículos, representa un desafío crítico de inicio. Require, primeiro, respectar os dous niveis de sentido onde o poema traballa, o das palabras e o dos símbolos, marcando os cruzamentos do seu código alfabético e pictográfico. Ler as letras de Meijón non é sempre doado, pero descifrar os seus xeroglíficos éo menos aínda, e por iso inclúo entre corchetes as miñas propostas de transcripción verbal das súas iconas, baseadas nun traballo de análise e comparación feito en extenso no corpus da súa obra, pendente aínda de sistematización. As iconas de Meijón remiten a conceptos culturais fortes, a deidades ou persoas, símbolos e emblemas, pero outras veces actúan máis como substitutos de palabras, ou de ideas, ao xeito dunha primitiva escritura de logogramas que, por momentos, saca parecido coa tradición maia ou exipcia.

No seu conxunto, o texto aquí transcrito fálanos de relixión (católica) e de política (franquista), pero tamén de sociedade civil. Atopamos así mencións á eucaristía, ao sacrificio, ao perdón e á divindade. Pero tamén aparece a Virxe do Carmo, patroa do mar, e da Mariña de Guerra aínda, condición especialmente importante en relación coa presenza en Marín da Escola Naval, onde estudan os futuros oficiais da Armada española. Deusa dos océanos, entón, e dos seus exércitos, a Virxe do Carmo recórdanos o imposible de deslindar claramente relixión e política cando estas se encontran, como nas rochas de Meijón, na ditadura de Franco. Porque outros versículos traen voces de mando adicadas ao Caudillo, nomes de algún xeneral e a enigmática presenza dos caídos nas augas. Estas son figuras que portan a áncora como Cristo a súa cruz, instrumento de martirio.

Hai algo máis, porque, xunto o catolicismo franquista, pode escoitarse un universo de referentes afastado e delicado, que atinxe presencias esvaídas da memoria. Porque tamén nestes versos aparecen institucións locais democráticas e proletarias, como a Irmandade de Canteiros e a Escola Obreira, proxectos que remiten ao mundo socialista e republicano e que tamén se vencellan —como promesa— cunha determinación que se diría orientadora no medio do horror extenso que esta parede ofrece, reclamando ESTUDAR. Hai tamén unha outra mención interesante no interior deste poema que vai cruzando os tres mundos do Franquismo, a relixión ou a República: son *os cartos*. Veñen como unha nota pequena, cando a comparamos con *estudar* ou con *escola sindical*, as dúas nocións con maior tamaño de fonte no conxunto e quizáis as máis importantes. É unha diferenza sensible a súa talla aumentada, considerando, por caso, que o símbolo da eucaristía non chega a ocupar o mesmo espacio que a letra primeira do verbo *estudar*.

Nese túnel xunto cos versos que aquí transcribo hai outros moitos. Son semellantes aos citados. Comparten formas e tons e mundos de referencia. Cruces de pedra. Tumbas. Sacerdotes e demos. Fusís e caveiras. Símbolos falanxistas. Saúdos republicanos. Sangue, pecado e dor. Forman un universo de loito e xenerais franquistas, voces que piden salvarse, monstros e desespero. Flotan pequenos fragmentos dun mundo anterior sobre elas, dunha materia política distinta que se resiste á morte. As runas de Meijón colgan nas paredes do túnel pedazos de mundo ata convertelo nun pasadizo, unha cápsula de tempo. Atravesalo é cruzar por entre unha canción chea de furia, tan veciña de nós, e muda, inintelixible, por iso.

VIVA FRANCO

E S T U D I A R

[...]

[FIGURA
QUE REZA]

[A MORTE] [OS FUSÍS] [ostia e
copón] [...]

[IRMANDADE
DOS CANTEIROS]

E S C U E L A C U L T U R A O B R E R A

A cabeza de José Meijón era unha cámara de ecos que nós atravesamos.

Nela zoa un poema terrible, esquizofrénico.

O poema da represión franquista na vila de Marín.

Por ese túnel pasa tamén o tempo.

4. Unha psico-xeografía política de Marín: as memorias na superficie e as superficies da memoria.

O texto anterior non deixa dúbida algunha sobre a importancia que tiña para o seu autor a linguaxe franquista, nin da forza que Meijón lle concedía ao universo teolóxico onde o imaxinario da Ditadura acadaba o seu significado político real. Capturaba así os vectores principais dese discurso que, asociado ás necesidades militares da guerra e da xestión da vitoria franquista, coñecemos como nacional–catolicismo, e que promociona o culto relixioso ao redor do exército, suposto salvador da nación española. Iso non converte a Meijón nun franquista, nun católico, nin nun español: convérteo acaso nunha

testemuña. Porque o universo do nacional-catolicismo non é o único que Meijón habita nas súas ensoñacións memoriais e escultóricas. Como pequenos fragmentos de outrora, vagalumes na rocha, veñen con elas mundos alleos ao franquismo, e aínda mundos que lle foron inimigos, lugares e experiencias —como os sindicatos ou as fraternidades— que tiveron que desaparecer no contexto da Guerra Civil e en relación, especificamente, cos procesos de represión e terror que o golpe de estado vai poñer en marcha tamén nos contornos de Marín. É o caso da xa citada Escola de Cultura Obreira (Milleiro e Moreira), na que estudara o propio José Meijón o seu oficio de canteiro. Son as illas que flotan no sangue do poema memorial as que reclaman con máis forza a existencia dunha loita que transcende os gravados na pedra para se preguntar polo que fica e polo que desaparece do mundo e no territorio en relación coa experiencia do horror e da violencia franquista nesa guerra na que, en Galicia, só houbo retagardas.

Ese é o corte maior que estrutura a produción meijónica. O xesto de volver, unha e outra vez, sobre a rocha para tallar durante décadas aquela ruptura, como un modo de intentar conxurala, sitúa a súa obra nunha órbita extensa. O seu traballo pola memoria esvaecida da súa comarca remite ás dimensións maiores que o corte do 36 tivo en todo o territorio do estado, e á súa importancia como base dun novo ordenamento do mesmo. É neste lugar onde o contexto local dunha pequena vila mariñá, a oito quilómetros da capital de provincia, permite empatar o micro e o macro dunha historia que, con variantes locais significativas, non deixou de suceder en cada vila e cada comarca no solar ibérico, ás veces aínda coas súas propias testemuñas de excepción e gardiáns da lingua dos vencidos (Piedras Moloy). Por iso, comprendo que o caso que aquí enfoco non é un exemplo menor, senón un concreto, é dicir, un exemplo no que a súa concreción ofrece unha escala para o impacto inmenso —pero aínda mensurable— dos procesos históricos traumáticos, aqueles onde unha violencia sistémica, desposesiva, crea as condicións de base para unha nova institucionalidade e un novo ciclo extractivo. Falamos tamén da dimensión local —e por tanto aparentemente nidia ou anecdótica— na que se expresan estruturalmente as formas de violencia coloniais. Penso agora en aquelas despregadas polo exército franquista durante a guerra (como foron a ocupación do polígono naval, a militarización da vila, a destrución da institucionalidade republicana, a represión da sociedade civil, e os actos de terror, como roubos e saqueos, torturas e fusilamentos). E penso tamén nas formas de dominio territorial, político e cultural que alí xorden.

Nesa perspectiva, cómpre interrogar a obra artística e ritual de José Meijón na encrucillada da necropolítica franquista, é dicir, en relación cos procedementos polos que o franquismo como orde foi capaz de crear poder e goberno dende a súa xestión pública da morte. Se a noción de Mbembe de «necropolítica» é hoxe un dos termos clave a propósito das relacións entre política e violencia, débese en parte a ubicuidade dunha

experiencia que por un tempo parecía restrinxida ás colonias, e menoscabada por iso. Nesta, a vida humana carece de valor, e amosalo publicamente é o mellor xeito de acadar autoridade, espectacularizando a destrución de toda forma de poder comunitario e dos medios naturais que manteñen aos individuos con vida, expoñéndoo así á máis radical vulnerabilidade. O traballo dos forenses, o marco dos dereitos humanos, as políticas memoriais reforzan a posibilidade de pensar globalmente dende este termo (Ferrándiz e Robben), especialmente a propósito dos estados de excepción —*coups d'état*, xenocidios, expulsións— que implican a promoción organizada de terror e de morte, por medio de estratexias de terrorismo de estado, como a diseminación de fosas comúns, e pola inscrición desa violencia no territorio.

Este goberno da morte —dos corpos mortos, dos seus éxodos e enterramentos irregulares, dos espazos onde esa morte se espalla e difumina— é precisamente o que permite estender *culturalmente* as lóxicas xenocidas propias da Guerra Civil sobre a Posguerra. Como argumenta Ferrándiz, a presenza silente dos corpos represaliados no territorio constrúe un tempo propio, non cronolóxico, e vinculado ao terror. Este ordena á incapacidade de acceso ao espazo público, a expresión nel da dor, o loito, as feridas que a guerra pon en marcha, impedindo a organización política da comunidade. Iso é así na teoría, porque toda forma de dominio coñece as súas resistencias e mediacións, por violento e modestas que sexan aquel e elas. Aquí, no noso contexto, o novo orden que se funda coas matanzas do 36 conectará nun mesmo ciclo o desenvolvementismo e aínda a transición democrática, como argumentarei a propósito das estratexias de carácter memorial que exhibe Meijón. Pero nos seus petróglifos, visibilízase xustamente aquela violencia que foi invisibilizada. A escritura de Pepito monumentaliza precisamente aquilo que debería operar silenciosamente para ser efectivo, recordándonos aquel lugar do que pide ser esquecido. Dende a súa escritura subalterna, e dende os saberes ocultos que configuran a gramática de signos dos gravados meijónicos, o seu traballo de arte representa unha oposición xorda e popular aos intentos franquistas de naturalizar as formas de dominio colonial definitivamente impostas no verán do 36 sobre a bisbarra, e desenvolvidas nos ciclos de intervención territorial que a suceden.

O territorio onde toda esta violencia se verifica, conta no noso caso cunhas dimensións ao tempo moi concretas, e nelas xóganse tamén as formas de esquecemento e de memoria que aquí estudo. Como indiquei, o espazo onde Pepito, no curso de varias décadas, produciu unha obra inmensa era, paradoxalmente, moi limitado. Cómpre dicir tamén que alí o seu legado vive hoxe á intemperie: ningunha institución se ten ocupado de datar, interpretar ou conservar a súa obra na paisaxe. Pola contra, a súa produción foi, e aínda é, obxecto dunha continua erosión e vese ás veces ameazada por construcións públicas e privadas. Co empedrado vello de Marín os glifos de Meijón viaxaron polos muros de contención de varios chalés da costa, e coas ampliacións dos cemiterios

municipais ou a construción de novas igrexas perdeuse unha parte relativa do corpus, igual que a urbanización da praia de Portocelo modificou profundamente as composicións meijónicas que a rodeaban, que se poden contemplar descolocadas como se o azar barallase as súas runas secretas.

O abandono patrimonial ten o seu correlato crítico. Á marxe de veciños entusiastas e do valiosísimo traballo dun par de xornalistas (Cortés, Pontevedra) e aínda dalgunha nota brillante da academia (Ayán) ou nas páxinas dixitais de esforzados internautas (Proxecto Pepe Meijón), non se produciu polo momento unha consideración crítica deste legado colectivo, e non dende logo con algunha sistematicidade. Non é un laio, senón a condición de posibilidade das miñas páxinas e do meu desexo de alianzas, pois este traballo quere constelarse con este tecido local de veciños interesados no coñecemento da obra de Pepito, e na súa protección.

Alguén pode preguntarse polo paradoxo de querer dar voz por medio dun traballo académico a quen careceu dela, e así reivindicar dende o prestixio dunha universidade estranxeira o sentido da arte e as verbas dunha persoa expulsada da razón e da linguaxe. ¿Serviría isto, eventualmente, á reprodución da violencia, á violencia de dar un sentido, a quen só puido acadar o sensentido como única propiedade para a súa vida e para os seus actos? Non son poucos os estudosos poscoloniais que advirten sobre o perigo da interpretación como un novo lugar onde levantar outra vez o goberno hexemónico que a súa crítica intenta combater. Estes afirmarían que *a expresión da imposibilidade de expresar* é o único lugar que fai xustiza á diferenza irredutible do *outro colonizado* e á súa vontade de expresarse alén das lóxicas do colonizador que cercan o seu sentido. Sería algo así como deixar a fantasma de Meijón perdida entre os enigmas dos seus xeroglíficos. Pero iso é algo que non se lle fai a ninguén. Primeiro, porque a renuncia ao seu significado é algo co que Meijón xa conta. Segundo, porque a tarefa da crítica é a produción de sentidos. E terceiro, porque se falar por aquel que non pode falar (ou que non é escoitado) é problemático, non facelo non o é menos. Ou como diría o outro, *non hai peor xordo que o que non quere ouvir*, nin peor crítico que o que non quere escoitar. Por iso a miña entrada está máis preocupada polas posibles alianzas entre suxeitos e sentidos, que son e se fan desiguais, e non tanto na irredutible alleidade das identidades puras. Porque sospeito que o culto radical á diferenza reproduce as condicións desa mesma dominación na que di non querer participar, e por non coñecer, en realidade, nin nos coñecemos a nós mesmos e nin así nos calamos.

Quero procurar o sentido da obra de Meijón non dende a súa alleidade, senón dende a súa resistencia. A relación entre suxeito e territorio pode ser un modo de avanzar nela, comprendendo os complexos planos de continuidade e discontinuidade que se dan no mesmo espazo entre diversos tempos. Un traballo imprescindible —e aínda non completado— nesta investigación consistirá en elaborar un primeiro inventario da

súa obra, localizando os lugares onde esta se conserva ou dos que se ten noticia. Aínda así é xa claro que a súa produción condensouse nun arco de distancias que pode ben percorrerse en media xornada. Esta se intensifica no núcleo urbano de Marín, esténdese polos castros do Pituco e da Subidá, e polas parroquias de Mogor, Baguín e Setespadas. Hai outras intervencións ademais en núcleos máis afastados polos outeiros do Domaio, sempre contra á ría de Pontevedra. Só nun caso temos noticia —grazas a Celso Milleiro e José Luis Lede, que me pasou as fotos, e noticia do seu descubridor Xesús Rodríguez Castro— da existencia de inscricións fóra do Morrazo, concretamente no monte Acibal de Pontevedra.

Pero agás este caso, a obra de Meijón concéntrase nun espacio familiar. Como nos mapas dun Guy Debord que se viñera a vivir á aldea, o espallamento dos gravados polo territorio permite debuxar a forma de vida do seu artista nunha rede de derivas que comezan na súa casa e entran e saen de Marín pola súa rúa, avanza polas corredeiras, deixan atrás os lavadoiros e pérdense polos montes, marcando con precisión os seus avances con símbolos e letras, cruces, caveiras, círculos concéntricos, soles, deuses e demos, como se fosen faragullas na pedra, que unisen a casa co ermo, a inmensidade co doméstico, para así non se perder polos vieiros da memoria e poder transitar seguro na súa parroquia de voces, sempre a cabalo entre o mundo dos vivos e o dos mortos, na súa permanente guerra civil esquizofrénica.

Pero de extremo a extremo, de Lourizán a Mogor, o seu espazo familiar transítase nunhas poucas horas. Sen embargo, esta topografía tan densamente inscrita por debuxos e símbolos, á vez, foi no último século atravesada tamén por distintos cortes históricos de formigón e metais, que fan difícil imaxinar este territorio de un modo orgánico e aínda menos reconecer alí o entorno idílico que, un día, nos comezos do século XX, representaron os pintores galeguistas e os seus primeiros fotógrafos, os que construíron as paisaxes fundacionais de Marín, Lourizán e Estribela, e a poética costumista da ría de Pontevedra. En conexión directa coa capital da provincia, estes espazos constituían unha activa comarca marcada pola forza do seu porto pesqueiro, pola irradiación política do tecido de Montero Ríos en Lourizán —centro político, diplomático, de mecenado artístico e de investigacións científicas— e pola emerxente condición turística dos seus areas. En espera dun tratamento máis coidadoso deste momento, direi que as postais e as paisaxes da ría daquela representaban xa unha primeira entrada moderna na xestión dun territorio en transformación que, dende finais do século até os anos da República, enfatizaba o seu valor fundacional por vía de identificar e capitalizar a súa beleza autóctona, as súas praias virxes, os seus ricos areas e o poder icónico das masas forestais que as rodean, atravesados por tipos pintorescos (fundamentalmente mulleres traballadoras) ou baleirados como espazos de reserva para veraneantes. Ao tempo, debuxantes como o propio Castelao e outros membros da Sociedade Arqueolóxica de Pontevedra

inventarían o patrimonio na pedra, e comezan así tamén a interesarse pola forza dos conxuntos rupestres de Mogor ou polos cruceiros da bisbarra.

A conexión territorial da vila coa capital provincial neste primeiro momento organiza un fluxo de nomeamento e representación do espazo marinense en relación coas institucións culturais pontevedresas (e non só) que podemos concibir nunha órbita galeguista e republicana. Pero eses mesmos fluxos adquiren un carácter marcadamente extractivo xusto despois da guerra. O roubo do cruceiro de Estribel representa un momento icónico en 1962, como peche de todo un ciclo desposesivo que ten na guerra o ecuador e na construción primeiro da Escola Naval e logo da papeleira ENCE-ELNOSA o seu desenvolvemento. Para iso, cortocircuitáronse as relacións históricas existentes entre a comunidade e o territorio, restrinxindo o acceso a recursos primeiro comunais e afastando estas parroquias da capital. Pero a ruptura do franquismo non só foi respecto dos xestos tradicionais de xestión comunitaria do medio, tamén se interromperon as lóxicas propias dun modelo de modernización anterior, que chamaremos liberal–republicano. Este garantía elementos híbridos, e puña no centro a idea de mediación entre comunidades locais e políticas públicas. Nel, as formas de innovación non eran impulsadas de arriba abaixo, senón que eran demandadas e difundidas horizontalmente (Fernández Prieto). A poética da paisaxe galeguista —coa súa capitalización en clave de beleza dun territorio ordenado *de propiedade invisible*, é dicir, mancomunado— acompaña coherentemente este modelo. O eixo Marín–Pontevedra xogou un certo papel de laboratorio a nivel galego, non desvencellado da súa fama de vila desobediente, nin da importancia de Lourizán para as tradicións liberais. Penso tamén que a excesiva superposición de violencias que rematará por desfacer ese eixo só nos segue a falar das súas potencias históricas que tivera unha volta.

Pero a historia da violencia territorial non comeza aquí coa guerra, e pode comprenderse antes como castigo pola politización da vila. Un claro precedente dos procesos de intervención territorial que caracterizan a transformación da comarca baixo o franquismo darase na construción do polígono de tiro naval, xa en 1920, como resposta ás capacidades organizativas do mundo do traballo —e en especial a Alianza Mariñeira de Marín— e será percibido como un dispositivo militar contrario dos intereses maiores dos veciños, como conta Celso Milleiro, o maior historiador do lugar: repetirei que as súas informacións foron básicas para comprender as transformacións de Marín, antes e despois da guerra. Dende o polígono de tiro fundaméntase a influencia do militar Salvador Moreno sobre a vila nos anos da ditadura de Primo de Rivera, e dende esa mesma base secundarase o alzamento franquista e vaise organizar a represión no verán do 36. Será esta especialmente violenta na localidade. A importancia da base neses momentos é a principal razón para o seu desenvolvemento posterior, agora xa como nova sede da Escola Naval (antes en Cádiz), institución dedicada á formación dos oficiais da

Mariña, o que explica que aínda hoxe alí acudan os diversos monarcas a celebrar nela o día do Carme nas vésperas do 18 de xullo.

Pero a militarización da baía non se dá como un feito azaroso nin desconectado da violencia de 1936, senón como causa e consecuencia da mesma. E así, cando, en 1938, Franco conciba o traslado da Escola Naval, teña en mente quizais a importancia de militarizar as rías galegas á petición de Hitler e fronte ao poderío naval inglés. Pero seguro que non esqueceu o historial da vila como espacio combativo, e as azarosas xornadas de xullo de 1936 nas que o golpe en Galicia podería terse resolto nun sentido diferente en Ferrol e, por extensión, nos demais portos. Entre as consecuencias da construción da Escola Naval, ademais da transformación da economía local, e os prexuízos á pesca, atópase a destrución de varias praias, o bloqueo espacial da relación de Marín co mar e a devastación dalgúns petróglifos. A presenza destes barcos militares, de retratos do propio Salvador Moreno (a autoridade militar clave no Levantamento en Galicia), e a evocación das rutas de violencia polas que os poderes atravesan mares, converterase nun motivo recorrente na produción meijónica. Ademais, a importancia da Escola Naval, chamada a transformar a articulación urbana e produtiva de Marín e a súa cultura, márcase nos pesadelos en pedra de Meijón, dun modo transparente: na continua escultura do seu escudo oficial [fig. 4].

Nos anos corenta e cincuenta, mentres a ditadura promovía unha imaxe humanística do complexo naval, a través de narrativas como as da célebre película *Botón de Ancla* (Torrado 1948), onde os militares acabarían por operar case como un corpo de salvamento civil de pescadores en apuros, en realidade a existencia da base —e a violencia da súa implantación— permitirá outras operacións de reestruturación dun territorio de gran riqueza ecolóxica, que incluíron a ocupación de terras comunais e areais, a construción de estradas militarizadas, a destrución de patrimonio artístico e a imposición dun modo de industrialización extractivo, contaminante e non sostible. Nada resume mellor este ciclo que a existencia da fábrica de papel ENCE-ELNOSA, a maior herdanza da ditadura nesas terras e da súa continuidade hoxe. Para resistir a súa implantación, houbo importantes protestas capitaneadas por mulleres mariscadoras que o Réxime non dubidou en reprimir cos mesmos oficiais que no cine de ficción salvaban a vida dos seus homes nas tormentas (Santiago).

O ciclo de desestruturación territorial continuou en democracia, coa construción de autovías e de infraestruturas pesadas, de maneiras adoito ilegais. A densidade e extensión do proceso merecería un percorrido específico: hai ata oito ciclos de desposesión e extractivos que ao longo dun século colonizan un territorio e mobilizan os seus recursos ao servizo do capital global. A Guerra Civil e as súas matanzas atópanse na base do proceso, seguidas dunha ocupación militar permanente, e de progresivas capas de intervencións infraestruturais que consolidan e naturalizan as formas do dominio, e que constitúen na

práctica barreiras artificiais, murallas e obstáculos poderosos a xeitos de organización local e comarcal autodotados, de carácter veciñal ou baseados na articulación de espazos públicos, nun territorio onde as prazas principais son atravesadas por vías de trens de carga. A fealdade, a violencia, a verticalidade coa que hoxe se segue a redefinir este espazo herda décadas de violencia e desmemoria e só o termo colonial pode comprendela. Tardei anos en sabelo, pero esa é a razón pola que, sendo crecido nunha cidade á beira do mar, era preciso facer dez quilómetros para chegar á praia. Porque a colonialidade é tamén unha organización da vida cotiá.

Do seu territorio, Pepito saíu só tres veces, en tres viaxes que non podo explorar desta volta, pero que merece capítulos propios. A primeira vez foi con vinte anos, para ir á guerra de Marrocos, da que xa volveu doente. As outras dúas foron para ingresar no Hospital Psiquiátrico de Conxo, en Santiago, de onde escapou camiñando. Estas experiencias enmarcan dalgún xeito o traballo de Meijón no longo prazo. En Marín, nas longas décadas da Posguerra, sobre un territorio pechado, ao mesmo ritmo que este se racha e violenta ante o seus ollos, Meijón inscribe runas máxicas, como querendo curar as súas feridas e protexer as lóxicas autóctonas e os saberes que lle son propios e antigos. Ante a desfeita da época desenvolventista, Meijón opera coa intensidade anímica dun chamán, e coa inequívoca modernidade dun canteiro. Cómpre agora pensar que só dende os saberes, as ferramentas e os xeitos de traballar dun oficio que, no fundamental, pouco tiña cambiado dende o neolítico até o pasado século, é posible habitar una temporalidade como a que Meijón produce, desvinculada dos ritmos imperiosos do progreso, das súas urxencias sobre os corpos, a través das raíces antiquísimas das formas e das inmensas extensións de tempo mesto onde estas se expresan. É a profunda comprensión dese outro tempo —un tempo claramente non colonizado, tempo que Deleuze e Guattari vencellaron tanto co espírito salvaxe como coa imaxinación esquizofrénica—, o que permite afrontar as brutais transformacións do século coa confianza de que é posible comunicarse en ciclos milenarios grazas á forza da memoria que se garda nas pedras.

5. Os labirintos de Mogor e as formas da memoria.

Aproximámonos así agora á catedral desas formas, ao xa mencionado Laxe dos Mouros de Mogor, ou pedra dos labirintos, unha sorte de astrolabio que permite o goberno dos tempos mestos para aqueles tan tolos ou tan sabios como para aventurarse nel, ou iso é algo que alí aprenden os poetas da pedra. A reprodución que aquí inclúo correspóndese ao lugar na súa actual disposición, que contén unha rampla de observación e un mapa interpretativo [fig. 5]. O seu aspecto coidadoso engana: hai pouco máis de dúas décadas que estes petróglifos teñen comezado a ser obxecto de intervencións

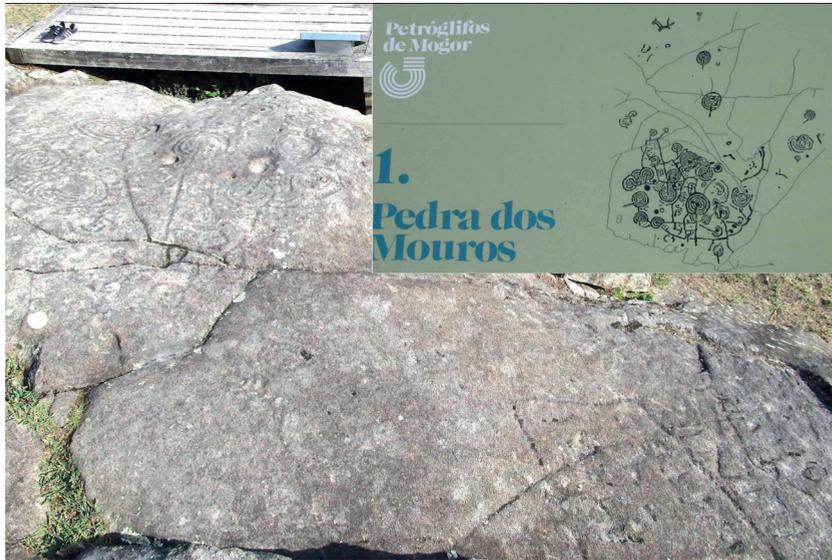


Fig. 5:
Anónimo e
José Meijón.
*Laxe dos
Mouros, Mogor.*



Fig. 6: José
Meijón. *O
Paredón,
Rabuñagatos,
Praia de
Mogor.*

patrimoniais de carácter proteccionista. Non sorprende descubrir que a mirada erudita que se articula neste dispositivo non é allea ás violencias que organizaron o territorio circundante nas últimas décadas, por máis da súa pretensión de obxectividade, ou das supostas altas metas da preservación e do coñecemento. Neste caso, a participación na colonialidade do ollar arqueolóxico pasa por reproducir o mesmo réxime visual que permite enmascarar a violencia extractiva. Porque a colonialidade precisa do establecemento dunha distancia estrutural entre o modo de representar o territorio e a realidade sensible que o constitúe, coa súa pluralidade conflitiva. Pero non hai multiplicidade nin conflito no debuxo que os arqueólogos ofrecen á contemplación dos turistas. Nel, as formas que existen realmente na ladeira oeste do Laxe dos Mouros desapareceron. *Porque o que os arqueólogos queren que se vexa é algo distinto da realidade estética da rocha.* É un acto interpretativo, o seu, que consiste en condenar á invisibilidade unha serie de gravados que si están na roca pero non na súa representación idealizada, por ter sido considerados «falsos petróglifos» ou, polo menos, «petróglifos modernos» e, polo tanto, faltos de interese patrimonial.

O autor desde trazos invisibilizados foi o propio José Meijón. Pero na mentalidade arqueolóxica as formas meijónicas resultan impuras porque obedecen ao impulso vandálico dun tolo e non deberían darse no mundo. Sónase con restituír así os trazos da pedra á súa primitiva integridade, e xa que sobre a rocha non se pode, alomenos farase na cartela. Mais na mentalidade de Pepito os seus gravados tiñan toda a lexitimidade para se dar no mundo. Fronte á xestión pública daquela herdanza, Meijón entendeuna como un patrimonio comunal, ao que el tiña xusto acceso por veciño. Ademais sentiríase o lexítimo herdeiro desa tradición prehistórica. As súas derivas chamánicas nas fragas e nos castros queren subliñar unha procura de camiños antigos. Alén diso hai tamén unha dimensión artística onde as súas intervencións son parte dun diálogo máis extenso entre antigos e modernos, entre petroglifeiros neolíticos e escultores de vangarda. Esta conversación fora importante para os artistas e intelectuais galeguistas nos anos vinte e trinta, tamén neste contexto preocupados polo descubrimento en clave de avanzada das formas máis remotas, dentro de estratexias máis xerais de capitalización nacional dos patrimonios arqueolóxicos e populares. Son os anos onde Castelao estuda para a súa gran obra sobre *As cruces de pedra na Galiza* os anos de formación de Pepito. El, que viña duna familia de canteiros, estudaba este oficio durante a República. Non sería estraño que puidera albiscar a importancia dun diálogo e que tivese capacidade de activalo nas súas propias claves. Así, o sorprendente do caso non é tanto a intervención formal de Pepito nas contornas arqueolóxicas de Mogor ou de Monte Pituco: o que máis sorpresa (e desacougo) produce é o formato exacto da súa intervención, vencellada novamente á Guerra Civil. Así, na súas actualizacións, en troques de antigos labirintos veremos lápidas contemporáneas, perfiles de tumbas con inscricións de INRI e, quizais, escudos

falanzistas. Meijón fixo daquela guerra parte dos labirintos da Pedra dos Mouros, quixo inscribir o trauma da represión na larga duración da arte rupestre, pero ese mesmo trauma é o que o arqueólogo elixe non ver cando invisibiliza a escritura meijónica.

Estas formas non serán as únicas que atopamos no entorno de Mogor. Toda a costa foi inscrita co poema da represión, que se condensa nunha extensa área de intervencións, entre peticións de perdón, símbolos de guerra e inquietantes figuras de deuses con fusiles entre tumbas. Como nun fresco apocalíptico, os gravados que se concentran nunha zona popularmente coñecida como O Paredón, constitúen unha sorte de capela rupestre da represión, que conta a chegada duns seres exteriores, dotados con poderes sobrenaturais, e co don de dar a morte, e que transformaron o espazo nun cemiterio [fig. 6]. Miran ao mar como se fosen esfinges ou mosaís, enigmas rupestres feitos dende un mundo xa desaparecido. Saúdan no seu pasar aos barcos que van ao porto, ás naves de combate que veñen para a Escola Naval.

A dimensión memorial da arte de Meijón non se deriva só —que tamén— da súa capacidade para inscribir referentes claros da súa época na rocha, vinculados coa organización militar, política ou económica do seu mundo, como pode ser o caso dos buques de guerra, das autoridades militares ou das frechas falanzistas, ou doutros exemplos nos que non podo entrar, como o Banco de España. Penso que ten que ver ademais coa súa capacidade de xuntar tempos diferentes, de traer para o seu mundo —a inmensa maioría da súa obra foi feita baixo o franquismo— fragmentos desaparecidos do mundo anterior á guerra. A súa mirada esquizofrénica, proxectada sobre o ámbito das pedras non opera tanto ilusionando o que non hai, ouvindo o inexistente, como moitas veces se supón dese estado da mente. O ollar esquizo de Meijón consiste, sobre todo, *en seguir a ver o que xa se deixou de ver*, isto é, en manter unha visión dun mundo que desapareceu no mundo, en amosar, no presente, a existencia dun pasado que o presente tivo que destruír para poder darse. Xuntando os distintos tempos do lugar nun mesmo espazo —a páxina da rocha— dáse, violentamente, o lugar do poema.

Porque, como xa indiquei, a comarca de Marín non foi sempre ese territorio ferido e colonizado, senón unha bisbarra activa e diversa e innovadora social e politicamente. Isto é algo importante para calibrar a violencia necesaria para afrouxar e desfacer os lazos políticos, relixiosos e comunitarios da parroquia a comezos do século XX. A ascensión e ocupación franquista volve difícil recoñecer as claves daquela, pero estas implicaban a riqueza e a pluralidade dunha sociedade civil heteroxénea e interrelacionada, nunha continuidade entre o veciñal–popular, o político–sindical, e o cultural–espiritual. Sen ser crecido nela non quero caer nunha lectura simplista ou exótica dunha vila que, como todas, ten a súa propia complexidade, derivada dos seus lazos internos, pero contemplando a súa historia si que me chama a atención a riqueza de institucións diferentes que se poden recoñecer antes da guerra, nunha densidade pouco común noutras contornas. Xa

temos citado varios dos colectivos implicados nos nódulos locais do tecido cívico–republicano. Porque, ao cabo, o que chamamos república en boa medida é unha rede de redes civís que, nalgún momento dos anos trinta, pode coaligarse creando institucións e, dende alí, participar dun estado (Labrador Méndez). Ademais de espazos como Lourizán, e dos vínculos políticos e sindicais da vila, e das súas alianzas solidarias no entorno pontevedrés, cómpre mencionar a presenza da loxia masónica Breogán, e o contexto asociativo vencellado ao mundo local do traballo e da cultura, as Sociedades Agrarias e as redes migrantes. Este é tamén, e fundamentalmente, o momento de recoñecer a centralidade duns actores aínda non convocados claramente nestas páxinas: as comunidades protestantes de Marín e Seixo, que co apoio inglés foron fundamentais no artellamento dunha esfera educativa propia, dende datas moi temperás (Milleiro e Moreira).

No paso do tempo, a vida histórica dunha comunidade ven moitas veces marcada por medio de interrupcións bruscas, de cesuras, de camiños históricos suprimidos. Leva moito construír institucións, prácticas e linguaxes, pero estes poden verse arrasados nun verán de terror, porque os tempos de construción democrática son lentos pero os efectos da violencia política maniféstanse de inmediato. Neste sentido, non coñezo aínda o traballo que explique con certa sistematicidade os procesos que logra fiar, por debaixo, secretamente as experiencias da Primeira e da Segunda Repúblicas, o que, dun lado, remite á transmisión de memorias e experiencias e, doutro, á construción de espazos de autonomía, fenómenos que se van dar por máis de dúas xeracións. Xa no entorno do sexenio democrático, Marín caracterizouse como unha vila avanzada en termos de reclamacións de dereitos e de produción de cultura republicana. A emerxencia dunha sociedade máis consciente, organizada, secular ou multiconfesional, no contexto peninsular decimonónico implica centralmente o campo educativo. E o elemento evanxélico é clave para explicar ambas cuestións, nunha vila que foi coñecida como «a Roma protestante» en España, onde as Asembleas de Irmáns abriron as primeiras escolas laicas e mixtas, décadas antes da chegada da Segunda República. Seica nelas estudaría Pepito. [fig. 7]

Os traballos de Marcos Gago mostran a rica existencia en Marín dos colectivos protestantes e dan medida da súa forza. Estes tecían, dende Pontevedra a Bueu, unha activa rede porosa que, nos anos da infancia de Meijón, construía espazos de educación, asociación e reflexión liberados do estado e da igrexa católica, nunhas claves de autonomía popular que foron percibidas como ameazantes polas forzas coaligadas no bando franquista. Por iso os líderes protestantes foron presionados, o culto perseguido e as igrexas pechadas, como explicou Gago nunha conferencia sobre a cuestión. Dende a miña perspectiva, a verdadeira importancia do tecido protestante non está só na súa entidade e cohesión interna —que a ten e resulta admirable, así como a vontade de perseveranza dos seus membros nas condicións máis adversas—. Na miña opinión, o

que fai especialmente relevante a presenza protestante en Marín —e noutros lugares da xeografía peninsular singularmente vencellados a experiencias republicanas de base asemblearia— é a súa capacidade de establecer sinerxias con outros movementos civís nas súas localidades, sexan sindicatos, asociacións, partidos políticos ou institucións culturais como escolas, facilitando a creación de contrapoderes, ofrecendo un repertorio de prácticas organizativas antiautoritarias e unha linguaxe moral alternativa á do catolicismo, outra espiritualidade. Algo diso tivo que suceder no primeiro terzo do século en Marín, unha sintonía entre mobilización política, innovación pedagóxica e revolución cultural do que sabemos pouco.

É certo que as formas represivas máis violentas non se dirixiron directamente contra membros do colectivo protestante —tamén protexidos polo consulado inglés— senón contra o tecido sindical e as autoridades republicanas. Porque ademais dun indiscriminado uso de malleiras, destellos e encarceramentos, no verán do 36 en Marín foron asasinados o alcalde republicano e dous funcionarios municipais, dúas mulleres líderes das lavadeiras, o presidente da confraría de pescadores, o representante das xuventudes socialistas e o presidente da irmandade de Canteiros, que era, por certo, o mestre de José Meijón. Esta violencia concentrada serviu para descabezar a cultura republicana na vila e xerar o clima de terror necesario para a imposición dunha nova cultura política autoritaria. A pertenza ao mundo que estaba a ser aniquilado converteuse nunha marca de desgraza e, como aconteceu en tantas outras partes, a negación e o esquecemento representaban unha intelixente estratexia de supervivencia.

Iso é certo tamén no eido relixioso, máis cando, como digo, o protestantismo en Marín non só era unha relixión senón tamén unha cultura e un entorno asociativo poroso e complexo, antes que unha comunidade pechada sobre si mesma, unha comunidade que tiña o efecto de ampliar, dentro e fóra dela mesma, as formas de relación comunitaria establecidas. Despois da guerra os seus practicantes serán marcados como unha minoría na comarca, e pechadas as súas igrexas (menos unha). No exterior desa comunidade, reescribíronse as antigas pertenzas e alianzas no tecido republicano. Tamén foron borradas moitas marcas de achegamento ao mundo protestante. Quizais iso foi o que sucedeu tamén na contorna dos Meijón Area. Porque a familia materna de Pepito, incluíndo ao avó, era protestante, pero iso non impediu que Meijón e as súas irmás fosen enterrados como católicos.

Non é doado reconstruír esta historia nos seus detalles biográficos, onde hai pistas que apuntan sobre a conexión familiar co protestantismo, tamén entre as súas irmás. Pero en troques de especular a partir dalgúns indicios históricos e das memorias da vila, cómpre, unha vez máis, xulgar a Meijón polos seus traballos, e interpelar as súas relacións co mundo protestante a partir da presenza que este toma nas súas inscricións. Non é menor: as mencións a «Lutero pastor protestante» son dabondo habituais, como as

de «Jehová» en lavadoiros convertidos en pilas bautismais. Tamén son relevantes as repeticións dalgúns versículos bíblicos, en particular aqueles preferidos pola comunidade protestante para inscribilos no exterior dos seus templos. Romanos 6:23 será o principal deses pasaxes, o que afirma, como Pepito repite compulsivamente nas súas inscricións: «la paga del pecado es muerte, mas la dádiva de Dios es vida eterna en Cristo Jesús Señor nuestro».

O que caracterizaba ás igrexas protestantes na súa estética era o adorno das fachadas dos seus edificios con versículos bíblicos. Estes seica foron borrados durante a Guerra Civil e só recuperados despois de 1978. Hoxe esa discontinuidade carece de lugar no imaxinario colectivo, pero baixo o franquismo tiña que ser notable para un membro da comunidade evanxélica. E resulta que Meijón pasou corenta anos escribindo aqueles mesmos versículos borrados polo franquismo nas fachadas dos templos... Pero non os inscribiu sen embargo nas antigas igrexas evanxélicas, para recuperar as súas memorias silenciadas. Fixo algo máis iconoclasta: gravounos nas pedras das igrexas católicas da bisbarra. [fig. 8] Por capelas, igrexas e cemiterios. Meijón incluso transformou os lavadoiros en pías bautismais. Todo a golpe de martelo. Foi *evanxelizando* os templos católicos dogmatizados polo nacional-catolicismo, inscribindo publicamente sobre os seus muros a existencia larvada dunha relixiosidade alternativa e, con ela, doutras formas de comunidade, doutros proxectos políticos.

Meijón investiu moitas enerxías en reinscribir sobre o territorio da represión os signos da memoria. Hipervisibilizou seguindo as estratexias da cantería e da arte rupestre a violencia das feridas da retagarda nun traballo de clara contramonumentalización de signo popular. Sobre o silencio iconográfico, quixo traer de volta os nomes das institucións populares do Marín republicano. Non só as outras formas de espiritualidade e convivencia que practicara a súa familia materna protestante, senón as mesmas institucións republicanas desfeitas coas que colaboraba a súa familia paterna, e el mesmo, como se dixo. É tamén o caso da fraternidade dos canteiros, coas súas escuadras, cunchas xacobeas e a man co puñal que pide vinganza polos mortos. Ou os exemplos do Concello Republicano, da Sociedade de Maquinistas e Fogoneiros e do Comité Local da Federación Obrera socialista á que Meijón pertenceu, ou das mans unidas da Unión General de Trabajadores que foi o símbolo da unidade sindical [fig. 9]. Hoxe son signos mudos porque o mundo que Meijón tentaba recuperar —ou ao menos non perder de todo— inscribíndoo nas pedras afastouse aínda máis, como se o traballo de Pepito, lonxe de traer de volta un mundo xa desfeito, só puidese dar conta da súa desaparición.



Fig. 7: Igrexa
Evanxélica
de Marín.
Fachada.
Detalle.



Fig. 8: José
Meijón.
Versículos. O
Pereiro, Capela
de Sandegho.



Fig. 9: José Meijón. *Federación Obrera, Comité Local*. Paredes do Antigo Matadoiro de Lapamán. Detalle.



Fig. 10: José Meijón. *Praza da Constitución, Entrada Norte*. Túnel da Rúa da Calzada baixo a Rúa da Ponte. Detalle.

6. A malla da pedra no muro da memoria.

Un xeito de explicar a Guerra Civil no contexto de Marín é considerar a existencia de dúas formas de modernidade —o que significa dous imaxinarios culturais e dous modos de relación territorial— en conflito, ou máis especificamente, a emerxencia dunha reacción nacional-católica autoritaria e militarizada contra as posibilidades que as formas de asociación republicana estaban abrindo, e co que estas posibilidades implicaban na socialización do poder e na democratización dos xeitos de imaxinar a cidade e o territorio. A violencia do golpe impuxo a reacción e favoreceu o comezo dun novo ciclo extractivo, propiamente colonial nas súas relacións co medio e cos desprazamentos entre territorios e recursos. O terror canalizado contra as culturas locais e as outras formas de organización política pode considerarse simplemente como un primeiro paso dirixido ao establecemento vertical de novos modos de produción desposesivos.

É un bo momento para volver sobre o poema xa analizado, escrito nas paredes do túnel da memoria do centro da vila de Marín. So vimos un fragmento pero, como dixera, esta peza forma parte dun dispositivo máis complexo: un friso dobre que ocupa toda a ponte, composto entre berros, versículos e figuras alegóricas. Hai mesmo retratos dos perpetradores, como é o caso do xa citado Salvador Moreno, non por casualidade o responsable da toma das costas galegas durante a Guerra e o Ministro da Mariña de Franco nos anos clave da militarización da comarca e da creación da Escola Naval. Neste caso, como noutros, é difícil datar a produción dos traballos de Meijón, sendo, aquí tamén, un dos máis sofisticados. Pero aínda que non estou en condicións de asegurar que a obra foi feita despois da morte de Franco, si é certo que o nome que Meijón lle escolleu ao túnel foi «Praza da Constitución» [fig. 10].

Meijón non chegou a ser un defensor do réxime do 78 nin da súa Carta Magna. No seu mundo esquivo, aínda tiña lucidez suficiente para recordar, en tempo de esquecementos, a existencia doutras constitucións e doutras prazas que levasen ese nome. Porque o único lugar que un día casou con este topónimo que Meijón lle puxo á súa ponte está no centro da vila, fronte á igrexa maior. Chámana hoxe *plaza do reloj*, pero era coñecida nos anos da Segunda República, precisamente, como Praza da Constitución. Pero da Constitución de 1931.

Pepito Meijón recubriu o territorio con presenzas e signos, mostrando as violencias que o atravesaban e convocando a memoria das institucións e dos mundos que o constituíron unha vez ao servizo da súa comunidade e das súas aspiracións. Meijón escolleu para a súa arte un traballo creativo, co que probablemente mantivese a raia aos demos que o atormentaban por dentro. Pero nos seus camiños erráticos polos outeiros ben sabía onde dirixirse. Así, no Lavadoiro de Don Pedro, Meijón inscribiu o nome de Jehová entre signos máxicos, como querendo transformar estas augas públicas nun novo Xordán, que

desembocaría, non por nada, no Pozo da Revolta, un dos lugares máis sombrizos na xeografía da represión local, onde mataron ás lavadeiras María a Capirota e a Lola de Cangas. Meijón lavaba coas augas da memoria o sangue das matanzas.

Terminarei cun outro espazo da xeografía meijónica. Trátase do muro do cemiterio municipal, outro dos patíbulo informais da represión franquista en Marín. Alí houbo matanzas. En decembro de 2017 [fig. 11] puideron acudir a un acto de homenaxe aos mortos do Morrazo, convocado polas Asociacións de Recuperación da Memoria Histórica de Bueu e de Marín. Houbo un acto na vila e despois subimos ao camposanto para descubrir unha placa recoñecendo ese lugar como un espazo de morte e de dor, pero tamén de memoria e compromiso. Puxeron flores, cantamos o himno, abrazámonos, algún chorou. Porque foron necesarios oitenta anos para dignificar este lugar e por fin se fixo. E a pesar da miña absoluta simpatía cara un acto no que participei sen a menor distancia, con emoción aínda, deuse algo daquela que non deixara de inquietarme e foi medrando aínda. Porque resulta que a placa memorial foi colocada enriba das vellas inscricións do Pepito. O muro enteiro do cemiterio é un inmenso memorial meijónico, atestado de figuras infernais, de lápidas, rezos, soles, símbolos, nomes republicanos e citas evanxélicas. Pero a nós, cidadáns contemporáneos, simpatizantes, estudosos ou activistas da memoria histórica cústanos moito ver as marcas das outras memorias previas existentes. Somos un pouco como os arqueólogos que dispuxeron como deben contemplarse os labirintos de Mogor, porque os nosos xeitos de ollar —ao noso pesar e contra a nosa intención— son herdeiros das mesmas violencias que arrasaron outras formas do mundo que xa non están neste, e son fillos tamén da organización dos seus saqueos.

O que vemos, ou non, culturalmente depende en primeiro lugar das rupturas e violencias que aprendemos a non ver. Tamén cando queremos recordar ou conmemorar as razóns e as causas daqueles que foron arrasados por este proxecto colonial que chamamos progreso. Por iso, os nosos actos memoriais, paradoxalmente, moitas veces invisibilizan o traballo dos que todo o xogaron por inscribir unha marca da presenza dun mundo que tivo que ser destruído primeiro para poder loitar hoxe por un recordo do mesmo. Os novos relatos que contemos, tamén a propósito da historia da arte galega, deberán aprender a non facelo. Teñen que usar aquelas formas alleas que latexan aínda no oco da memoria, como un pé contra a xamba da porta do tempo que se pecha. [fig. 12]

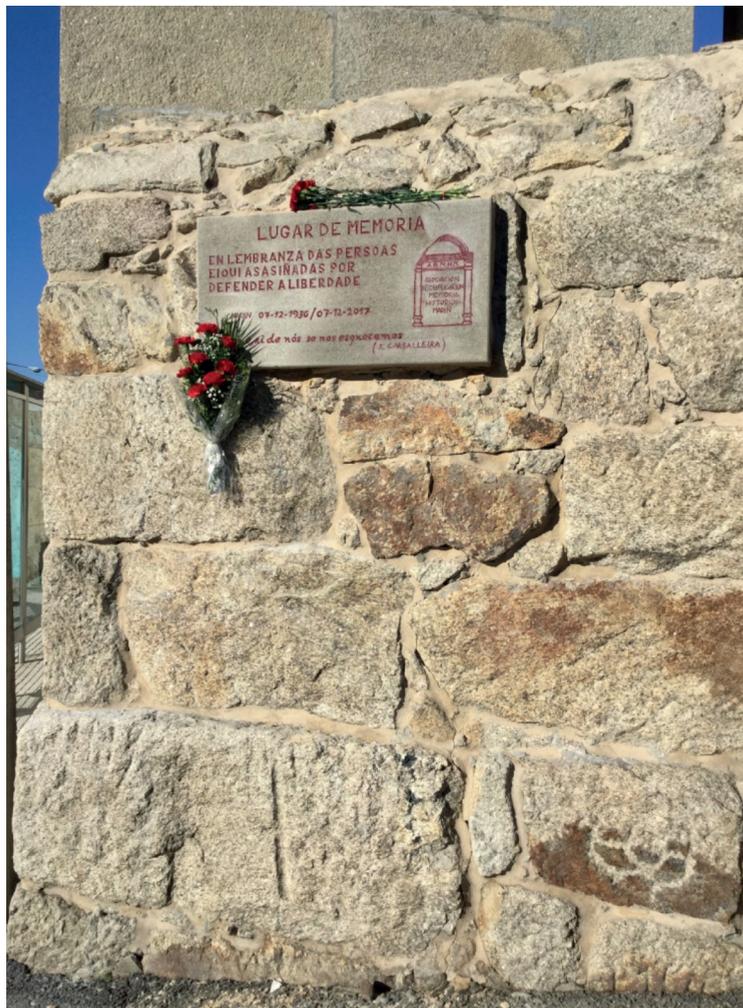


Fig. 11: Placa posta pola Asociación Pola Recuperación da Memoria de Marín. Homenaxe aos Fusilados no Cimiterio Municipal de Marín, 23 de decembro de 2018. Muro Sur. Detalle.

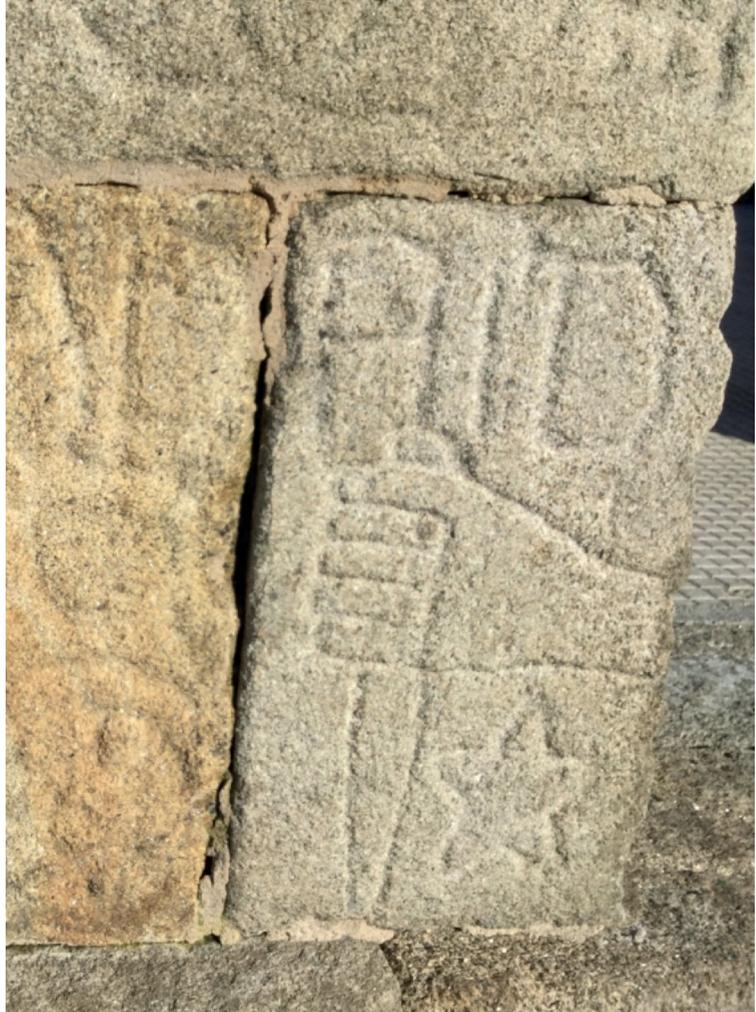


Fig. 12: José Mejjón.
A Man Negra. Pared
principal do Cemitério
Municipal de Marín.
Detalle.

REFERENCIAS

- S. Alba Rico, *Capitalismo y nihilismo. Dialéctica del hambre y la mirada*, Akal, Madrid, 2007.
- X. Ayán, “Pepito Meijón. Tres entradas”, *A Lucerna do Abade*, 15, 16 e 19 de Maio de 2013.
- A. R. Castelao, *As Cruces de Pedra na Galiza*, Nós, Bos Aires, 1949.
- N. Cortés, “O incomprendido Pepe Meijón”, *Diario de Pontevedra*, 28 de Agosto de 2016.
- E. Delgado, *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*, Siglo XXI, Madrid, 2014.
- G. Deleuze, F. Guattari, *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barral, Barcelona, 1973.
- A. Díaz-Geada, “Cuestión campesina, colonialismo interior y liberación nacional: algunas anotaciones a partir del caso gallego” en *La nación omnipresente. Nuevos enfoques sobre los procesos de nacionalización en la España contemporánea*, Santiago de Compostela, 6-7 de setembro de 2018.
- A. Díaz Quiñones, “De cómo y cuándo bregar” en *El arte de bregar. Ensayos*, Ediciones Callejón, San Juan, 2003, pp. 15-87.
- X. M. Beiras, *O atraso económico de Galicia*, Galaxia, Vigo, 1972.
- S. Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2004.
- L. Fernández Prieto, *Labregos con ciencia*, Xerais, Vigo, 1992.
- F. Ferrándiz, *El pasado bajo tierra. Exhumaciones contemporáneas de la Guerra Civil*, Anthropos, Barcelona, 2014.
- F. Ferrándiz, A. Robben and R. Wilson, *Necropolitics: mass graves and exhumations in the age of human rights*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2015.
- M. Foucault, *Tecnologías del yo y otros textos afines*, Paidós, Barcelona, 1990.
- . *Naissance de la biopolitique: Cours au Collège de France (1978-1979)*, Gallimard & Seuil, Paris, 2004.
- M. Gago, *Enrique Turrall. En los campos de Galicia*, Publicidad y Artes Gráficas Dibay, Marín (Pontevedra), 2007.
- . «Persecución contra os protestantes na Guerra Civil e no franquismo». Conferencia organizada pola Asociación pola Recuperación da Memoria Histórica. Marín (Pontevedra), 15 de outubro de 2017.
- J. Garcés, *Soberanos e intervenidos. Estrategias globales, americanos y españoles*, Siglo XXI, Madrid, 1996.
- C. Ginzburg, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Península, Barcelona 2016.
- G. Labrador Méndez, “Teleliberalismo o república inalámbrica?” en A. Sinclair, *Trafficking Knowledge in Early Twentieth-Century Spain: Centres of Exchange and Cultural Imaginaries*. *Hispanic Review* 78:4 (Autumn), 2010, pp. 579-582.
- A. Mbembe, *On the postcolony*, University of California Press, Berkeley, 2001.
- . “Necropolitics”, *Public Culture*, vol. 15 (1), 2003, pp. 11-40.
- H. Miguélez-Carballeira, *Galicia, a sentimental nation. Gender, culture and politics*, University of Wales Press, Cardiff, 2013.

- C. Milleiro, “Rúa do Polígono de Tiro Naval Janer”, *pontevedraviva.com*, 19 de febreiro de 2014, [en liña] https://pontevedraviva.com/opinion/926/celso_milleiro_poligono_tiro_naval_janer/?lang=gl
- C. Milleiro, e X. M. Moreira, *Memorias de sal e terra: o ensino no Concello de Marín (1867-1940)*, Diputación de Pontevedra, Pontevedra, 2017.
- A. Öcalan, *Manifiesto por una civilización democrática. Orígenes de la Civilización. La era de los dioses enmascarados y los reyes cubiertos*, Descontrol Editorial, 2009.
- A. Quijano, “Colonialidad del Poder, Eurocentrismo y América Latina” en *La Colonialidad del Saber: Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (E. Lander, ed.), CLACSO, Bos Aires, pp. 201-246.
- O. L. Pérez Ocaña, *Land Art en España*, Ediciones Rubeo, Rubí (España) 2011
- P. Piedras Moloy, *La siega del olvido. Memoria y presencia de la represión franquista*, Siglo XXI, Madrid, 2012.
- S. R. Pontevedra, “El hombre que nació 4.000 años tarde”, *El País*, 21 de maio de 2012.
- M^a. C. Rábade Villar, “Un lugar onde nacer e un lugar onde morrer. Desprazamento e radicación na cultura galega contemporánea” (ponencia maxistral), *III Simposio Norteamericano de Estudos Galegos*, Denver (Colorado), 18 de outubro de 2018.
- J. A. Ramírez (ed.), *Esculturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*, Siruela, Madrid, 2013.
- C. Rodríguez, *Asalto al Hades. La rebelión de Edipo*, Imprenta Tamayo, S.L., 2010.
- R. Sánchez-Mateos Paniagua, *De la ruina a la utopía. Potencias estético-políticas de la infancia* (tesis doctoral), UNED, Madrid, 2015.
- S. Santiago, *Paráiso roubado*, Asociación pola Defensa da Ría, Pontevedra, 2017.
- J. Sarrionandia, *Somos como moros en la niebla*, Pamiela, Pamplona, 2012.
- B. Sousa Santos, *Epistemologías del Sur. Perspectivas*, Akal, Madrid, 2014.
- G. C. Spivak, “Can the Subaltern Speak?” en *Marxism and the Interpretation of Culture* (C. Nelson y L. Grossberg, eds.), MacMillan, Basingstoke, 1988, pp. 271-313.
- C. Scott, James, *Weapons of the weak. Everyday forms of peasant resistance*, Yale U. Press, New Haven, 1985.
- R. Torrado, *Botón de Ancla*, Suevia Films, 1948.
- Ngugi wa Thiong’o, *Descolonizar la mente: la política lingüística de la literatura africana*, B DeBolsillo, Barcelona, 2015 [1981].

Avances, retrocesos, retos: por una antropología feminista del campo del arte

LOURDES MÉNDEZ

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV / EHU)

Refiriéndose a los efectos del movimiento feminista sobre el campo del arte, la artista estadounidense Martha Rosler recordaba, en 1983, que el feminismo introdujo en él «nuevos pero firmes discursos [...] hizo una crítica política y moral de la dominación y de la ideología que la acompañaba, que culpaba a los dominados de carecer de los rasgos correctos y de poseer los erróneos [...]. El mundo del arte feminista exigía no simplemente un espacio para las voces de las mujeres, sino un cambio social fundamental» (Rosler, 1983: 10). Treintaicinco años después, mientras que esa exigencia de cambio social fundamental parece haberse diluido, la proliferación en diferentes países de los continentes europeo y americano de eventos organizados al amparo de las políticas de género (Méndez, 2014a) como, por ejemplo, las exposiciones de «arte de mujeres» y/o de «mujeres artistas», orquestadas por y desde diferentes instancias algunas de ellas feministas, crean el peligroso espejismo de que, en lo que respecta al arte, el cambio ya se ha logrado. Sin embargo nada más lejos de la realidad. Que, por ceñirnos al siglo XX, las artistas hayan estado presentes en el campo del arte¹ produciendo y exponiendo obras, que algunas hayan alcanzado una notoriedad en ningún caso equivalente a la de sus homólogos varones, no significa que teóricas, artistas y políticas feministas hayamos logrado transformar el sistema de sexo/género que rige nuestras sociedades. Lo que significa es que gracias a las ingentes luchas feministas se ha conquistado un espacio para, parafraseando a Rosler, «las voces de las mujeres». El reto político feminista al que hoy deberíamos enfrentarnos es, por una parte, el de que esos espacios destinados a que las mujeres expresen sus voces dejen de ser socialmente percibidos e institucionalmente instrumentalizados como si de espacios feministas se tratara; y por otra, el de desarrollar estrategias para lograr que la categoría extra-estética «mujer»² no constituya un hándicap para que las artistas y sus obras obtengan reconocimiento social y legitimidad artística en el competitivo campo del arte.

Para enfrentarnos a ese doble reto es indispensable que las científicas sociales que investigamos desde perspectivas feministas sigamos desarrollando trabajos atentos a estas problemáticas que, sin ser nuevas, se han ido transformando a lo largo de las cuatro

últimas décadas. Y también es urgente que transmitamos a las sucesivas promociones de graduadas, para que sean conscientes del bagaje que tienen a su disposición, los intensos debates que teóricas y artistas feministas mantuvieron, desde finales de los sesenta del siglo XX, sobre prácticas artísticas, estrategias políticas, subjetividades, identidades, sexos, géneros, cuerpos, razas, clase, y sexualidades. Es el contenido de aquellos debates el que cuando es narrado en contextos académicos, y pocas veces lo es, lo está siendo de forma tal que poco ayuda a avanzar teórica y políticamente. Algo preocupante puesto que si fallamos en transmitir intergeneracionalmente los conocimientos feministas, o si éstos se transmiten mediante genealogías teóricas (Hemmings, 2011) o de arte (Méndez, 2016) que por error, por desconocimiento, o voluntariamente, sesgan su complejidad y desatienden su historicidad, corremos el riesgo de volver a descubrir lo ya hecho en vez de seguir avanzando gracias al ejercicio de compartir logros, y confrontar creativamente nuestras divergencias teóricas, políticas y estéticas. Porque a poco que historicemos nuestras miradas podemos constatar que, en tanto que seres socialmente categorizados como «mujeres», nos movemos entre avances muy limitados y serios retrocesos, es hoy un gran reto feminista activar una política de memoria y, a partir de ella, dar a conocer que las feministas de los setenta llevaron a cabo una ingente tarea teórica, política y artística. Estas inquietudes me han llevado a proponer aquí una reflexión cuyo punto de partida es mi trabajo como profesora de antropología del arte en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco³.

Por una antropología feminista del campo del arte

Cuando a finales de los ochenta me incorporé a dicha Facultad estaba lejos de imaginar que en el campo del arte de la Comunidad Autónoma Vasca, en el que sus principales agentes —artistas, galeristas, críticos/as, teóricos/as del arte— proclaman que el sexo social⁴ de quien produce la obra es irrelevante y defienden posiciones críticas con los órdenes dominantes, seguía imperando un orden socio-sexual material y simbólicamente eficaz que instituye la jerarquía varón/mujer y los diferenciales valores de sexo/género que se les asignan. Un orden ignorado, cuando no recusado, por numerosos agentes del campo del arte, tanto varones como mujeres, a pesar de sus efectos ideales y materiales sobre las trayectorias vitales y profesionales de las artistas impidiendo que éstas sean reconocidas como dadoras de la regla en el arte (Bourdieu, 1992). También estaba lejos de imaginar que el rechazo y, peor aún, la beligerancia que a finales de los ochenta despertaba entre insignes miembros del campo del arte, de la academia o de la política escuchar términos como «feminismo», «análisis feministas», o «arte feminista», iría incrementándose en vez de mitigarse gracias a los avances teóricos y políticos logrados gracias a

las luchas feministas. Y más lejos aún estaba de imaginar que, en 2017, la nueva responsable creativa de Dior convertiría el *We Should All Be Feminists* en un slogan estampado en camisetas vendidas a precios astronómicos, y que en la misma línea ¿reivindicativa? para su campaña primavera-verano 2018 produciría camisetas con la célebre pregunta que en 1971 formuló la historiadora feminista del arte recientemente fallecida Linda Nochlin: *Why Have There Been No Great Women Artists?* Algo está pasando, sin duda, y no es el menor de los retos feministas pendientes analizar ese hecho social y comprender lo que conlleva. Pero volvamos a finales de los ochenta del pasado siglo.

Para cuando empecé mi docencia en la Facultad el movimiento feminista ya había contribuido a generar, en diferentes países, el contexto crítico necesario para que científicas sociales y artistas feministas denunciaran el androcentrismo y el etnocentrismo de las disciplinas sociales y de las colecciones de los museos de arte, y empezaran a investigar problemáticas aún hoy vigentes. Durante la década de los setenta y los ochenta historiadoras feministas como la citada Nochlin se habían interrogado sobre por qué las artistas no figuraban en las páginas de la Historia del Arte; y sobre el contenido de las categorías de «gran artista» y de «genio» preguntándose por qué nunca se utilizaban para designar a una artista. Entre principios de los setenta y finales de los ochenta ya se habían publicado importantes artículos y/o libros y recuperado nombres y obras de artistas mujeres, y realizado exposiciones dedicadas a ellas. Así mismo, en una especie de «artivismo» *avant la lettre*, el colectivo de artistas feministas estadounidense *Guerrilla Girls* ya había interpelado (y sigue haciéndolo en la actualidad) a esas instituciones sacralizadoras de artistas y obras que son los museos. Tomando como base ese conjunto de conocimientos y acciones ya existente como necesario punto de partida para una antropología feminista del campo del arte propuse al alumnado dos nociones clave: la de androcentrismo y la de sistema de sexo/género, e insistí en que el androcentrismo no consiste sólo en excluir a las mujeres, sino que es

un sesgo teórico e ideológico que se focaliza principalmente, y a veces exclusivamente, sobre los sujetos hombres (*male subjects*) y sobre las relaciones que han establecido entre ellos. En ciencias sociales eso denota la tendencia a excluir a las mujeres de los estudios históricos y sociológicos y a conceder una atención inadecuada a las relaciones sociales en las que están situadas (Molyneux, 1977: 78-9).

Dicho sesgo impide prestar adecuada atención a las relaciones sociales en las que están implicadas las mujeres y, en esa medida, pervierte los análisis científico-sociales puesto que «ciertas relaciones sociales cruciales están mal analizadas, mientras que otras no lo están en absoluto» (Molyneux, 1977: 55). Una constatación fundamental para cualquier análisis antropológico feminista del mistificado campo del arte. Además de plantearles los efectos del androcentrismo y de optar por la noción de «sexo social» (y no por la de género), les propuse retener la definición de sistema de sexo/género. Acuñada en 1975

por Gayle Rubin en uno de los artículos más influyentes de la antropología feminista (Méndez, 2008) de los setenta, y pensada como alternativa a las nociones de 'modo de reproducción' y de 'patriarcado', su ventaja analítica reside en que es un «término neutro que se refiere a ese campo (*de la organización social de la sexualidad y la reproducción de las convenciones de sexo y género*), e indica que en él la opresión no es inevitable, sino que es producto de las relaciones sociales específicas que lo organizan» (Rubin, 1986: 105) Y, más importante aún, si en algún momento de la historia del género humano el sistema de sexo/género fue funcional, ya no lo es pero

en ausencia de oposición, no se marchitará simplemente. Todavía lleva la carga social del sexo y el género, de socializar a los jóvenes y de proveer las proposiciones últimas acerca de la naturaleza de los propios seres humanos. Y sirve a fines económicos y políticos distintos de los que originalmente fue diseñado para cumplir. [...] El sistema de sexo/género debe ser reorganizado a través de la acción política. [...] nosotras no solamente estamos oprimidas *como* mujeres: estamos oprimidas por tener que *ser* mujeres, u hombres, según el caso (Rubin, 1986, 135-6).

Teniendo en mente estas herramientas teóricas, las utilicé para examinar, desde el feminismo materialista, cómo la antropología social había analizado el arte (Méndez, 1995; 2009). Comparto con Gell (1998) la idea de que la antropología no debe estudiar las categorías estéticas de tal o cual sociedad, sino analizar cómo, a través de la interacción social, éstas se movilizan⁵. Para este antropólogo social británico que subrayó la necesidad, en numerosas culturas, de pertenecer al «sexo correcto» para ser artista, y que apuntó que en muchas de ellas sólo un número muy reducido de individuos con talento y/o que reciben apoyo institucional se especializan en el trabajo artístico y devienen artistas, el ámbito de la antropología no era el de la cultura, que sólo existe en tanto que manifestación concreta de las diversas interacciones sociales, sino el de las relaciones sociales que se dan «entre agentes sociales en sistemas sociales de varios tipos» (Gell, 1998: 4). También señalaba que aquellos proyectos antropológicos que toman las estéticas indígenas como punto de partida acaban reificando la respuesta estética ante las obras. Esto significa que sirven «para refinar y expandir las sensibilidades estéticas del arte Occidental suministrando un contexto cultural dentro del cual los objetos de arte no occidentales puedan ser asimilados a las categorías estéticas occidentales de arte y de apreciación» (Gell, 1998: 3). Pero dado que lo que caracteriza a toda teoría antropológica es que se centra en las relaciones sociales, ese proyecto sería inadecuado al menos por dos motivos: porque no da cuenta de la producción del arte y de su circulación en los diferentes contextos locales, y porque no tiene en cuenta que en muchos de esos contextos se sigue produciendo arte para consumo e interacción social interna. Esa argumentación le lleva a adentrarse en la espinosa cuestión de cómo hay que definir un objeto de arte y a insistir en que como los/as antropólogos/as no tienen la obligación de

definir el objeto de arte de antemano, de una manera satisfactoria para estetas, filósofos o historiadores del arte, [hay que partir de la idea] de que la naturaleza del objeto de arte es función de la relación social, matriz en la que está engarzado. El objeto de arte no tiene una naturaleza 'intrínseca' independiente del contexto relacional (Gell, 1998: 7).

Son esas premisas antropológicas por las que he optado para investigar sobre el campo del arte desde la antropología feminista. Pero cuando inicié mi trabajo en la Facultad de Bellas Artes ni esa obra de Gell se había publicado, ni encontré investigaciones antropológicas (feministas o no) sobre el campo del arte que deseaba analizar: el de la Comunidad Autónoma Vasca. Interesada por su historicidad, por entender que esa opción permite dar cuenta de sus posibles transformaciones, en una primera investigación (Méndez, 1987) indagué sobre la presencia de artistas mujeres en agrupaciones fundadas a mediados de los sesenta tan significativas como las de *Escuela Vasca*. Pronto constaté su escasa o nula participación en dichos grupos considerados de vanguardia en un periodo tardo-franquista en el que, quienes los integraban, pretendían recuperar una cultura y crear una estética con señas de identidad vascas. El rol social que se auto-atribuían sus miembros transcendía el de producir obras puesto que el objetivo, político y artístico a un tiempo, era proporcionar a la sociedad vasca elementos de identificación estética extraídos de las raíces de un pueblo que consideraban como cultural y políticamente oprimido. Dado el objetivo, quienes formaron parte de *Escuela Vasca* fueron sujetos activos, no tanto de recuperación, como de reinterpretación y reelaboración estético-visual y artística de la cultura vasca. Por eso la ausencia de artistas mujeres fue particularmente grave al quedar excluidas del proyecto de renovación en curso y verse relegadas, salvo excepciones que siempre confirman la regla, a prácticas artísticas que ni galeristas, ni historiadores, ni críticos de arte podrían etiquetar como «de vanguardia». Críticas de arte referidas a pintoras vascas en activo en aquellos años muestran cómo sus firmantes asocian a las artistas a esencias y actitudes que remiten a la diferencia/jerarquía entre lo masculino y lo femenino (Héritier, 1996) que estructura el sistema de sexo/género dominante en la sociedad vasca: «dulzura», «delicadeza», «encanto», «cultivar el yo natural», «ejercer de mujer vasca», «crear belleza desde lo tradicional», son algunas de las etiquetas extra-estéticas y sexuadas utilizadas para caracterizar a las artistas y, por extensión, a sus obras.

A esto hay que añadirle que de los grupos de *Escuela Vasca* emergieron un elenco de artistas varones —en su mayoría escultores— referencia obligada para el alumnado de la Facultad y, en especial, para quienes se decantaban por la escultura una disciplina tan asociada con «lo masculino» que en ella las estudiantes si por algo brillaban era por su escasa presencia. Casi ausentes en escultura, mayoría aplastante en restauración, numerosas en pintura, alcanzando a duras penas la media en audio-visuales, esa era *grosso modo* la distribución del alumnado de una Facultad cuyo profesorado también se distribuía en

base a los implícitos del sistema de sexo/género: sólo profesores en escultura (y también en audiovisuales, y en fotografía), sólo profesoras en restauración, más profesores que profesoras en pintura, grabado, cerámica...Y aplastante mayoría de profesoras en un Departamento, el de *Teóricas, Historia del Arte y Restauración* en el que las «teóricas» eran la semiótica, la sociología del arte, la antropología del arte y la pedagogía del arte. Unas materias percibidas por el profesorado específico (léase el de escultura, pintura, fotografía, audiovisuales ...), como «ajenas» no sé si al «arte», o a la Facultad y que, como me dijeron algunos profesores «específicos», ellos mismos podrían impartir..., tras leer «un par de libros».

No me consta que pensarán lo mismo de la historia del arte, pero sí que consideraban excesiva su presencia en el plan de estudios y que, al igual que el alumnado, estaban especialmente interesados por las vanguardias del siglo XX y por las últimas tendencias en el arte. Dos materias impartidas por quienes durante años fueron los dos únicos profesores varones de historia del arte de la Facultad y que transmitieron (y no sólo ellos) una historia androcéntricamente sesgada construida sin retener que cuando «las mujeres empezaron a luchar para ser reconocidas como ciudadanas, para obtener derechos políticos —en particular el del voto— los discursos culturales oficiales ocultaron a las creadoras de ayer y de hoy en día» (Pollock, 1994: 68). Hasta ese momento las artistas, sin alcanzar un reconocimiento equiparable al de los artistas habían sido, al igual que hoy lo son, visibles para sus contemporáneos. Será la historia del arte del siglo XX, sus discursos y análisis, los que se encargarán de borrar su presencia y sus aportaciones, y será la transmisión de esa historia androcéntrica la que llevará a las teóricas feministas del arte a recuperarlas, hartas de constatar que ni las sucesivas rupturas artísticas que marcaron el siglo XX, ni los cambios sociales, políticos y económicos que transformaron las formas de vida de las mujeres, ni su participación en los movimientos vanguardistas, habían servido para legitimar a las artistas. Un ejemplo significativo es el trato dado por la historia del arte a las que participaron entre 1910 y 1940 en los movimientos de vanguardia. Artistas que para Lea Vérgine, comisaria de la pionera exposición *La otra mitad de la vanguardia*,

fueron clasificadas como ‘personalidades interesantes’ en la medida en que estaban ligadas a los líderes de la época, siguiendo la convención de la musa inspiradora, del *alter ego* del hombre artista [...]. Así, las mismas trazas de sus numerosas obras fueron borradas [...] Fueron consideradas como el otro rostro de lo social, como ‘travestidas’, camufladas, deformadas, distorsionadas (Vérgine, 1982: 22) .

Es esa visión, que perdura, la que permitió construir el marco androcéntrico, étnico y racialmente sesgado que hizo posible que autores como Gombrich elaborasen una historia del arte —desde la prehistoria hasta mediados del siglo XX— sin mencionar a una sola artista, ni a un solo artista «étnico». Es ella la que, a pesar de los esfuerzos de quienes

apuestan por incorporar a las artistas a las páginas de la historia del arte canónica, sólo permite incorporarlas como «anexos» y «excepciones». Un hecho que quedó patente cuando a finales de los noventa, al renovarse el plan de estudios de la Facultad, se creó la materia optativa de «Arte y Mujer» que siempre impartieron profesoras y que era percibida por el alumnado —y, me consta, por parte del profesorado— como una colección de anécdotas y biografías. Esto no debe impedir reconocer que desde esa optativa se visibilizó la existencia histórica de artistas mujeres, pero tampoco hacer olvidar que la existencia misma de ese tipo de materias puede devenir un arma de doble filo: por una parte hace visibles a las artistas, por otra las aísla artificialmente de sus coetáneos e impide la construcción de una historia feminista del arte atenta a los efectos del sexo/género y del androcentrismo sobre el reconocimiento de artistas y obras. De hecho, es esa visión androcéntrica la que legitima que, de entre los 7.623 cuadros, 6.240 dibujos y 2.100 grabados del Museo del Prado, sólo 12 sean obra de artistas mujeres, y el que posibilita que a finales del siglo XX la colección permanente de pintura del Museo Nacional de Arte Reina Sofía (MNCARS) estuviera constituida por obras de 140 pintores, de los que 12 eran pintoras⁶. En el caso de la Comunidad Autónoma Vasca, aunque a principios de los noventa ésta todavía carecía de dos museos llamados a jugar un importante papel en su campo local del arte: el Guggenheim-Bilbao que se inauguró en 1997 y el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo ARTIUM que abrió sus puertas en Vitoria-Gasteiz en 2002, desde principios del siglo XX disponía del Museo de Bellas Artes de Bilbao cuya colección reunía obras de arte vasco moderno y contemporáneo. En dicho Museo esa visión androcéntrica se refleja en su colección de arte vasco contemporáneo en la que las obras de las artistas no alcanzan el 10%. Y es también esa visión la que sigue haciendo posible que, mayoritariamente, los denominados artistas emergentes sigan siendo varones a pesar de que desde hace más de veinte años el alumnado de las Facultades de Bellas Artes de los países de la Unión Europea esté compuesto por mujeres en más de un 60%. Un porcentaje que, reténgase como dato importante, no significa que todas las graduadas opten por incorporarse al campo del arte como profesionales.

Realidades difíciles de aceptar: alumnas, alumnos, y antropología feminista del campo del arte

Si alguien me animó a ahondar en un ámbito en el que la antropología, ante la historia del arte, e incluso ante la sociología, parece que sólo puede aportar el exotismo de la diversidad de las formas de expresión artística de los otrora primitivos y hoy étnicos, ese alguien fue el alumnado de la Facultad. Año tras año he constatado las dificultades, que fueron reduciéndose gracias a la materia de «Arte y Mujer», de quienes cursaban

antropología del arte cuando les pedía que nombraran a alguna artista de cualquier nacionalidad y periodo histórico. También he sido testigo de la apasionada convicción compartida por las alumnas, siempre ampliamente mayoritarias⁷, y por los alumnos, de que el artista «nace» y no «se hace», de que el arte no se enseña, y de que si verdaderamente eres artista acabarás imponiéndote con independencia de tu sexo, tu clase, tu práctica sexual, o tu identidad étnica y/o raza. Así mismo, curso tras curso, he constatado las reticencias de ellas y ellos ante unas teorías feministas del arte que percibían como ideología, frente a una historia del arte que consideraban «más objetiva». Y, año tras año, he observado cómo crecía la asunción, compartida por ambos sexos, de que la igualdad entre hombres y mujeres ya se había logrado y que la lucha feminista era algo pasado que ya no tenía razón de ser. Pero también debo decir que curso tras curso todo ese entramado de creencias se tambaleaba al examinar en clase estadísticas que plasmaban la escasa presencia de mujeres⁸ en los circuitos por los que había que transitar para darse a conocer. Ante esos datos las reacciones habituales de ese alumnado mayoritariamente femenino eran de incredulidad, sorpresa, malestar. Y no podían ser otras ya que las cifras reflejaban una realidad que chocaba con convicciones interiorizadas que les permitían pensarse, y proyectarse subjetivamente, como artistas.

El alumnado que cursaba antropología del arte asumía, al igual que a principios de los setenta lo hacía la artista Elaine de Kooning, que «las mujeres tienen exactamente las mismas posibilidades que los hombres. Tienen las mismas escuelas, museos, galerías, libros, tiendas de arte. Una mujer no encuentra otros obstáculos en su trayectoria para convertirse en pintora o escultora que los habituales a los que todo artista debe hacer frente» (de Kooning, 1971: 58). Mantener vigente la creencia de que, al menos en los países occidentales, ambos sexos gozan de igualdad de oportunidades por tener a su alcance los mismos recursos (escuelas, museos, libros, galerías, etc.) es indispensable para proseguir la ruta marcada por una política liberal y neo-liberal centrada sobre una noción de individuo en la que éste es postulado como libre de todo condicionamiento social. Un postulado central en un campo del arte, hoy internacionalizado, en el que impera una ideología carismática⁹ que ensalza la figura del artista y lo entiende como un sujeto libre de todo condicionamiento, y que concibe implícitamente el «genio» como un atributo masculino (Battersby, 1989). Si una cualidad se le ha negado al sexo femenino es la de «genio», cualidad invocada para jerarquizar a los artistas y excluir a las artistas del proceso de jerarquización. Una problemática, la del «genio» de las mujeres que Simone de Beauvoir desnaturalizó en 1949 con la misma radicalidad que la del ser mujer: «no se nace genio, se deviene; y hasta ahora la condición femenina ha hecho imposible ese devenir» (de Beauvoir, 1949: 176).

El obstáculo que supone la condición femenina para que las mujeres puedan devenir «genios» será pasado por alto por una ideología carismática desde la que también se

proclama que algunos artistas son consagrados como tales porque «herederos culturales» dotados de una exquisita sensibilidad, que aman el Arte, y que son capaces de una contemplación estética desinteresada, tan ajena a la razón como a lo económico o al sexo del artista, descubren en ellos una cualidad que, al parecer, sólo algunos artistas hombres —y nunca artistas mujeres— poseen: el genio. Una noción, la de «genio» o «poder creador», heredada de la teoría estética idealista que remite a una «ideología de la creación [...] (que) disimula que el marchante, editor, etc..., es [...] el que explota el trabajo del 'creador' [...] y el que, introduciéndolo en el mercado [...] consagra (un) producto que [...] ha sabido 'descubrir'» (Bourdieu, 1977: 5). Cuando tras cruentas luchas que van eliminando a numerosos agentes sociales del campo del arte algunos consiguen ser consagrados, no sólo sacan beneficios simbólicos de esa consagración, sino que logran «controlar en la práctica las leyes de funcionamiento del campo de producción y circulación de (esos) bienes culturales» (Bourdieu, 1977: 5) que los expertos consagran como obras de arte. Para mantener esta ideología de la creación debe negarse el carácter estructural del sistema de sexo/género, de la raza/etnicidad y de la posición de clase en la construcción de unos sistemas sociales que, desde la teoría de la práctica, se plantean como de desigualdad y dominación. A esto hay que añadirle que sea cual sea la actividad de cada persona, hay que tener presente que toda práctica ha sido producto de seres que, ante todo, son sociales. Es decir de personas que producen, actúan, intervienen, se piensan, dentro de sistemas de significado históricamente situados. Por eso, si queremos desarrollar una antropología feminista del campo del arte, no podemos descuidar el análisis de dichos sistemas, su permanencia a través del tiempo, sus posibles transformaciones, sus efectos materiales, y su incidencia sobre la valoración de prácticas artísticas que, realizadas por sujetos sexuados que pueden llegar a ser etiquetados como «artistas», se materializan en ese tipo de objeto que puede llegar a catalogarse como «obra de arte».

El interés con el que parte del alumnado iniciaba en el aula una reflexión sobre por qué sucedía lo que sucedía con las artistas y sus obras en el campo del arte, reflexión que proseguían en otros espacios y que en ocasiones les llevaba a enfrentarse entre sí, fue para mí el indicador de lo necesario que era dotarles de herramientas que les ayudaran a desmitificar y a comprender el funcionamiento del campo al que se incorporarían al salir de la Facultad. Entre esas herramientas figuraban los análisis de las científicas sociales feministas, un Bourdieu reexaminado desde la antropología feminista, y la explicación, también sometida a re-examen feminista, de los cuatro círculos de reconocimiento jerarquizados que, según Bowness (1989), funcionan en el campo del arte. El primero de ellos es el más restringido y lo componen los y las artistas. Al igual que en los otros, en él se emiten juicios sobre las obras que no remiten en exclusiva a cuestiones puramente intra-estéticas o artísticas. El segundo lo forman críticos de arte y comisarios. El tercero,

marchantes y coleccionistas. Y el cuarto, un público muy heterogéneo que a través de galerías, exposiciones, museos, accede a un limitado número de obras y artistas. Si, al menos desde el arte moderno, algo caracteriza a los y las artistas que forman parte del primer círculo, ese algo es su voluntad de distanciarse de las definiciones del arte vigentes. Al hacerlo crean obras que no pueden emerger como tales —ni ellos o ellas como artistas— si se les aplican los criterios de percepción y apreciación vigentes. Por su parte críticos, galeristas, comisarios marchantes, coleccionistas, ocupan el rol inverso al de los y las artistas y su tarea es la «de incorporar al ámbito del arte lo que ha sido concebido para transgredir sus fronteras, ampliando las fronteras del ámbito artístico a objetos o actos que tradicionalmente no pertenecen al mismo» (Heinich, 1998: 79). Una tarea de integración que, en lo que respecta a las obras de las artistas, les resulta problemática. Además, y es un problema añadido para las artistas, la constitución de los valores artísticos contemporáneos se lleva a cabo a través de la articulación del campo del arte y del mercado, ratificando el precio obtenido por una obra «un trabajo no económico de atribución de credibilidad estética, un trabajo de homologación de valor llevado a cabo por especialistas, es decir, por críticos, historiadores del arte contemporáneo, conservadores de museos, administradores de arte y comisarios de exposiciones» (Moulin, 2003: 41). Por último para que una obra obtenga la etiqueta de contemporánea, quien la produce debe darse a conocer a través de galerías, exposiciones y museos, y conseguir que galeristas, comisarios y críticos se ocupen de su promoción. Y es ese conjunto de requisitos, indispensables para que una trayectoria profesional pueda iniciarse y, quizás, culminar con éxito, el que les sigue resultando difícil de reunir a las artistas.

Para muchas alumnas, estos análisis propuestos a partir de una antropología feminista eran a menudo subjetivamente destabilizadora puesto que les obligaban a ver desde otra perspectiva, y teniendo en cuenta su sexo social, su futuro como ¿artistas?, como ¿mujeres artistas?, como ¿artistas mujeres? Como artistas, afirmaban, artistas como ellos a los que a nadie llama «artistas hombres» ni «hombres artistas» (Méndez, 1992). Algunas percibían que autodefinirse como «mujeres artistas» significaba aceptar que hacían arte «como mujeres», y entendían también que por ser etiquetadas como mujeres las artistas ocupaban en el arte una posición subordinada análoga a la que tenían en lo social. Es por ese motivo, explicaba la artista alemana Gisela Breitling, por el que tanto ellas como sus obras «se ven desterradas a una zona especial —la femenina— [...]. El ghetto de lo femenino nos ofrece un conjunto heterogéneo de obras cuyas creadoras generalmente no tienen nada en común entre sí, aparte del sexo. Y los hombres nunca se refieren a las mujeres como precedentes» (Breitling, 1986: 218). Es esa posición subordinada la que les impide obtener un reconocimiento artístico equiparable al de los artistas varones aunque compartan con ellos opciones estéticas y estilísticas. Y es esa posición la que sigue impidiendo que las obras de las artistas sean exhibidas junto a la de sus coetáneos

en los museos, y la que sigue estructurando material y simbólicamente el hoy internacionalizado campo del arte.

Lo hasta ahora expuesto muestra, entre otras cosas, que a finales de los ochenta y a lo largo de los noventa en la Facultad de Bellas Artes se reproducía internamente y se transmitía al alumnado, además de los sesgos androcéntricos y etnocéntricos que estructuran la narrativa de la historia canónica del arte, la tensión entre los dos regímenes de consagración del artista (Heinich, 1996) que entraron en conflicto en el siglo XIX. El de la Academia, desde el que se insistía en la idea de profesión, de formación especializada, de necesidad de recibir una enseñanza teórica sistematizada; y el de marchantes y críticos de arte desde el que se esgrimían las ideas de vocación e innovación y se partía de concepciones románticas sobre la «inspiración» y el «genio» para acuñar nuevas formas de evaluar la excelencia artística. Nuevas formas que, para desgajarse del régimen de la Academia debían dotar al individuo, y en especial al que deseaban consagrar como artista, de una total autonomía tanto respecto al papel jugado en su trayectoria artístico-creativa por el aprendizaje recibido, como respecto a la incidencia del sexo/género, la clase o la etnicidad en la posibilidad misma de emprender dicha trayectoria, y en la evaluación de las obras creadas. El triunfo del régimen de la vocación, uno de cuyos efectos es el de provocar un constante anhelo de innovación, exige a los y las artistas generar obras que no pueden emerger como tales, ni ellos y ellas como artistas, si no transgreden las categorías de evaluación vigentes y, «aunque la vulgata kantiana cree en la universalidad en materia de juicio estético, sabemos que éste exige conocimientos y competencias específicas, y tanto más cuando el arte en cuestión es más innovador o vanguardista, y por lo tanto, más susceptible de hacer caducas las categorías de apreciación generales» (Heinich, 1998: 77). Si el trabajo creativo de los y las artistas consiste en transgredir, el de críticos, comisarios, marchantes y coleccionistas es el de incorporarlo al campo del arte «ampliando las fronteras del ámbito artístico a objetos o actos que tradicionalmente no eran relevantes» (Heinich, 1998: 79). Trabajo que fracasa en lo que respecta a las artistas tal y como muestran las estadísticas elaboradas por el sociólogo del arte Alain Quémin (2013) tras analizar varios palmarés¹⁰ utilizados para construir el grado de reputación de cada artista. Tan llamativo es el fracaso que el sociólogo, que en anteriores investigaciones no había retenido el sexo como variable, esta vez se ve obligado a hacerlo y a dedicar un capítulo completo de su libro al género, noción que usa como sinónimo de mujer. Quémin afirma que «el mundo del arte contemporáneo está muy generizado y que [...] las mujeres ocupan globalmente una posición dominada. Esto es cierto para las artistas y su reconocimiento institucional, y lo es todavía más para el mercado, y la tendencia se encuentra también en lo que concierne al poder en el mundo del arte contemporáneo» (Quémin, 2013: 383). Y concluye: «es como si estructurándose el mundo del arte contemporáneo hubiese logrado mantener a las mujeres cada vez más

a distancia [...] (ésta) parecen enfrentarse a un ‘techo de cristal’ que parece prohibir toda perspectiva de acceder a la paridad entre los artistas más visibles» (Quémín, 2103: 385).

Estas desoladoras conclusiones coinciden con las planteadas veinte años antes por la socióloga del arte Raymonde Moulin. Sin retener perspectiva feminista alguna, pero reteniendo el sexo como variable, Moulin mostró cómo en Francia sexo social y clase intervenían de modo decisivo en el reconocimiento de los y las artistas. El mayor grado de visibilidad lo obtenían los artistas de clase social alta, con estudios universitarios de bellas artes, y que poseían una amplia red de amigos o conocidos bien situados socialmente, y el menor, las artistas. Para la socióloga, por «influencia de la formación recibida [...] y/o por la interiorización de la imagen social tradicional de la feminidad artística [...] sus prácticas artísticas y sus opciones estéticas contribuyen a alejarlas del nivel más alto de éxito social» (Moulin, 1992: 282), nivel que requiere que las artistas aseguren su presencia en la escena artística participando en exposiciones colectivas e individuales, nacionales e internacionales. Desde mi posición analítica feminista, no son las prácticas y las opciones estéticas de las artistas las que les impiden alcanzar altos niveles de éxito, sino el cómo las interpretan los agentes legitimadores que controlan el campo del arte. Son esos agentes los que han considerado la escasez de artistas mujeres célebres como el resultado de un menor potencial creativo, de una falta de genio propia a la naturaleza femenina que se reflejaría en sus obras. Si aceptamos el postulado de que el campo del arte está marcado por constantes luchas para imponer «las legítimas categorías de percepción y apreciación (estética)» (Bourdieu, 1977: 39), categorías que van a permitir incluir o excluir de él y, a posteriori, de las páginas de la historia del arte a cientos de artistas, desde una antropología feminista del campo del arte habría introducir en él aquellas categorías que permitieran percibir y apreciar a artistas y obras sin sesgos estéticos idealista, sexuales, de clase o étnicos.

Pero cómo conseguirlo cuando los principales agentes legitimadores del campo del arte —y a menudo las propias artistas— eluden reflexionar sobre el carácter socio-sexual de esas dificultades; cuando las leyes de igualdad y las políticas de género vigentes en los estados democráticos se muestran no se sabe si poco deseosos o incapaces de combatirlos¹¹; cuando en todas las disciplinas sociales y humanas las teorizaciones feministas, indispensables para pensar críticamente los sistemas socio/sexuales de los que formamos parte y que nos configuran como sujetos, carecen de legitimidad académica y se transmiten difícilmente. Y quizás sobre todo cómo conseguirlo en un siglo XXI en el que las desigualdades y las jerarquías se han incrementado, en el que coexisten múltiples sujetos políticos reclamando reconocimiento, en el que circulan teorías socio-lógicas de nuevo cuño —*queer*, decoloniales, postcoloniales, interseccionales— y en el que tanto en el campo del arte como en otros las personas de sexo social «mujer» seguimos estando no sólo infra-representadas, sino infra-valoradas.

Fuera de la Facultad: un panorama teórico, artístico y feminista complejo

A lo largo de los noventa los enfoques posmodernos fueron mayoritariamente bien acogidos en la Facultad. Desde ellos se fue difundiendo una visión según la cual estábamos ante el después del fin del arte (Danto, 1999). Y también se fue abriendo camino una «estética relacional» (Bourriaud, 1998) desde la que se proponía reelaborar el tejido social en base a la intersubjetividad, y crear situaciones interactivas que permitieran que el público no se sintiera excluido de un arte contemporáneo copado por los expertos, y que éste se desembarazara de las redes institucionales que lo aprisionaban. Incluso se planteó la existencia de un «tercer umbral» (Brea, 2003) en el que hablar de «obras de arte» y de «artistas» carecía de sentido porque el entramado cultural, afectivo, económico e institucional sobre el que se asentaban esas categorías respondía a realidades obsoletas. A pesar de esas propuestas si nos atenemos a lo empírico y contabilizamos quiénes, cómo y con qué legitimidad y reconocimiento intervenían sea en el campo local del arte, sea en el internacional, observamos pocos cambios. El único dato novedoso cuyas repercusiones habría que analizar, aunque no parece afectar al trinomio artista-obra-reconocimiento, es el del incremento y diversificación de las profesiones artísticas (Menger, 2009). Algo similar, pero de otro calado y con otras consecuencias, sucederá con el impacto de la idea butleriana de performatividad de género sobre las jóvenes artistas interesadas por cuerpos, sexualidades, re-significaciones y deconstrucciones de las identidades de género. Artistas que darán vida a dicha idea en sus performances a la par que —en el Estado español— no se identificarán ni con el que perciben como un feminismo «institucionalizado» al que consideran como promotor de leyes de igualdad y de políticas de género incapaces de acabar con las desigualdades de sexo/género; ni con el «académico», al que tachan de más o menos caduco, y al que acusan de ignorar a las jóvenes y a sus problemáticas específicas y de desatender aquello que tiene que ver con la diversidad de cuerpos, géneros y sexualidades no heteronormativas. Para estas artistas, lo novedoso viene de la mano de discursos *queer* transmitidos por micro-grupos que se definen como trans-feministas. Por motivos que habría que investigar la, por así decirlo, actual intersección entre artes y feminismos de hipotético nuevo cuño dará lugar a un activismo que pretende fusionar arte y activismo. Un activismo que no se expresa en el espacio político clásico, o transitando del campo del arte al político y viceversa, como sucedía en la década de los setenta o con las *Guerrilla Girls* mediados los ochenta, sino en el de unos museos de arte contemporáneo que buscan una identidad diferencial con relación a otras instituciones de arte y que, en cierto modo, encuentran su panacea abriendo su espacio a la estetización, que no a la politización, de la performatividad de género y/o de las diversidades sexuales¹². Aunque sea como mero apunte, para que se

capte mejor el panorama en el que se mueve la joven generación de artistas hay que retener que, mayoritariamente, quienes a mediados de los noventa se sentían interpelladas/os por estas cuestiones giraban su mirada hacia las teorías de género acuñadas en Estados Unidos y parecían fascinadas/os por debates que —como el de la pornografía o la prostitución— habían tenido lugar en aquel país a principios de los ochenta. A esto hay que añadirle que esa joven generación debe enfrentarse a un contexto sustancialmente diferente del que acogió a la anterior y en el que, como ya he señalado, empezaban a cobrar entidad algunos micro-grupos de artistas críticos con la institucionalización de cierto feminismo (Valiente, 1996), insatisfechos con lo transmitido desde el feminismo «académico», descontentos con los derroteros reformistas seguidos por los colectivos gays y lesbianos, y deseosos de construir nuevas posiciones teóricas y políticas desde las que luchar. Estos hechos son los fundamentos de tres fenómenos que, en el Estado español, se iniciaron mediados los noventa: el de la irrupción en el espacio político abierto por el feminismo de los ochenta de nuevos sujetos que demandaban reconocimiento — transexuales, transgénero, travestis, bisexuales—, el de la nueva realidad organizativa de unos feminismos en movimiento (Méndez, 2014b) configurados por una constelación de micro-grupos, y el de un incipiente activismo que culminará mediada la primera década del 2000.

El complejo panorama de intersecciones teóricas, artísticas y feministas enunciado empieza a configurarse en la Comunidad Autónoma Vasca tras la creación en 1994 de dos grupos, artístico el primero, político el segundo, cuyos dispares caminos se entrecruzarán mediada la primera década del 2000: el colectivo ERREAKZIOA /REACCION (E/R) compuesto por dos artistas, ex alumnas de antropología del arte y ya egresadas de la Facultad; y PLAZANDREOK, una plataforma política integrada por dos organizaciones feministas y abierta a todas las mujeres cuyo principal objetivo era y es «incorporar la voz y los intereses de las mujeres a la política institucional»¹³. Desde sus inicios, el colectivo E/R pretendía visibilizar el trabajo de las artistas concibiéndose como un espacio que, al alejarse de las definiciones de arte dominantes, podía fomentar prácticas heterogéneas y generar resistencias feministas. Observando cómo en los países anglosajones se estaban desarrollando iniciativas que entrelazaban teorías feministas, teorías sobre el género y prácticas artísticas, E/R desarrollará su proyecto más emblemático: la edición entre 1995 y 2000 de diez fanzines que abordaban diversos temas a través de obras y/o textos de artistas y autoras de diferentes países. La atención que presta E/R al ámbito internacional y su anclaje en el campo local del arte se plasmará en la organización, en 1997 en Arteleku¹⁴, del seminario-taller: *Sólo para tus ojos: el factor feminista en relación a las artes visuales*. Ese evento acercó, al margen de la Academia, a parte de la generación de artistas que transitaba por el primer círculo de reconocimiento teorizado por Bowness a teorías feministas, fundamentalmente anglosajonas, acuñadas en décadas

anteriores, y también a las exigencias políticas de igualdad en el arte. La situación variará cuando el campo político, el teórico y el del arte sufran las consecuencias del fracaso de las políticas de igualdad —percibidas como resultado de la institucionalización del feminismo liberal—, de la escasa presencia de los conocimientos feministas en los estudios de Bellas Artes (y no sólo en ellos), y de unas perspectivas *queer*, «post-feministas» o «trans-feministas» que, al contrario que las feministas por así decirlo «clásicas», serán bien acogidas en el campo del arte. El aura de radicalidad política, artística y sexual que rodeó a esas perspectivas se expandió con rapidez gracias a su presencia en algunos centros y museos de arte contemporáneo. Esa circunstancia novedosa, que cuajó antes de que se concretara, ni en el campo del arte ni en ningún otro ámbito de actividad, una igualdad real entre los sexos, desvió la atención hacia problemáticas centradas en la multiplicidad de cuerpos, géneros, sexualidades e identidades. En la Comunidad Autónoma Vasca esa nueva tesitura artística, teórica y política se despliega en Arteleku cuando éste acoge en 2004 y 2005, organizados por E/R, los seminarios-taller «La repolitización del espacio sexual en las prácticas artísticas contemporáneas», y «Mutaciones del feminismo: genealogías y prácticas artísticas». Mientras que en el primero se analizó el impacto de las teorías *queer* sobre prácticas artísticas desde las que se abordaba la cuestión de la diferencia sexual, del género y de la identidad; en el segundo la idea de «mutaciones del feminismo» permitió formular de forma ecléctica problemáticas —a mi entender teórico-políticas como la de saber cuál es el sujeto político del feminismo, la de pensar el feminismo en las sociedades post-industriales y post-coloniales, o la de saber si se puede hablar de «trans-feminismo», de feminismo *queer* y/o de feminismo *king*—, y examinarlas desde lenguajes feministas, postfeministas, lesbianos, *queer* y transgénero. Dada la opción temática de este seminario-taller podemos avanzar la hipótesis de que ese es, en parte, el entramado teórico que alimenta las prácticas artísticas de aquellas/os jóvenes artistas que desean romper, en sus vidas y en sus obras, con el binarismo de sexo/género dominante. Sea como sea lo cierto es que en 2006, un año después de su celebración y organizado por la plataforma política PLAZANDREOK, se celebró en Arteleku el primer FEMINISTALADIA, Festival de Cultura Feminista que desde entonces prosigue su andadura.

Aquel año, y si se retiene lo expuesto la programación es significativa, se pudo asistir a las conferencias de *Girls who like porno* y del comisario de arte independiente feminista Xabier Arakistain. Este último, que tras ganar un concurso público sería poco después nombrado director del Centro Cultural Montehermoso Kulturunea (CCMK), había propiciado la redacción del Manifiesto ARCO'05¹⁵. Durante su conferencia Arakistain se refirió al Manifiesto para decir que la exigencia de aplicar cuotas de sexo en el arte que aquel recogía era una de las bases de su proyecto como futuro director del CCMK. Quien asistió al Festival además de escuchar las conferencias también pudo participar en un

taller sobre ciberfeminismo y en otro *King* impartido por el grupo *Medeak*, afín a las teorías queer, y visitar una exposición de obras de artistas mujeres. PLAZANDREOK, como plataforma organizadora del primer FEMINISTALDIA —y de los sucesivos— además de dar voz a intereses feministas muy plurales y de hacerse eco de algunas de las nuevas prácticas artísticas (Martínez Collado, 2005) optó por dar cabida en él a exposiciones de artistas mujeres. Para entender por qué hoy se siguen organizando exposiciones de artistas mujeres, y por qué desde 2012 asociaciones como la estatal Mujeres en las Artes Visuales (MAV), y Plataforma A —basada en la Comunidad Autónoma vasca—, impulsan el festival *Miradas de Mujer* —festival que desde 2016 deviene la *Bienal Miradas de Mujeres*— hay que pensar que esas iniciativas, producto de una reflexividad institucional (Méndez, 2006), no son ajenas a unos organismos de igualdad de género que para diseñar sus acciones no pueden prescindir de la categoría clasificatoria «mujer», pero que deben evitar la etiqueta política «feminista» para que sus acciones se perciban socialmente como destinadas a todas las mujeres. Ajustándose pragmáticamente a esa coyuntura, plataformas políticas como PLAZANDREOK, o las diversas asociaciones que luchan por la igualdad en el arte, ofrecen a los organismos de igualdad de género lo que éstos esperan recibir y, como contrapartida, devienen sus interlocutoras privilegiadas. Si a esto se le añade que dichos organismos tienen adjudicado un presupuesto mísero y que no disponen de un poder de toma de decisiones en el campo del arte y de la cultura, es de temer que aunque recojan las propuestas de Plataforma A¹⁶, éstas no se lleven a cabo. De hecho, no se recogieron. Esperemos que el VII Plan de Igualdad, en pleno proceso de elaboración, sí lo haga.

Cómo proseguir la lucha feminista en el campo del arte

Tomando como referente empírico el campo del arte de la Comunidad Autónoma Vasca y su Facultad de Bellas Artes lo aquí expuesto, resultado de aplicar un método de análisis feminista materialista a dicho campo, deja entrever su complejidad y su poderosa mistificación. Una mistificación mayoritariamente asumida por las y los estudiantes de la Facultad que cursaron antropología del arte y que parece tan difícil de combatir y alterar como la de ese orden socio-sexual de larga duración, base de los sistemas de sexo/género, que nos conforma desde el nacimiento y que embebe todos los campos de actividad en los que participamos. Como hemos visto desde hace más de cuarenta años las artistas, feministas o no, han creado obras, y las teóricas feministas han producido marcos conceptuales desde los que analizar nuestras sociedades. Unos marcos que todavía distan de ser aceptados como legítimos por la Academia porque, como recordaba en 1994 la historiadora feminista del arte Griselda Pollock, el saber es una cuestión política,

de posición, de intereses, de perspectivas y de poder. Hoy por hoy, las autoras feministas no disponemos del poder de legitimar los saberes elaborados tras haber denunciado el androcentrismo y el etnocentrismo de las disciplinas sociales, y tras haber desvelado los implícitos de los sistemas de sexo/género y sus efectos ideales y materiales sobre mujeres y varones, y sobre las relaciones sociales entre ambos sexos. En lo que al arte se refiere, las historiadoras feministas han rescatado nombres y obras de artistas mujeres presentes en todas las épocas y movimientos artísticos, pero no han podido legitimarlas¹⁷. Y si desde la historia del arte nos desplazamos hacia otras disciplinas, constatamos que ni los análisis feministas que desvelan los sesgos de las teorías del arte, ni esgrimir datos cuantitativos¹⁸ sobre la posición de las artistas en el campo del arte, ha resquebrajado el «techo de cristal» que detiene, material y simbólicamente, las trayectorias de muchas de ellas. Tampoco iniciativas llevadas a cabo por diferentes grupos de mujeres y/o feministas al amparo de las políticas de género, como las exposiciones de «mujeres artistas», el festival *Miradas de Mujer* o su sucesor, la bienal *Miradas de Mujeres* o, a un nivel radicalmente diferente, la de aplicar cuotas de sexo en las exposiciones¹⁹, han conseguido aunque sólo sea mitigar la desigualdad entre los sexos en el campo del arte. Y ningún activismo ha logrado tampoco transformar esa rebelde realidad estructurada por un sistema de sexo/género que, como indicaba Rubin en 1975, había que combatir políticamente porque el solito no desaparecería. A punto de finalizar el 2017, sobran los dedos de una mano para contar a las personas que ocupando una posición de poder (al menos relativo) en el segundo de los círculos de reconocimiento teorizados por Bowness, están contribuyendo en las diferentes comunidades del Estado español de las Autonomías a crear un conocimiento y un lenguaje que, incorporando a las artistas, alcance un consenso crítico sobre el que pueda asentarse su reputación y legitimarlas como dadoras de la regla en el arte. Y analicemos también la función enmascaradora de esa realidad que juegan las esporádicas exposiciones sobre las temáticas del género, o del feminismo, programadas en la última década por algunos museos de arte contemporáneo; y la de unas «visitas feministas guiadas» por las colecciones de algunos de esos mismos museos.

Porque los avances han sido frágiles, porque retrocesos y pérdidas de derechos acechan a las mujeres en buena parte del mundo, porque las realidades a las que están enfrentándose las jóvenes generaciones difieren de las de sus antecesoras, porque debemos retener las consecuencias ideales y materiales de las actuales mutaciones organizativas y teóricas del feminismo; hay que proseguir la lucha distinguiendo niveles de acción y de reflexión, y diseñando estrategias adaptadas a cada contexto (o a cada institución) que se pretenda transformar. Es importante distinguir esos niveles puesto que si en algunos países pueden llevarse a cabo intervenciones feministas, o diferentes tipos de activismos, en esos espacios de sacralización de obras y artistas que, por muy de arte contemporáneo que sean, siguen siendo los museos, esas acciones —casi de inmediato reducidas a sus

dimensiones estéticas— parecen ser poco eficaces para alterar un campo del arte en el que, como hemos visto, sus principales actores niegan que el sexo, y la raza o la etnicidad, incidan en el reconocimiento de artistas y obras. Empecemos pues por lo que parece más factible: corregir y, si se puede, eliminar el sesgo androcéntrico de las colecciones de los museos. ¿Cómo hacerlo, por ejemplo, de cara a las colecciones de arte del siglo XX?

Una posibilidad es desarrollar iniciativas como la de Frances Morris, feminista y directora de la colección de arte internacional de la *Tate Gallery*. Reconocía Morris²⁰ que la colección de arte del siglo XX de la *Tate* estaba androcéntrica y racialmente sesgada y corregir ambos sesgos era uno de sus objetivos. Tanto ella como su compañera de trabajo Anne Gallagher, conscientes de que en el relato histórico de la *Tate* a las artistas y a sus obras se les habían adjudicado los márgenes, impulsaron un proceso de redefinición de di que requería re-contextualizar a las artistas y a sus obras. Pero ¿cómo hacerlo? A mi entender, cualquier intervención feminista llevada a cabo en y desde una institución debería plantearse como prioridad actuar materialmente ya que, gracias a esa actuación, lo simbólico se verá si no transformado al menos alterado. Por que pienso así, me alegró oír a Morris, nombrada en enero de 2016 directora de la *Tate*, contar lo satisfechas que Gallagher y ella se sentían por haber modificado el contenido de la galería más emblemática de la *Tate* incorporando obras de las grandes artistas del siglo XX. La *Tate* ya poseía esas obras, y las exhibía, pero ni lo hacía en esa galería emblemática, ni las enmarcaba en los grandes movimientos artísticos de aquel siglo. Desde mi punto de vista, este tipo de intervención es un excelente modelo de acción feminista al menos por tres motivos: porque incorpora a las artistas y a sus obras a los movimientos de los que formaron parte; porque anula la relevancia del sexo de quien ha producido las obras; y porque ofrece al público un nuevo relato del arte acorde con la realidad del campo artístico del siglo XX. Pero para que una intervención de este tipo sea posible, la acción feminista de sus impulsoras debe ser percibida como una mediación autorizada por quienes, al igual que ellas, tienen voz y voto a la hora de tomar decisiones de envergadura en el seno de la institución. Dicho de otra manera esta acción feminista que, no lo olvidemos, es política, debe ir avalada por un relativo consenso en torno a la necesidad de re-escribir la narrativa de la colección de arte internacional de la *Tate* a partir de parámetros elaborados, al menos parcialmente, gracias a los conocimientos producidos por las teóricas feministas del arte. El reconocimiento de esos conocimientos, de esos saberes, es indispensable para que una intervención como la descrita sea pensable y, sobre todo, posible.

Pero el ámbito de las instituciones de arte, o el de las instituciones de enseñanza de las bellas artes, y los problemas que les atañen, sólo son parte de la problemática expuesta en estas páginas. Por eso para proseguir la ruta hay que preguntarse si, fuera de los museos, fuera de las facultades de Bellas Artes, se puede aplicar una acción feminista, y quién o quiénes deben —y pueden— hacerlo. En lo referido al arte y al feminismo, en palabras

de Françoise Collin²¹, dos efectos han incidido el uno sobre la sociedad gracias al movimiento feminista, y el otro sobre el arte. La filósofa denominó al primer efecto el «efecto Beauvoir» y resultado de él serían todas las iniciativas para «subsana r siquiera relativamente la asimetría sexual velando por la presencia de mujeres en todas las manifestaciones». Al segundo efecto lo denominó el «efecto Duchamp» y apuntaría hacia el cambio del estatus de la obra de arte en un momento histórico que marcó el devenir de artes y artistas en las sociedades occidentales y a partir del cual una cosa cualquiera, y cualquier cosa, puede convertirse en arte. Pero para que eso sea posible, insistía Françoise Collin, es necesario «fortalecer la autoridad de aquel/aquella que lo afirma: esa cosa cualquiera no es enunciable por cualquiera». Porque la autoridad de enunciar y de legitimar sigue sin reconocérse nos a las mujeres, sea cual sea nuestro campo de actividad en cada uno deberíamos seguir luchando para articular el «efecto Beauvoir» y el «efecto Duchamp». Desde mi punto de vista, es el «efecto Beauvoir» el que orienta las actuales políticas de igualdad de género y, como hemos visto, las acciones de asociaciones de mujeres y/o feministas que exigen, con razón, que se cumplan las leyes de igualdad vigentes en lo relativo al arte y a la cultura. Pero mientras que el «efecto Beauvoir» es externo al campo del arte y, en esa medida, puede activarse desde fuera de él desde la lógica de la igualdad; el «efecto Duchamp» es interno al campo y sólo puede activarse desde el interior de sus propias instancias de reconocimiento y desde la lógica de la singularidad y la excepción. Si, como pensaba Gell, el arte es un sistema en acción proyectado para cambiar el mundo, las artistas y teóricas feministas deben ser visibles en dicho sistema ya que sólo así sus proyectos para transformar el mundo entrarán en acción.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- C. Battersby, *Genius and Gender. Towards a Feminist Aesthetics*, Women's Press, London, 1989.
- S. de Beauvoir, *Le deuxième sexe*. T.I, éditions Gallimard, Paris, 1949.
- P. Bourdieu, "La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 13, 1977, pp. 3-45.
- *Les règles de l'art*, éditions du Seuil, Paris, 1992.
- N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Presses du Réel, Paris, 1998.
- J. L. Brea, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, CENDEAC, Murcia, 2003.
- G. Breitling, "Lenguaje, silencio y discurso del arte: sobre las convenciones del lenguaje y la autoconciencia femenina" en *Estética Feminista*, (Gisela Ecker, ed.), Icaria, Barcelona, 1986, pp. 213-230.
- A. Bowness, *The Conditions of Success. How the Modern Artist rises to Fame*, Thames & Hudson, London, 1989.
- A. Danto, *Después del fin de arte*, Paidós, Barcelona, 1999.
- N. Heinich, *Être artiste, Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, Klincksieck, Paris, 1996.
- "Des conflits de valeurs autour de l'art contemporain", *Le Débat*, n° 98, 1998, pp. 72-86.
- C. Hemmings, *Why Stories Matter. The Political Grammar of Feminist Theory*, University Press, Durham & London Duke, 2011.
- F. Héritier, *Masculino/Femenino. El pensamiento de la diferencia*, Madrid, editorial Ariel, 1996.
- E. de Kooning, "Dialogue with Rosalyn Drexler" en *Art and sexual politics* (Th. B. Hess & E. C. Baker, eds.), Macmillan, New York, 1971, pp. 57-59.
- A. Martínez Collado, *Tendenci@s. Perspectivas feministas en el arte actual*. Murcia, CENDEAC, 2005.
- L. Méndez, "Género, arte y obra" en *La mujer y la palabra*. Primitiva Casa Baroja, Donostia, 1987.
- "Ils voient des différences, elles n'en voient pas. Des artistes femmes dans le champ de production artistique", *Recherches féministes*, vol. 4 (2), 1992, pp. 61-74.
- "Administrando la desigualdad entre los sexos. ¿Los estudios de género a la deriva? en *El doble filo de la navaja: Violencia y representación*, (F. García Selgas, & C. Romero Bachiller, eds), Trotta, Madrid, 2006, pp. 169-187.
- *Antropología de la producción artística*, Síntesis, Madrid, 1995.
- *Antropología feminista*, Síntesis, Madrid, 2008.
- *Antropología del campo artístico. Del arte primitivo [...] al contemporáneo*, Síntesis, Madrid, 2009.
- "À l'abri des politiques de genre: initiatives à double tranchant et irruptions féministes dans le champ de l'art de la communauté autonome basque", *Recherches féministes*, vol. 27 (2), 2014a, pp. 97-114.
- "Feminismos en movimiento en el Estado español. ¿Re-ampliando el espacio de lo político?", *Revista Andaluza de Antropología Social*, n° 6, 2014b, pp. 11-30.

— “Exclusionary Genealogies”, “Genealogías excluyentes”, *n.paradoxa*, vol. 38, 2016, pp. 91-96. [On line: <https://www.ktpress.co.uk/nparadoxa-volume-details.asp?volumeid=38>]

P. M. Menger, *Le travail créateur. S’accomplir dans l’incertain*, Éditions du Seuil, Paris, 2009.

M. Molyneux, “Androcentrism in Marxist Anthropology”, *Critique of Anthropology*, n° 3 (9-10), 1977, pp. 55-81.

R. Moulin, *L’artiste, L’institution et le marché*, Flammarion, Paris, 1992.

— *Le marché de l’art. Mondialisation et nouvelles technologies*, Flammarion, Paris, 2003.

G. Pollock, “Histoire et politique: l’histoire de l’art peut-elle survivre au féminisme? en *Féminisme, art et histoire de l’art*, Éditions Énsb-a, Paris, 1994.

A. Quémin, *Les stars de l’art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Éditions du CNRS, Paris, 2013.

M. Rosler, “La figura del artista, la figura de la mujer”, *Youkali*, n° 11, 2011, pp. 5-14.

G. Rubin, “El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo”, *Nueva Antropología*, vol VIII (30), 1986, pp. 95-145. [Original inglés, 1975].

L. Vergine, *L’autre moitié de l’avant garde. (1910-1940)*, Éditions Des Femmes, Paris, 1982.

C. Valiente, “El feminismo institucional en España: el instituto de la Mujer, 1983–1994”. *Revista Internacional de Sociología*, n° 13, 1996, pp. 163-204.

NOTAS

1. Pierre Bourdieu no retuvo el sexo/género como variable estructural de lo que él denomina campo del arte, aun así considero su noción más útil para una antropología feminista que la de “mundos del arte” o de “sistema del arte” ya que permite captar cómo las estructuras (de sexo/género, clase, raza/etnicidad) condicionan objetiva y subjetivamente las acciones y las prácticas de quienes actúan en el campo del arte, y los conflictos y jerarquías que lo atraviesan.
2. A menos que sea una opción del sujeto, en cuyo caso habría que analizar a qué objetivos responde, cuando especialistas legitimados en el campo del arte añaden a “artista” categorías ajenas al arte —mujer, étnico, enfermo mental, lesbiana, homosexual, trans..., etc.— la clasificación resultante ata a dicho/a artista a su particularidad e impide su potencial universalización.
3. Parte de los referentes empíricos de este artículo remiten al campo del arte del País Vasco y a la Facultad de Bellas Artes.
4. En 1971 N.C. Mathieu, antropóloga feminista materialista francesa, acuñó la noción de “sexo social”. Al contrario de lo que sucederá con la noción de “género”, trasladada en 1972 del campo de la psicología y el psicoanálisis al de la sociología por A. Oakley para distinguir el sexo (dato ‘natural’) del género (dato ‘cultural’), la de “sexo social” rechaza la idea de que el sexo sea un dato natural. Para Mathieu el sexo es tan social como, por ejemplo, la clase, y su rol no es secundario como principio de división del mundo social. Aunque la noción de género difundida a través de las teorías feministas y/o *queer* anglófonas se ha impuesto, utilizándose a menudo como sinónimo de “mujer” lo que desvirtúa sus potencialidades analíticas, desechar la noción de sexo para retener sólo la de género conlleva serios problemas epistemológicos y políticos.
5. Gell concebía el arte como un sistema en acción proyectado para cambiar el mundo. Su teoría antropológica del arte es muy compleja y rechaza dos ideas presentes en las perspectivas estructuralistas, semióticas o simbólicas: la de que los objetos de arte sean signos-vehículo que transportan significado, u objetos realizados para provocar una respuesta estética, o ambas cosas; y la de que se pueda reconocer que una obra de arte lo es porque participa de un código visual de comunicación de significado.
6. Fuente: “Cifras de mujer”, *El País*, 8 de marzo de 1998.
7. Mayoría en mis clases al igual que en la Facultad. Pero de cara a la problemática del reconocimiento cabe plantear la hipótesis de que, a pesar de ser más, pocas deciden adentrarse en el competitivo campo del arte al acabar sus estudios. De ser así, habría que ahondar en los motivos y re-examinar la problemática del reconocimiento de las artistas teniendo en cuenta que quizás sean menos numerosas en los circuitos del arte que sus coetáneos varones.
8. El Informe 8 *Las mujeres en la producción artística* publicado en 1994 por Emakunde/Instituto Vasco de la Mujer, proporciona estadísticas sobre: 1) presencia de las artistas en siete galerías del País Vasco: 30% de mujeres / 70% de varones; 2) participación en la Feria de Arte Contemporáneo ARCO (Madrid) —1ª edición 1982— y durante años cita obligada para estudiantes y docentes de la Facultad: 5% de mujeres / 95% de varones; y 3) número de alumnas que finaliza Bellas Artes: 61,5% frente a un 38,5% de varones.
9. Para Bourdieu, la ideología carismática es piedra angular de la creencia en el valor de la obra de arte, creencia que permite al campo de producción artística fundar su autonomía, y a los artistas dotarse de “genio”. La ideología carismática orienta la mirada del público hacia el artista y hace de él el “principio” del valor de la obra. Lo específico de dicho campo reside en la negación de la economía y en la reivindicación de

una autonomía que va de par con el mito romántico del genio.

10. El más antiguo es el *Kunstkompass*, creado en 1970. Elaborado por un jurado informal compuesto por críticos de arte, directores de museos y grandes coleccionistas privados a partir de los juicios de esos especialistas; de datos extraídos de reseñas sobre artistas publicadas por revistas internacionales de arte; de la participación de los y las artistas en eventos internacionales como la Documenta de Kassel o la Bienal de Venecia; y del hecho de que un/a artista exponga individualmente en grandes museos o centros de arte. Quienes lo elaboran asumen los criterios de legitimación hegemónicos en el arte cruzándolos entre sí para obtener el palmarés.

11. En 2005 el Parlamento vasco aprobó la *Ley para la Igualdad de Mujeres y Hombres*. En 2007 el Parlamento español aprobó la *Ley para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres*. Todavía es hoy el día en el que los artículos sobre arte y cultura presentes en ambas leyes no se aplican en las instituciones públicas de arte.

12. Mediada la primera década del 2000 este hecho se anclará en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y tendrá correlato académico en un Programa de Estudios Independientes auspiciado por la Universidad Autónoma de Barcelona. En la Comunidad Autónoma Vasca se plasmará en eventos organizados en Arteleku por el colectivo Erreakzioa (E/R).

13. Fuente: fundacionbetiko.org/wp-content/uploads/2012/11/plazandreok.pdf

14. Arteleku (1987-2012) se definió como un centro de arte contemporáneo vasco interesado por la experimentación que apoyaba a artistas emergentes.

15. Accesible en: http://www.arakis.info/pdf/MANIFIESTO_ARCO_2005_ES_EN.pdf

16. “Aportaciones de Plataforma A para el VI Plan de Igualdad”, accesibles en <http://wiki-historias.org>.

17. Denunciaba Pollock el 3 de junio de 2015 (ver: theconversation.com) que la National Gallery seguía ocultando a las impresionistas, artistas sobre las que esta historiadora ha publicado importantes obras.

18. En 2011 el Ministerio de Cultura publicó *Mujeres y Cultura = Políticas de Igualdad*, cuantificando la presencia de mujeres en diversos ámbitos de la cultura.

19. En el Estado español esta iniciativa sólo la materializó X. Arakistain como Director (2007-2011) del Centro Cultural Montehermoso de Vitoria-Gasteiz.

20. Frances Morris participó en diciembre de 2010 en el *I Encuentro sobre políticas de igualdad entre los sexos en los ámbitos del arte y la cultura*. (Centro Cultural Montehermoso de Vitoria-Gasteiz).

21. En 2008 esta filósofa feminista presentó en el seminario *La Mirada Iracunda* organizado por Xabier Arakistain en el Centro Cultural Montehermoso su conferencia “L’art des femmes et/ou l’art féministe. Entre Beauvoir et Duchamp”. Los entrecorillados remiten a dicha conferencia (pendiente de publicación).

Comunicaciones

Testigos de la ciudad: Muestra documental sobre el debate de las imágenes

ÁLVARO DE LOS ÁNGELES Y SANDRA MOROS

IVAM - Institut Valencià d'Art Modern

Resumen:

Testigos de la ciudad fue una muestra documental que actuó como epílogo de la exposición Perdidos en la ciudad. La vida urbana en la Colección del IVAM entre los meses de octubre de 2016 y abril de 2017. Tuvo lugar en la sala de la Biblioteca – Centre de Documentació IVAM y sus ámbitos de estudio y acción eran los movimientos sociales en el contexto de la Comunitat Valenciana entre la década de 1970 y el año 2017. Este texto plantea un recorrido sobre esta temática a partir de los conceptos éticos testigo, respeto, reconocimiento y poder.

Palabras Clave: Testigos de la ciudad, IVAM, testigo, respeto, reconocimiento, poder, Comunitat valenciana, 1970-2017, arte contemporáneo, activismo político

Abstract:

The claims shown in the exhibition Witnesses of the city are a major part of what has been happening in the Valencia area from the early 1970s through to 2017. The show's ambition came up against an easily understandable series of limitations, turning the project into more of a possibility for debate and research than into a complete and finished outcome. This text sets out to specifically convey that this documentary exhibition does not trace an encyclopaedic account of what has happened here and since that time; instead it aims to unpick and understand the confrontational and deeply opposed relationship between the seat of power and certain groups in the community. This trace is made throughout the ethical concepts witness, respect, recognition and power.

Key words: Witnesses of the city, IVAM, witness, respect, recognition, power, Comunitat valenciana, 1970-2017, contemporary art, political activism

Testigos de la ciudad fue una muestra documental que actuó como epílogo de la exposición *Perdidos en la ciudad. La vida urbana en la Colección del IVAM* entre los meses de octubre de 2016 y abril de 2017. Tuvo lugar en la sala de la Biblioteca – Centre de Documentació IVAM y sus ámbitos de estudio y acción eran los movimientos sociales en el contexto de la Comunitat Valenciana entre la década de 1970 y el mismo año 2017. La muestra se presentó como una línea cronológica o línea de tiempo, arriba y debajo de la cual —y coincidiendo con su año de creación— se ubicó material de archivo realizado por agentes sociales, políticos, culturales y artísticos. La exposición estuvo recibiendo documentación durante los meses en que estuvo abierta al público por los propios agentes implicados, y por otros que no estaban aún representados, lo que ayudó a complementar el material inicial, haciendo más complejo y ajustado su contenido. Una serie de seis vitrinas, distribuidas por la sala y arropadas por las tres paredes que formaban la cronología, estaban dedicadas a estudios de caso concretos.

La visibilidad de una situación concreta es el principal punto en común entre diferentes grupos y colectivos, que hicieron de ciertas circunstancias y de los sucesos relacionados su motivo de lucha. Las reivindicaciones recogidas en esta muestra representaban una parte importante de lo acontecido en el contexto del territorio valenciano (indefinido incluso en su nomenclatura: de Región Valenciana a Comunitat Valenciana, pasando por la ilusión efímera de País Valencià o sobre las ruinas de un mitológico Reino de Valencia) desde los primeros años de la década de los setenta del siglo XX hasta nuestros días. La ambición de la muestra se topaba con una serie de límites fácilmente entendibles, convirtiendo el proyecto más en una posibilidad de debate e investigación que en un resultado completo y acabado. Esta muestra documental no traza una crónica enciclopédica de lo que aquí y desde entonces ha ocurrido, sino más bien pretendió desentrañar y entender la relación de enfrentamiento y amplio desacuerdo entre el poder y ciertos colectivos ciudadanos.

Para ello, se seleccionaron varios conceptos y se expusieron a partir de la utilización o interpretación que de ellos han realizado algunos pensadores y teóricos, que han puesto ejemplos concretos para ilustrarlos, o bien que han sido analizados de manera abstracta y aquí se pretenden apropiar para fines claros y muy sintéticos. A modo de revisión de estos términos, traídos a un contexto muy preciso, se plantean cuestiones de naturaleza ética para entender algunos de los episodios más significativos del pasado reciente, donde el sistema democrático se mostró terco y rígido; donde algunos políticos malinterpretaron sus funciones, en tanto que gestores de lo público, y sobrevaloraron sus capacidades, no pudiendo contener la vanidad dentro de sus cuerpos funcionariales; en el momento justo en que esa misma democracia comenzó a permitir la crítica y la denuncia de situaciones inadmisibles; cuando la ciudadanía recuperó la conciencia sobre

conceptos comunes y procesos comunitarios, colaborativos e incluso, y con perdón, comunistas (Rogelio L. Cuenca *dixit*).

Asimismo, todo esto ocurría en un momento en que las ideologías eran una bandera y no un circunloquio de conceptos entremezclados con los puntos cardinales como excusa para no pronunciar lo inevitable, pues si olvidamos el origen de ciertos movimientos sociales, estamos destinados a repetir los sucesos que provocaron su irrupción. Es decir, para expresarlo aún más claramente: esta exposición tenía un marcado cariz ideológico, que se puso de parte de los/as débiles y que aspiró a lograr que ellos y ellas, aunque sea éticamente hablando y de manera documental, resultaran vencedores de unas luchas donde el sentido común brille. O dicho de otro modo, que esta vez se impartiera justicia, aunque sea nada más –y nada menos– que justicia poética.

La oportunidad de realizar esta muestra en un lugar simbólico como el IVAM, institución tan valorada en sus comienzos como cuestionada en diversos momentos de su historia reciente, ejemplo paradigmático en ocasiones de impostura cultural y artística, adquirió una responsabilidad añadida. Al hecho de mostrar de manera cauta pero decidida esta serie de acciones, o las más representativas, de los colectivos sociales, se le añade el particular de acogerlos en la institución museística de la Comunitat Valenciana con cualidad de *museu nacional*.

A su vez, esto abre una doble vía. Por un lado, el hecho de institucionalizar las luchas culturales y sociales pareciera indicar que ya han dejado de existir, que se les trata en condición de sucesos y como parte inevitable de un pasado más o menos lejano. Por más que el arte no se muestra ya tan sólo con las estrategias que le son históricamente propias, ni los movimientos sociales desconocen en absoluto las capacidades comunicativas de la «estética difusa», hacerlo en una institución artística compromete lo mostrado como parte de una historia del arte; aunque ésta sea una cierta historia del arte y lo haga en clave socio-local. Esta doble vía desemboca en un mismo hecho: la determinación para otorgar a estos movimientos ciudadanos la importancia histórica de haber repelido decisiones autoritarias y haberlo hecho comprometiendo sus expectativas personales y visibilizando sus luchas colectivas.

Por encima de estas dos direcciones está la voluntad de reafirmar la crítica institucional en su tercer estado o generación, como han definido escrupulosamente teóricos como Brian Holmes, Simon Sheikh o Marcelo Expósito, haciéndolo al menos de manera testimonial. La situación política actual en el contexto autonómico no es comparable a la acaecida unos años atrás. La ausencia de una mayoría absoluta del partido que gobierna obliga a una serie de acciones de puesta en común que predispone otro escenario relacional entre los dirigentes y la ciudadanía. Cuando determinadas actitudes reivindicativas entran en el espacio institucionalizado del museo, sin duda el arte ya está en otro lugar; también las reivindicaciones. No obstante, esta muestra vindicada desde el IVAM, no es

un gesto aislado. No quería serlo al menos, como tampoco aspiraba a ocupar el espacio que le es propio a los colectivos ciudadanos, más aún si éstos son o han sido críticos con las políticas culturales autonómicas, de las que este Institut siempre debiera ser un referente. Conviene recordar, por otro lado, que si estas acciones de crítica cultural llegan tarde al IVAM, es porque a lo largo de sus veintiocho años de historia nunca se tuvieron en cuenta, nunca fueron bienvenidas o impulsadas. El proyecto de reconstruir un relato para el IVAM, que es como decir para una parte significativa de la cultura contemporánea de la Comunitat Valenciana, dejó su visión exitosa y personalista de los primeros años, para desaparecer por completo entre incomprensibles muestras de apatía social, cultural y política. Un momento histórico que parece más difícil de entender cuanto más tiempo pasa y se amplía la distancia. El relato que deba construir el IVAM sólo puede generarse colectivamente y para un colectivo amplio, que incluya tanto un público generalista, como el más especializado y crítico. La creación de un proyecto común tiene que ser proyecto y debe ser común. Esta muestra y el texto realizado para ella (en el que se basa esta comunicación) quieren incorporarse al recorrido realizado entre muchos y muchas, que nos ha traído hasta aquí y que, sin duda, hemos de agradecerles.

Testigo

Giorgio Agamben argumenta su teoría sobre el testigo —del que dice, «Primo Levi es un tipo de testigo perfecto»— recurriendo a la etimología del concepto: «En latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *testis*, de la que deriva nuestro término «testigo», significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso o un litigio entre dos contendientes. La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él»¹. Es sobre este segundo término donde, también nosotros, nos apoyamos para convocar un conjunto de ciudadanos y ciudadanas comprometidos/as a través de acciones realizadas en común, que entienden lo colectivo como una fuerza en progresión, que consiguieron voltear (con mayor o menor éxito) una realidad que se presentaba inamovible, tozuda, incontestable, grabada en piedra, y que en principio sólo cabía aceptarla, como se aceptan ciertos dogmas. La resistencia para aguantar un tira y afloja constante con las decisiones políticas contrarias, y la imaginación para pensar una situación diferente a la otorgada por la realidad, marcaron para siempre estos hechos y a estas personas.

La comparación entre diferentes circunstancias, la expresada por Agamben y la expuesta en este contexto no son equiparables. La aniquilación sistemática de personas mayoritariamente judías en los campos de exterminio es difícilmente comparable

con cualquier otra cosa que no comparta una serie de elementos de idéntica estatura y calado. No se osa, por lo tanto, equiparar los acontecimientos, sino que se decide emplear las mismas acepciones a partir de su etimología. En su libro *Imágenes pese a todo*, Georges Didi-Huberman parte del texto de Agamben para certificar la calidad de testigo de una serie de cuatro imágenes fotográficas tomadas en el campo de concentración de Auschwitz por algún miembro del Sonderkommando. Estas imágenes devienen, para el pensador francés, auténticas testigos de lo que allí ocurrió, son «el ojo de la historia por su tenaz vocación de hacer visible»². A diferencia de otras líneas de investigación visual sobre el exterminio de la II Guerra mundial, como las películas documentales de Claude Lanzmann, donde el material de archivo no se tiene en cuenta para mostrar lo que pasó y sí para relatarlo; aquí, un teórico de las imágenes como Didi-Huberman otorga validez testimonial a unas imágenes fotográficas, incluso aunque se sepa que, como éstas, fueron en algún momento manipuladas. Es decir, que la prueba testimonial, el documento físico, la presencia resultante de una ausencia, todavía es tenida en cuenta como base de investigación y desarrollo teórico.

De la misma forma ¿podríamos otorgarle a esta serie acumulable de material gráfico, propagandístico, panfletario, perspicaz, irónico, directo e, incluso, elegante y resueltamente estético, la vocación de un «ojo de la historia por su tenaz vocación de hacer visible»? La visibilidad ocurre en la acción directa, en efecto, pero persiste en el material que sirve en cada momento y circunstancia para apoyar, dar nombre, otorgar voz a esas mismas acciones. En este proceso intervienen muy variados elementos e intereses, pero de forma natural se acoplan entre sí, generando un compendio de informaciones y sucesos históricos intercomunicados.

La siguiente cuestión sería preguntarse si, en efecto, estos grupos de ciudadanos pueden o no considerarse supervivientes de una situación histórica precisa, tanto como si los materiales que emplearon como reivindicación de visibilidad pueden ser entendidos como testigos oculares, ejemplos que concienciaron a otros colectivos, a personas sensibilizadas que se vieron afectadas por una decisión o un hecho concretos, o que a partir de ahí tomaron conciencia. Y no parece haber dudas de que así es, mirando determinados acontecimientos en perspectiva. La línea de tiempo impresionista que recorre la sala, es tanto una ventana como un espejo. Nos permite revisar algunos hechos concretos puestas en contexto, mezclados, como síntoma de la sucesión de eventos y acontecimientos, de marcas o pérdidas en el tiempo. Pero es también nuestro reflejo en éstos. Toda línea de tiempo, si afecta a un período contemporáneo, nos incluye dentro, aunque sea a partir precisamente de nuestra no inclusión directa. Como ventana, puede ser transparente, traslúcida, o equipararse con una pantalla que reproduce lo que antes hemos creado. Como espejo, puede delimitar fielmente nuestro contorno, pero también podría devolvernos nuestro reflejo deformado, grotesco o desdibujado. La implicación de cada cual

dentro de esta línea dibuja también un escenario personal, pero intercomunicado con el resto.

Resulta inevitable no pensarse uno o una mismo/a en momentos históricos como el 11 de septiembre de 2001 o aquel 3 de julio de 2006, cuando aconteció el accidente de metro más grave de Europa hasta la fecha en la estación de Jesús de Valencia, y recordar dónde estábamos y qué hacíamos. De un accidente siempre resultan víctimas y supervivientes directos, pero ¿no puede denominarse supervivientes a los familiares y amigos cuya vida se paró ese día y recomenzó —partida, fracturada, reconstituida, siempre diferente a la anterior— desde entonces? Y aún más, ¿no pueden considerarse supervivientes de una actitud política negligente, condescendiente, pseudo-compasiva, pre-potente, que les negaba el derecho básico a expresarse y a luchar por lo que se entiende fehacientemente como un fallo del sistema?

El sistema lo conformamos todos y todas, pero el poder político y el económico se lo apropian de manera tan interesada y absurda, por el que cualquier éxito por pequeño que sea les corresponde, que cuando ocurren hechos tan graves sólo cabe dirigir hacia ellos las miradas inquisitivas, las preguntas exigentes. En este caso, además, se rehuyó cualquier tipo de responsabilidad, ampliando de manera exponencial la distancia entre el poder político y la ciudadanía. Otro motivo para considerarse superviviente: enfrentarse a los muros impávidos del silencio administrativo, del recoveco legislativo, de la interpretación judicial. Una exégesis judicial que abre el margen de la sobre-interpretación del concepto, y acoge en su amplitud gran parte de los hombres y mujeres que están detrás de los colectivos aquí representados. Testigos, protagonistas y supervivientes de situaciones que estaban destinadas a ser reproducidas de manera natural por el poder y acabaron siendo relatos de lucha y resistencia que hoy marcan la historia de un tiempo y un lugar precisos.

Respeto

Con un estilo conciso y certero, Byung-Chul Han analiza, en su libro *En el enjambre*, la sociedad actual desde la pérdida del respeto y cómo esto afecta la relación con lo público. En el capítulo inicial «Sin respeto», Han nos recuerda que «'respeto' significa, literalmente, 'mirar hacia atrás'. Es un mirar nuevo» y éste «presupone una mirada distanciada, un *pathos de la distancia*». La sociedad de hoy en día, sin embargo, ha anulado las distancias, de ahí que el respeto haya desaparecido. Es «la distancia» lo que «distingue el *respectare* del *spectare*»; es decir, la distancia permite el respeto, sin la cual todo deviene espectáculo. Y con ello, el pensador remata, «el respeto constituye la pieza fundamental para lo público. Donde desaparece el respeto, decae lo público»³.

El contexto donde Han analiza esta pérdida de respeto es propio de la sociedad actual de la comunicación, donde los límites entre lo privado y lo público, con las redes sociales como plataforma de lo presencial virtual, se han desvanecido. Pero también la política ha perdido credibilidad por anulación de la distancia, y el respeto se convierte en espectáculo. Esta operación ha ocurrido de manera doble: por un exceso de celo de la política de mostrarse distanciada, una atrofia de la distancia; y por exceso de espectáculo, es decir, por haber suprimido del todo las distancias según las circunstancias e intereses. El aspecto más significativo de esta dialéctica es que los dos escenarios, siendo como son antagonicos, se han dado en numerosos casos de manera complementaria y al unísono.

A partir de este concepto, la cuestión sería analizar por qué determinadas decisiones políticas se tomaron sabiéndose que, al ser tomadas, perdían el respeto a ciertos colectivos ciudadanos, al propio territorio que debían proteger, a su cultura contemporánea y, en definitiva, a cuestiones que de tan obvias que resultan, devinieron invisibles. Es decir, porqué esa «mirada distanciada» pero decisiva, que refiere Han sobre el respeto, acabó siendo simplemente distanciada. La querencia de la propaganda por parte de la política aniquila el respeto, convierte todo en un espectáculo cuya finalidad siempre es el ahora. Un espectáculo es tanto más efectivo cuanto más presente es y está en la línea de la historia.

La pérdida de distancia y de respeto adquiere para Han otra serie de particularidades en el momento presente. Para él, la comunidad actual vive «en el enjambre». A diferencia del concepto de masa, característico a finales del siglo XIX y de gran parte del siglo XX, la actual («el enjambre digital») es una comunidad interconectada, resultante de «una nueva crisis, en una transición crítica, de la cual parece ser responsable otra transformación radical: la revolución digital.» La diferencia entre ambas es clara: «El enjambre digital no es ninguna masa porque no es inherente a ningún *alma*, a ningún *espíritu*. El alma es congregadora y unificante. El enjambre digital consta de individuos aislados.» Sobre la misma idea, Han avanza diciendo que «el enjambre digital, por contraposición a la masa, no es coherente en sí. No se manifiesta en una *voz*. Por eso es percibido como *ruido*»⁴.

Estas afirmaciones resultan patentes en la sociedad actual, de hecho la definen; pero distan de coincidir en el modo de actuar de los colectivos «testigos de la ciudad» cuando se profundiza en sus prácticas de acción y reflexión. En efecto, les une un alma común, como a las masas históricas, pero no son masa, son minorías; al mismo tiempo, son parte de la revolución digital, participan de ese enjambre digital, incluso de manera muy activa, pero se mantienen como un nosotros. Es decir, cuestionan su condición de individuos aislados, porque les mantiene unidos un motivo común. En definitiva, son también resistentes a que las corrientes del momento, las tendencias líquidas del ahora, por lo general dependientes del poder, les intenten convertir en invisibles.

La cuestión que da sentido a la teoría de Byung-Chul Han en relación a la lucha resistente de los colectivos, es que aquél plantea cuestiones generales para analizar la sociedad actual, de manera precisa, pero atendiendo a una generalidad; mientras que los grupos se resisten a entrar en planificaciones generalistas que les dejan al margen, o cuyos fines pasan por encima de sus intereses, patrimonio, modo de vida o ideología. De hecho, tal como lo define Han, el «*homo digitalis* es cualquier cosa menos nadie (...) es alguien penetrante, que se expone y solicita atención. (...) Y en esto consiste también su dicha. No puede ser *anónimo* porque es un *nadie*. (...) se presenta con frecuencia de manera anónima, pero no es ningún *nadie*, sino que es un *alguien anónimo*»⁵.

El trabajo, en tanto que acción, de estos colectivos se convoca y se expone en un espacio común, con un motivo también común de lucha y resistencia. Entre sus fines está reivindicar una serie de propuestas que les afectan, a partir de las cuales sentirse respetados, tratados, como iguales. La búsqueda de respeto es un estadio inicial en cualquier demanda, y plantea la cuestión posterior del ser-reconocido.

Reconocimiento

Paul Ricoeur, en su ensayo *Caminos del reconocimiento*, centra su hipótesis de trabajo en «el cambio del empleo del verbo ‘reconocer’ de la voz activa a la voz pasiva». Es decir, desde el «reconocer algo, objetos, personas, a sí, a otro, el uno al otro», al «ser reconocido, pedir ser reconocido»⁶. Este recorrido lo realiza a partir de tres momentos filosóficos que considera determinantes para analizar un concepto que, opina, «sin duda debe existir alguna razón por la que no se haya publicado, con el título *El reconocimiento*, ninguna obra de buena reputación filosófica»⁷, una tendencia que él invierte. El escepticismo de Ricoeur va anclándose en diferentes momentos de la historia de la filosofía precisamente para voltear la voz activa en una voz pasiva. Estos tres momentos-conceptos se encuentran en Descartes (reconocer es la capacidad de distinguir entre lo verdadero y lo falso), Kant (reconocer es identificar y esto, a su vez, es inseparable de relacionar) y Hegel (reconocer es llegar a ser reconocido).

Para llegar a ser reconocido por el resto, previamente hay que reconocerse uno/a mismo/a. Este concepto está plenamente relacionado con el respeto: ganarse el respeto, tratar con respeto, no perder el respeto. Byung-Chul Han los vincula a partir de la identidad: «El respeto va unido al nombre. Anonimato y respeto se excluyen entre sí. La comunicación anónima, que es fomentada por el medio digital, destruye masivamente el respeto. (...) El nombre es la base del reconocimiento, que siempre se produce nominalmente. Al carácter nominal van unidas prácticas como la responsabilidad, la confianza o la promesa»⁸. Algunas prácticas de arte político se han servido de los espacios liminares

entre la identidad y el anonimato, sin necesidad de reconocimiento personal, en pos del propio reconocimiento del proyecto o de la acción.

Si el primer estadio («darse a conocer») permite el reconocimiento propio, el último, y que completaría un ideal del reconocimiento, es el de ser reconocido/a por los/as otros/as. Resulta importante tenerlo en cuenta, porque no reconocer al otro, sobre todo si éste defiende unas causas concretas y con sentido de lo común —como hacen la gran mayoría de los colectivos presentados—, y quien no le reconoce como tal es el poder político responsable de velar por toda la ciudadanía, plantea una gran contradicción en términos. Y una gran duda al respecto de la función pública de la política en momentos en que, al emplearse las herramientas que la democracia pone al servicio de las personas, el propio sistema democrático se revuelve contra ellas.

Poder

Las demandas ciudadanas han recorrido un amplio trayecto que va desde la asunción del poder como algo inamovible e incuestionable, como aquello que reprime las libertades, hasta el empoderamiento de determinadas estrategias y espacios de control vaciados o tomados directamente para otros fines. Esta deriva es una parte significativa de la historia social de, al menos, los últimos cincuenta años. Michel Foucault se cuestionaba en su clase del 7 de enero de 1976: «¿Qué es el poder? O más bien (...) cuáles son, en sus mecanismos, sus efectos, sus relaciones, esos diferentes dispositivos de poder que se ejercen, en niveles diferentes de la sociedad, en ámbitos y con extensiones tan variadas.» Y corona la reflexión preguntándose: «¿puede el análisis del poder o los poderes deducirse, de una manera u otra, de la economía?»⁹

Esta pregunta, a todas luces una pregunta retórica, debe leerse como una afirmación. No hay poder alguno que no se deduzca de la economía, pues el poder político dejó de tener plena autonomía para decidir por sí mismo, es decir, para las necesidades de su gestión política en tanto que reflexión de la polis y de sus habitantes. Y no sólo eso. Hace mucho que dejó de interesarse realmente por cuestiones globales, que atendieran a un equilibrio y una economía —etimológicamente hablando— que participara en la cosa común y que, por lo tanto, redujera las diferencias. Sin embargo, Foucault a lo que aspira es a encontrar una definición del poder y unas características propias, a ser posible desligadas de la economía y vinculadas con el hecho del ejercicio mismo del poder; su argumento es que el poder dispone de unas reglas que le son propias y cuya finalidad es el mantenimiento del poder mismo. Por un lado, «el poder no se da, ni se intercambia, ni se retoma, sino que se ejerce y sólo existe en acto» (...) tampoco es «mantenimiento y prórroga de las relaciones económicas, sino, primariamente, una

relación de fuerza en sí mismo» (...) «el poder es esencialmente lo que reprime.» Y «en segundo lugar (...) si el poder es en sí mismo puesta en juego y despliegue de una relación de fuerza (...) ¿no hay que analizarlo en primer lugar y, ante todo, en términos de combate, enfrentamiento o guerra?»¹⁰ Foucault acaba invirtiendo la proposición clásica de Clausewitz del siglo XIX, que indicaba que la guerra es la continuación de la política por otros medios, por esta nueva lectura: «la política es la continuación de la guerra por otros medios»¹¹.

Una vez aceptada esta tesis, resulta evidente comprobar que las reivindicaciones de los colectivos se han tenido que enfrentar precisamente al poder político aceptando la máxima de que el poder se ejerce con la finalidad principal de perpetuarse. De ahí que las acciones de estos colectivos se hayan topado sistemáticamente contra un muro que no sólo repelía sus demandas, sino que también ocultaba tras de sí un sinfín de intereses económicos afines a quien detenta el poder. Frente a la reivindicación directa de los colectivos de corte clásico en forma de manifestaciones, concentraciones y, en general, de acciones destinadas a hacer visible una lucha común concreta, otros grupos alternativos a la idea clásica de institución y de sistema se organizaron al margen, empoderándose de actitudes vinculadas al poder pero ejercidas pese a éste, sin tenerlo en cuenta y con la finalidad de construir una vía paralela, pues la oficial no les interesa o les empequeñece en exceso. La última parte de la muestra reflexiona sobre algunos de estos grupos que reaccionaron a la situación del presente con agilidad e imaginación, colaborando de manera mixta con instituciones universitarias o particulares, ocupando solares, generando espacios de producción de ideas y proyectos, poniendo en marcha una maquinaria nómada y ligera pero de calado profundo.

Llevar a cabo este proyecto supuso hacer visibles ciertas problemáticas en torno a él, algunas de las cuales estaban relacionadas con su propio contexto geográfico, social y cultural, mientras que otras afectaban al campo del arte desde un punto de vista más amplio.

No debemos olvidar que la exposición *Testigos de la ciudad* estaba concebida como el epílogo de la muestra *Perdidos en la ciudad*. Esta última estaba formada por obra de la colección que abarcaba una amplísima cronología (finales del siglo XIX hasta la actualidad) y que se sitúa dentro del marco de la institución. Los materiales que conformaban *Testigos de la ciudad* eran materiales que mostrábamos como documentos de unos relatos y que planteaban un dilema en torno a su inclusión dentro del discurso del museo. ¿Cómo introducíamos estos materiales realizados para otro contexto dentro de la institución museo? ¿Cómo los relacionábamos con las obras incluidas en *Perdidos en la ciudad*? Con los materiales de *Testigos de la ciudad* ¿estábamos supliendo la función transformadora que puede tener el arte con materiales realizados fuera del ámbito artístico e introducidos posteriormente?

La aproximación que como institución hacíamos a los diferentes relatos que queríamos introducir también supuso poner en cuestión desde el aparato curatorial cómo hacerlo. Por este motivo, uno de los requisitos era la inclusión de materiales realizados por los propios colectivos o personas, es decir, que los diferentes microrrelatos estuvieran contados en primera persona por sus testigos.

Entonces, ¿cómo introducir en la sala un material documental realizado para otro contexto y seleccionado por los testigos? Nos decantamos por realizar una línea de tiempo con los materiales que podían estar colgados o pegados sobre pared y que acompañábamos con datos de la historia vinculados con los microrrelatos de la muestra, como las fechas de cambios en el gobierno, nuevas leyes, eventos culturales y sociales significativos, etc. Los materiales tridimensionales formaron en las mesas y vitrinas seis pequeños casos de estudio. Lo más interesante para nosotros fue las preguntas que nos surgieron en torno al hecho de utilizar una línea de tiempo. ¿Estábamos utilizando un elemento que estaba insertado dentro de una estética ya asimilada por la institución? Una estética, la de línea de tiempo, de la cronología o archivística ¿es por sí misma un elemento instituyente?

NOTAS

1. G. Agamben, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Editorial Pre-Textos, Valencia, 2005 (2ª edición corregida).
2. G. Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2004.
3. Byung-Chul Han, *En el enjambre*, Herder Editorial, Barcelona, 2014, p. 13.
4. *Ibid.* pp. 26-27
5. *Ibid.* p. 28.
6. P. Ricoeur, *Caminos del reconocimiento*, Editorial Trotta, Madrid, 2005, p. 29.
7. *Ibid.*, p. 15.
8. Byung-Chul Han, *En el enjambre*, Herder Editorial, Barcelona, 2014, p. 15.
9. M. Foucault, *Hay que defender la sociedad*, Akal, Madrid, 2003, p. 22.
10. *Ibid.* pp. 23-24.
11. *Ídem.*

Ficción, política, estética. #SpanishRevolution: la protesta como práctica instituyente

SERGIO DOMÍNGUEZ MARTÍNEZ

Universidad Carlos III de Madrid / Universidad Autónoma de Madrid

Resumen:

La protesta, política, ética, estética, funciona como fábrica de inéditas subjetividades y prácticas emancipatorias. Como una política del simulacro, obrando desde la cognición, los procesos de protesta participan de una estética instituyente, constructora de filiaciones, de formas de habitar, formas culturales e identitarias. La política sería la configuración de ese espacio de identificación, regido en la protesta por lo visual, modelando en el acto estético toda construcción simbólica y subjetiva, elaborando inéditas identidades y sensibilidades en sujetos. Estudiando la contingencia de procesos de protesta, como el 15M, es posible revelar la condición ontológica de la protesta: cómo elaboran y modifican discursos e identidades, actuando como un lenguaje performativo; una ficción política y estética, como un acontecimiento contrahegemónico y representativo, que construye su propio discurso desde lo retórico.

Palabras Clave: Protesta, Política, Ficción, Estética, 15M.

Abstract:

Protest, politics, ethics, aesthetics, works as a factory of unpublished subjectivities and emancipatory politics. As a simulation policy, which operates from cognition, political processes participate in an instituent aesthetic, maker of affiliations, ways of living, cultural forms and identity. The policy would be the configuration of that space of identification, a space governed by the protest for the visual, modeling the aesthetic act of all symbolic and subjective construction, elaborating identities and sensitivities unknown in the subjects. By studying the contingency of protest processes, such as 15M, it is possible to reveal the ontological condition of protest: how they elaborate and modify discourses and identities, acting as a performative language; a political and aesthetic fiction, as a counterhegemonic and representative event, that makes its own discourse from rhetoric.

Key words: Protest, Politics, Fiction, Aesthetics, 15M.

Política de la estética, distribución de lo sensible

Como presintiera Jacques Rancière, lo acontecido en 2011 se pareció más a una «contrarrevolución intelectual» que a la caída de la narrativa moderna, como un reciclado o reconfiguración del orden dominante¹. Una contrarrevolución que elaboró su propia hegemonía, desde narrativas, prácticas y discursos críticos, ante una crisis política e ideológica. Una crisis moderna de identidad, que ahondó en la necesidad histórica de poner fin a la dictadura de los mercados, transformando relaciones y estructuras del poder. Si con la modernidad el ágora política se había constituido en la producción de identidades y subjetividades, desde una estética de lo sublime como un conflicto de dos regímenes de sensibilidad²; la caída del relato moderno, de su hegemonía, dejó espacio para nuevas narrativas, prácticas y discursos críticos, ampliando el foco a otros modos de sentir, ver y hablar. Esta caída trajo consigo el reciclado de toda intelectualidad y estética de protesta, dibujando la realidad vigente como el reino de una pequeña burguesía narcisista, denunciando la falacia de la sociedad de consumo y el imperio del espectáculo. Toda emancipación social pasa, desde este momento, por una ruptura, ampliando el foco a otros modos de sentir, ver y hablar. Siendo necesario articular prácticas subjetivadoras y significantes en el espacio social, prácticas ordenadoras de una realidad conocible y visible en un paisaje político y estético.

Por política puede entenderse toda acción que rompe la configuración sensible de la realidad, abarcando lo estético como una acción política cuyo fin es generar nuevas visibilidades y representaciones. Aplicando la teoría rancieriana, el 15M puede entenderse como un escenario, como una política de quienes ocupan el espacio público en comunidad, a través del mismo enfrentamiento entre el mundo que son y aquel al que se aspira; como una toma de palabra, desplazando el orden establecido. El 15M operaría, en esta línea, desde un principio de igualdad, rompedor y desclasificador: deshaciendo naturalidades impuestas, obrando desde el desacuerdo como situación de habla, como un disenso sobre objeto, sujeto y situación de la argumentación³. Modos de hacer y pensar extendidos, común repartido, desde donde insertar prácticas estéticas dentro de una «comunidad del sentir»⁴. Esta estética funcionaría en la protesta del movimiento como un sistema de formas determinantes, como un *sensorium* paradójico o régimen de filiación: un «recorte de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia»⁵.

Un reparto de lo sensible dentro de la comunidad, desde el cual generar nuevas geografías de poder, redistribuyendo lugares e identidades. Lo estético como fábrica de subjetividades y políticas emancipatorias, modificando relaciones, multiplicando formas de vida posibles desde la performatividad⁶. Mediante este proceso emergen nuevas

identidades, desde la propia experiencia, por composición y descomposición de las fracciones de lo sensible, situándose el propio momento político en el disenso. Siendo lo político el propio litigio, el cuestionar lo establecido desde la imaginación y lo utópico, se crean espacios de pensamiento, como asambleas o performances, como nuevas formas constituyentes. El ejercicio estético desdibuja así las fronteras entre esferas, imaginando nuevos y utópicos espacios comunes, identidades o procedimientos, dando luz, a su vez, a espacios invisibilizados. Este ejercicio funciona en la apariencia, en el escenario de confrontación entre «la policía» y «la política»⁷. Una política instituyente en el momento que rompe el reparto de lo sensible dado, descolocando realidades, imaginando nuevos discursos, frente a una policía o gobierno del «orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido»⁸. Estética y política se entrelazan aquí con el concepto rancieriano de ética, permitiendo a esa comunidad pensar, razonar, tomar una postura crítica. Deduciendo como ética aquella esfera «donde se disuelven la especificidad de las prácticas políticas o artísticas, pero también lo que hace el corazón mismo de la vieja moral: la distinción entre el hecho y el derecho, el ser y el deber ser»⁹. Como pensamiento de esta política estética, la ética actúa identificando toda forma de discurso o práctica bajo un mismo pensamiento, que establece entornos, formas de ser o principios de acción, delimitando un contexto.

Democracia performativa, ficción política

Desde esta relación política de la estética, reparto de lo sensible, el 15M funcionaría en la constitución identitaria, materializando el espacio público desde la festivalización y potenciándolo como escenario programático y dramático, transformando la esfera pública en un marco natural de y para la reificación de la democracia¹⁰. Este es el escenario de una democracia performativa, operativa a través de mecanismos semióticos, retóricos o pragmáticos, desplegada en la necesidad de crear una legislación que amplíe formas de vida posibles. A través de esta performatividad, se revisan condiciones normativas de vida, desde la manifestación de los cuerpos y su interacción con estructuras de vida y de comunidad, rompiendo normas y explorando formas inéditas¹¹. La presencia del cuerpo se convierte así en acto político, gracias a una performatividad ampliada, en una actuación política dentro de asambleas o actos públicos de congregación como «espacios de aparición»¹². Puede entenderse el 15M, siguiendo esta idea, como una «asamblea pública de cuerpos», de relación con otros cuerpos; como una «expresión política» que amplió la tradicional acción política, desplegando una puesta en escena física y virtual¹³. Un acto performativo de clara esencia social y comunicativa, en un proyecto de democracia

radical que pasaba por deconstruir identidades discursivas desde actores sociales que presentasen posiciones distantes en situaciones contrarias, evitando así concepciones fijas como raza, etnia, clase o sexualidad; a fin de conseguir un nuevo significado social de libertad e igualdad¹⁴. En definitiva, la asamblea servía para pensar en plural, desde este principio de diferencia y diversidad, desmontando el mito de la identidad desde la performatividad de los cuerpos.

Acción política y estética se conformaban así en el poder de la ficción, en la imaginación de nuevas subjetividades e identidades inclusivas por las cuales disputar las relaciones de poder y alterar el orden hegemónico. Como una ficción política, se imaginaron nuevas posibilidades a través de realidades ficticias, nombres colectivos y anónimos, volviendo invisibles a los individuos y abriendo su acceso. Retomando a Rancière, es posible distinguir en esta ficción política tres operaciones sincronizadas: la creación de una nueva identidad colectiva, la producción de una nueva realidad y la irrupción de la realidad preestablecida¹⁵. De este proceso surgirá una nueva verdad, alterna, intangible, colectiva; ampliando los límites de la realidad concebida, sensorial y de acción, suspendiendo jerarquías y clasificaciones de toda realidad conocida. Una nueva realidad que se reconoce a sí misma como ficticia, siendo más franca en su concepción que una falsamente tomada como real, obedeciendo igualmente a una construcción quimérica. Un espacio inédito, donde cualquiera pudiese ver y actuar, lugar de pensamiento y reflexión que nacía desde lo común, como inéditos paisajes donde ver cosas subrepticias, poner en relación lo disperso y dar voz y luz a nuevos temas, lenguajes o enunciados. Como una nueva coexistencia, el 15M fue ese lugar donde levantar las manos adquirió un nuevo significado.

Un espacio de lo común, desclasificado, descompuesto para reconstruir un nuevo común. El efecto de esta ficción fue un desdoblamiento: un abandono del cuerpo para sumergirse en un nuevo espacio de posibilidades, donde ser distintos en el efecto de otra realidad, donde distintas identidades difuminasen límites de clases y conocimientos. Como potencia humanizadora por excelencia, la ficción otorgaba modernos imaginarios, nuevos espacios de subjetivación, nuevas realidades, dando luz a lo oculto y silenciado, alterando el mapa de la realidad. Como una política literal, de libre expresión, la protesta desvaneció límites entre apariencia y realidad, ejecutando acciones imposibles en lo ficticio, pensando la realidad como un esquema de todo y partes, de partidos y mayorías, desdoblado la realidad hacia los omitidos¹⁶. Dentro de esta ficción, etiquetas como *indignado* o *15M* funcionaron como identidades ficticias que rompían toda clasificación policial, como gritaban los indignados: «¡no somos ni de derechas ni de izquierdas!»». Más que como identidad, estas etiquetas actuaban como punto de encuentro y de ruptura, generando un *nosotros* abierto a cualquiera. Etiquetado, el lugar de protesta se volvía instituyente, desde una sensibilidad compartida en un espacio público como ideología,

como punto de encuentro físico y virtual, en el cual movimientos reacios a jerarquías encontraban cierta utopía de comunión¹⁷.

Estética indignada, arte crítico, obra total

Como política estética y ficción política, el 15M supuso ese momento de ruptura de consensos, actualizados por la fuerza creativa de una comunidad comprometida, opuesta a ciertas actitudes del poder. La práctica estética medió en el transcurrir de la protesta fijando espacios, miradas, voces, identidades o procedimientos; desdibujando fronteras entre esferas, imaginando nuevos y utópicos espacios comunes. En el movimiento indignado, el factor estético englobaba toda protesta como una renovación sustancial de formatos, de sentidos, de significados y de mitos. Como una ruptura de principios y valores, un cambio de paradigma más que una consecución de medidas concretas. Con una praxis abierta, sin estilos imperantes ni materialidades concretas, el elemento estético funcionaba como instrumento de agitación; una experiencia estética total donde lo real cediese terreno ante lo posible, derribando toda barrera¹⁸.

El campo original de esta estética no era el arte, sino la realidad misma¹⁹. Como un método de confrontar la existencia o el régimen de identificación vigente, la protesta sirvió como una política del simulacro que obraba desde la cognición, desde la subjetivación de lo estético; desde una estética constructora de filiaciones, de formas culturales e identitarias, de formas de habitar, como un proceso que conduce «a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad»²⁰. Este idilio entre política y estética era ya tempranamente esbozado por Walter Benjamin, para quien la trascendencia residía en la capacidad liquidadora e irruptora del discurso heredado. Un arte politizado, revolucionario, debía recoger su realidad social, alejarse del «arte por el arte», adentrarse en la lucha de clases de la mano de productores que pensasen en términos colectivos²¹. Aunque en supuestos distantes, Benjamin antecede en cierto modo a lo que podría denominarse cierta «estética de la existencia»²², como la construcción individual de nuevos contextos e identidades históricas, de nuevas subjetividades, que darán lugar a inéditas formas emancipadoras o de oposición. Esta estética de la existencia, de lo sublime, funciona en un horizonte de resistencia común, como un bien colectivo; dentro de la cual cualquier acción, como acto metapolítico, asimila formas de la vida estetizadas²³. Una especie de régimen visual que rige lo político, configurando un espacio específico; circunscripción de una esfera particular de experiencia basada en lo común, de sujetos capaces de designar objetos y decisiones comunes.

Como estética de protesta, el movimiento puede entenderse como una gran performance, donde escenificar una participación colectiva situando cuerpos políticos en el espacio público²⁴. Una estética atractiva, de lo urgente y fugaz, creativa, espontánea en la necesidad de protestar aquí y ahora. Una estética de la multitud que operaba desde pequeñas acciones, como alzar la voz, aplaudir o desnudarse frente al público. Un arte crítico —en términos de Rancière—, como un dispositivo de exposición, visibilizador de diversas y múltiples prácticas de creación; un arte basado en la crítica de fundamentos económicos y sociales. Puede entenderse como un arte político que activa al espectador mediante la «división de lo sensible» como sistema de evidencias sensibles, que fijan un común repartido y unas partes exclusivas. En una protesta mediatizada a través de alternativas redes comunicativas, ajenas a las prescripciones de los *mass media*; articulando culturas e informaciones abiertas, espontáneas y colectivas, donde nuevas identidades y una temporalidad transitoria e inmediata subvinieron en un ambiente colectivo de emociones que aspiraba a una nueva sensibilidad urbana, a través de ensamblajes de vecindad y otras formaciones de base social. Ese ambiente residía más en el proceso que en el propio resultado, en la construcción de formas de visibilidad y oralidad, de una nueva realidad sensible, más que en la consecución de logros y medidas concretas. En este arte crítico, los indignados se convirtieron en actores, activando desde su experiencia estética medios originales como marcos de acción, transformando su contexto inmediato desde formas sensibles propias, produciendo conocimiento de las estructuras de hegemonía y convirtiendo al espectador en un actor consciente. El 15M vino a ser esa obra de arte total, como arte propagado, que rompió con toda directriz, que molestó, que transfiguró objetos y gestos en experiencias estéticas; una estética diseminada, sin autoría ni jerarquía, donde las experiencias colectivas fueron libremente producidas y compartidas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- T. W. Adorno, *Teoría estética* (trad. Jorge Navarro Pérez), Akal, Madrid, 2004.
- L. Althusser, *Escritos*, Laia, Barcelona, 1975.
- H. Arendt, *La condición human*, Paidós, Barcelona, 1963.
- W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973.
- W. Benjamin, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Taurus, Madrid, 1999.
- W. Benjamin, *Ensayos. Tomo VII*, Editora Nacional, Madrid, 2002.
- J. L. Brea, *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Akal, Madrid, 2005.
- J. L. Brea, "Retóricas de la resistencia: una introducción", *Estudios Visuales*, nº 7, 2010, pp. 7-13.
- S. Buck-Morss, "Visual Studies and Global Imagination", *Papers of Surrealism*, Issue 2, 2004.
- S. Buck-Morss, "Estudios Visuales e imaginación global" en *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (J.L. Brea, ed.), Akal, Madrid, 2005.
- J. Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, London, 1993.
- J. Butler, *Undoing Gender*, Routledge, London, 2004.
- J. Butler, "Bodies in Alliance and the Politics of the Street", *eipcp*, 2011. <http://www.eipcp.net/transversal/1011/butler/en>
- Butler, J, *Notes towards a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, Cambridge, 2015.
- E. Chamorro Sánchez, "Democracia performativa: el debate entre justicia y libertad en el 15M", *Astrolabio. Revista internacional de filosofía*, Nº 19, 2017, pp. 56-65.
- M. Delgado, *El espacio público como ideología*, Libros de la Catarata, Madrid, 2011.
- M. Delgado, "Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos", *Quaderns* (Institut Català d'Antropologia, Barcelona), Nº 18, 2013.
- R. Díez García, "Does the spanish 15M have an ideology? Issues of method and measurement", *Athenea Digital* - 14(3), 2014, pp. 199-217.
- I. Errejón, "El 15-M como discurso contrahegemónico", *Encrucijadas. Revista de Ciencias Sociales*, Nº 2, 2011, pp. 120-145.
- A. Fernández-Savater, "Política literal y política literaria (sobre ficciones políticas y 15-M)", *Mediterráneo Económico*, Nº 23, 2012, pp. 125-137.
- A. Fernández-Savater, "Fuerza y poder. Reimaginar la revolución", *eldiario.es* [Consulta: 20/06/2017]. http://www.eldiario.es/interferencias/Fuerza-poder-Reimaginar-revolucion_6_155444464.html.
- M. Foucault, *L'ordre du Discourse*, Gallimard, París, 1970.
- M. Foucault, *L'Archéologie du Savoir*, Gallimard, París, 1972.
- M. Foucault, *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité*, vol. I, Gallimard, París, 1976.
- M. Foucault, *Le souci de la vérité. In Dits et écrits*, vol. IV, Gallimard, París, 1994.

- M. Hardt, A. Negri, *Multitud*, Random House Mondadori, Barcelona, 2005.
- E. Laclau, C. Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, Verso, Londres, 1985.
- E. Laclau, C. Mouffe, *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*, Siglo XXI, Madrid, 1987.
- E. Laclau, "La articulación y los límites de la metáfora", *Studia Politicae*, N^o 20, 2010, pp. 13-38.
- F. Lyotard, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* (trad. M. Antolín), Cátedra, Madrid, 1984.
- A. Maeso Broncano, "Transformar realidades hoy. Prácticas y elementos del arte de acción como factores subversivos" en *Arte, educación y cultura. Aportaciones desde la periferia* (M. D. Callejón y M. I. Moreno, eds.), COLBAA, Jaén, 2012.
- L. Moreno-Caballud, "Desbordamientos culturales en torno al 15-M", *Revista Teknokultura*, vol. 10 núm. 1, 2012, pp. 101-130. <https://revistas.ucm.es/index.php/TEKN/article/view/48056>.
- C. Mouffe, *El retorno de lo político: Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, Paidós, Barcelona, 1993.
- C. Mouffe, "La política y los límites del liberalismo", *La política. Revista de estudios sobre el Estado y la sociedad*, 1, 1996, pp. 171-190.
- C. Mouffe, I. Errejón, *Construir pueblo. Hegemonía y radicalización de la democracia*, Icaria, Madrid, 2015.
- Navarro, L. 2013. "Estética del 15M", *Nolens Volens*, N^o 6, pp. 2-13.
- J. Rancière, *El desacuerdo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1996.
- J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, París, 2004.
- J. Rancière, *Sobre Políticas Estéticas*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 2005.
- J. Rancière, *El viraje ético de la estética y la política*, Palinodia, Santiago de Chile, 2006.
- J. Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Arcis, Santiago de Chile, 2009.
- J. Rancière, "Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales", *Estudios Visuales*, N^o 7, Enero de 2010, pp. 81-90. http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/05_ranciere.pdf
- J. Rancière, *El espectador emancipado*, Ellago ediciones, Castellón, 2010.
- J. Rancière, *Momentos políticos*, Capital Intelectual, Buenos Aires, 2011.
- G. Zapata, "La democracia como bien común: La nueva política en el campo 15M", *15MP2P Encuentro Transdisciplinar del 15M*. MedicaTic UOC/IN3, Barcelona, 2013.

NOTAS

1. J. Rancière, "Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales", *Estudios Visuales*, Nº 7, Enero de 2010, p. 82.
2. F. Lyotard, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* (trad. M. Antolín), Cátedra, Madrid, 1984.
3. J. Rancière, *El desacuerdo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1996, p. 8.
4. J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, París, 2004, p. 54.
5. J. Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Arcis, Santiago de Chile, 2009, p. 10.
6. J. Butler, *Undoing Gender*, Routledge, Londres, 2004, p. 8.
7. J. Rancière, *El viraje ético de la estética y la política*, Palidonia, Santiago de Chile, 2006, p. 17.
8. J. Rancière, *El desacuerdo...*, pp. 44-45.
9. J. Rancière, *Malaise dans l'esthétique...*, p. 146.
10. M. Delgado, "Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos", *Quaderns* (Institut Català d'Antropologia, Barcelona), Nº 18, 2013.
11. J. Butler, *Notes towards a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, Cambridge, 2015, p. 37.
12. H. Arendt, *La condición humana*. Paidós, Barcelona, 1963.
13. J. Butler, *Notes towards a Performative...*, pp. 19-20.
14. C. Mouffe, *El retorno de lo político: Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, Paidós. Barcelona, 1993.
15. A. Fernández-Savater, "Política literal y política literaria (sobre ficciones políticas y 15-M)", *Mediterráneo Económico*, Nº 23, 2012, p. 126.
16. *Ibid*, pp. 130-131.
17. M. Delgado, *El espacio público como ideología*, Libros de la Catarata, Madrid, 2011.
18. L. Navarro, "Estética del 15M", *Nolens Volens*, Nº 6, 2013, pp. 2-13.
19. S. Buck-Morss, "Estudios Visuales e imaginación global" en *Estudios visuales. La epistemología de la visibilidad en la era de la globalización* (J.L. Brea, ed.), Akal, Madrid, 2005, p. 173.
20. W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1978, p. 23.
21. W. Benjamin, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Taurus, Madrid, 1993, p. 118.
22. M. Foucault, *Le souci de la vérité. In Dits et écrits*, vol. IV, Gallimard, París, 1994.

23. T. W. Adorno, *Teoría estética* (trad. Jorge Navarro Pérez), Akal, Madrid, 2004, p. 58.
24. M. Delgado, "Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización...", p. 77.

Estrategias de representación y presentación de la violencia en el arte contemporáneo

ANDREA DOMÍNGUEZ-TORRES

Universidade de Vigo

Resumen:

Mi intervención transcurrirá a través de una serie de imágenes del ámbito artístico, así como de la cultura popular, estableciendo relaciones entre ellas con el propósito de observar, desde la situación social actual de consumo masivo de imágenes violentas, en qué consisten y cuáles son sus distintos modos y estrategias de representación.

Por medio de agrupaciones se establecerá un mapa de las formas en las que nos afectan y asimilamos estas imágenes, con el objetivo de reflexionar de forma crítica sobre las distintas formalizaciones de la violencia en arte contemporáneo.

Metodológicamente trataré de contraponer las imágenes de los mass media a los que estamos constantemente expuestos, con las imágenes de varias obras de artistas contemporáneos. La elección de las propuestas artísticas de las que hablaré son ejemplos de cómo mantenerse en el seno de la expresión de «lo violento» y, a partir de los recursos que estas obras emiten, activar un procedimiento poético y reflexivo: en la hipótesis de que tal enfoque supone, en la actualidad, un modo efectivo de sensibilización y denuncia contra el grado de violencia en el que vivimos.

Palabras Clave: Imagen, Arte contemporáneo, Violencia, Actualidad.

Abstract:

My intervention will take place through a series of images of the artistic field, as well as popular culture, establishing relationships between them with the purpose of observing, from the current social situation of mass consumption of violent images, what they consist of and what their different modes and strategies of representation.

By means of groupings a map will be established of the ways in which they arrive to affect and assimilate these images, with the aim of reflecting critically on the different formalizations of violence in contemporary art.

Methodologically I will try to contrast the images of the mass media to which we are constantly exposed, with the images of several works by contemporary artists. The choice of the artistic proposals of which I will speak are examples of how to stay within the expression of «the violent» and, from the resources that these works emit, activate a poetic and reflective procedure: in the hypothesis of that such an approach supposes, at present, an effective way of sensitization and denunciation against the degree of violence in which we live.

Key words: Image, Contemporary Art, Violence, News.

Me gustaría comenzar diciendo que mi objeto de estudio y práctica artística giran en torno a la representación de la violencia y de las problemáticas sociales, de ahí parte mi interés por indagar, reflexionar, comprender y cuestionar más sobre la realidad de nuestro entorno. Y sobre todo cómo desde el lenguaje artístico se opera sobre determinados temas.

La realización de mi obra visual articula y da sentido a la investigación que estoy realizando. A continuación muestro dos de mis piezas, *1026. Ante la situación de los refugiados* y la instalación *¡Boom! Formas de violencia*¹, ambas son parte importante de mi estudio, constituyendo el nodo central y reflexivo.

1. La violencia, ¿qué entendemos realmente por violencia?

La definición de la palabra «violencia» es amplísima y abarca muchas cuestiones como ha mostrado la clasificación de la UNESCO en el libro *La violencia y sus causas* (1ª ed., 1980), del cual extraigo algunas definiciones.

Para entrar en contexto me remito a la definición, a mi parecer bastante general, que da James D. Halloran² sobre violencia. Palabra asociada con asesinatos, homicidios, manifestaciones, ataques, robos, violaciones, etc. En una profundización del término se incluye la guerra, la pobreza, la discriminación, la pena de muerte y determinadas conductas de la policía. De hecho, dice Halloran, estas últimas son formas de violencia legitimadas en nombre del orden social, aquellas que la sociedad aprueba y normaliza.

Después de conocer la amplitud de esta palabra, considero necesario nombrar los aspectos principales bajo los que toman forma la violencia en nuestro días, explicados en la definición de Jean-Marie Domenach³. Está el aspecto psicológico, aquella fuerza irracional y con frecuencia mortífera, el aspecto moral, aquel que ataca a los bienes y libertades de los otros y el aspecto político utilizado para conquistar el poder y dirigirlo hacia fines ilícitos. Es el tercer sentido, el político, el que prima en este siglo.

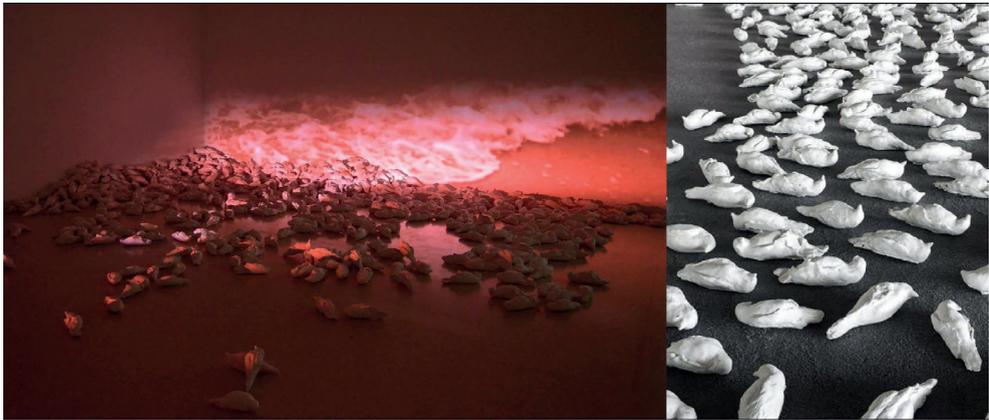


Fig. 1: Andrea Torres, *1026. Ante la situación de los refugiados*, vídeo instalación, 2016.



Fig. 2. Andrea Torres, "Boom. Formas de violencia" instalación escultórica, cerámica, 2017.

Muy interesante y recomendable es el estudio que realiza el filósofo contemporáneo Slavoj Žižek sobre la problemática de la violencia hoy día, que podemos ver en su libro *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. En él se puede observar la diferenciación entre varios tipos de violencias de un modo menos habitual, mostrándonos otras formas de violencia como la sistemática o la simbólica.

Estos dos tipos de violencia coexisten en nuestra vida. La violencia simbólica es la ejercida por el lenguaje y la sistemática es aquella inherente al sistema, la que sostiene el funcionamiento de la economía y la política. En palabras del propio Žižek con respecto al horror que despierta la violencia:

Mi premisa subyacente es que hay algo inherentemente desconcertante en una confrontación directa con él: el horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con las víctimas funcionan sin excepción como un señuelo que nos impide pensar. Un análisis conceptual desapasionado de la tipología de la violencia debe por definición ignorar su impacto traumático⁴.

Lo que el autor propone es no caer en simplismos reduccionistas que nos impidan reflexionar acerca de las causas de lo que estamos investigando.

2. Nuestra actualidad visual

En el siglo XXI, nos enfrentamos a infinidad de imágenes literales de hechos violentos. Basta solo con dirigir la mirada a alguna de las tantas pantallas que nos rodean para darnos cuenta de ello. Las vemos en televisión, en el cine, en Internet, en las vallas publicitarias o en nuestros móviles. Estas imágenes nos impactan, pero nuestro ojo está cada vez más acostumbrado a ver sangre y asesinatos y a no sorprenderse. Todos vemos y disfrutamos de series como *Juego de Tronos*, *Hannibal*, *Dexter*, *American Horror History*, *Vikings*, repletas de estas escenas hiper-violentas que ya forman parte de nuestra cultura visual.

Y no sólo las vemos en las series y películas, ojalá fuesen fruto exclusivo de la ficción, estas violencias emanan de la realidad, se hacen presentes en nuestras vidas a través de los medios de comunicación, mostrándonos guerras, atentados, revueltas de cualquier parte del mundo. Nos ocurre lo que muy bien describe Žižek en su libro *Bienvenidos al desierto de lo Real*⁵. El hombre del primer mundo disfruta con las películas de catástrofes de Hollywood, pero cuando se enfrenta a la catástrofe real como sucedió con las Torres Gemelas se siente sobrepasado, desposeído de su paraíso artificial. Le ocurre como a Neo en *Matrix*⁶ cuando Morfeo pronuncia la conocida frase que da título al libro: «Bienvenido al desierto de lo real». Porque lo real, tan soñado en el cine y la literatura, sólo despierta horror cuando toma cuerpo en la realidad.

Es cierto, percibíamos lo que ocurría en el tercer mundo como algo que formaba parte de nuestra realidad social, como algo que existía (para nosotros) en una aparición (espectral) en televisión. Y lo que ocurrió el 11 de septiembre y sigue ocurriendo en estos últimos años es que esa aparición fantástica entró en nuestra realidad.

Vivimos en esa noción de «esfera» de Peter Sloterdijk⁷, envueltos en una gran esfera metálica que nos aísla de toda la ciudad. De toda realidad lejana, de todo lo que ocurre a miles de kilómetros, percibido desde el cómodo sofá de nuestras casas.

Nos bombardean de información, de imágenes, estamos saturados. Es decir, vivimos sometidos a un tratamiento Ludovico constante, como bien se describe en *La Naranja Mecánica*⁸. No nos drogan para someternos a ese tipo de imágenes pero sí que nos saturan de ellas.

Tampoco se trata de activar políticas censoras, y dar motivos para prohibir y revisar cualquier tipo de publicaciones destinadas al conocimiento. Esa autoridad mordaza sólo tiene el fin de adoctrinar al ciudadano más fácilmente. Sólo expongo el hecho del exceso en el que vivimos. Es un poco la idea expresada por Susan Sontag: sufrir es una cosa; vivir con las imágenes del sufrimiento es una cosa distinta⁹.

Ineludiblemente, todo esto dificulta la tarea de los artistas a la hora de representar la violencia, porque mostrarla de un modo descarnado y literal quizás no sea tan efectivo hoy día. Pudiendo quedar en una simple anécdota, no resultando efectiva a la hora de denunciarla y reflexionar acerca de ella, otras alternativas como las obras que comentaré quizás sean un modo más efectivo para perpetuar y desarrollar una oposición a la violencia.

El caso es cómo representar la violencia sin activarla y sin caer en una mera victimización, cómo representar el horror de los actos más violentos, cómo plasmar eso desde el lenguaje del arte. El problema representativo de la violencia es que o bien niega el arte, abstrayéndose tanto que se pierde todo tipo de vínculo con la problemática a tratar o se realiza un documental.

Como sostiene Mieke Bal en su ensayo *Arte para lo político*, en relación a las palabras de Adorno sobre la validez de la representación de la violencia desde el arte:

En sus diversas formulaciones, la objeción de Adorno sigue siendo tan paradójica como válida. Sostuvo que tornar el horror en belleza, lejos de ser algo civilizado, es, de hecho, bárbaro. Al parecer, el arte destruiría el mundo civilizado, o al menos entraría en connivencia con esa destrucción, porque hace la violencia aceptable, incluso se corre el riesgo de hacerla agradable. El efecto es la obliteración total de la violencia. Porque no hay manera más radical de borrar la violencia o, para anticipar un concepto posterior, de «trasladarla», que hacer algo atractivo con ella, así pues mitigándola, dándole belleza, y, sin saberlo, redimiéndola¹⁰.

Y es que mostrar estos hechos violentos de forma directa, mimética, o hacer referencia explícita a ellos en el arte quizás no sea la opción más válida actualmente, ya que en muchas ocasiones, su intencionalidad o mensaje queda diluido frente a una saturación visual que provocaría, o estaría generando, ciertos síntomas de insensibilización e incapacidad de reflexión en el presente.

Como corrigió Slavoj Žižek la famosa frase de Adorno: «no es la poesía lo que es imposible después de Auschwitz, sino más bien la prosa. Pues la poesía trata siempre, por definición, acerca de algo que no puede ser nombrado de forma directa, solo aludido»¹¹.

Con ello no quiero decir que unas formas de representar y de reaccionar a los problemas sociales sean más válidas o mejores que otras. Lo que caracteriza al arte es la libertad de expresión, cada uno puede y debe expresarse libremente como mejor le parezca. Lo que pretendo es exponer unos hechos y problemas de la representación en la actualidad, bajo mi sesgo y el de otros teóricos y artistas que encuentro más afines y próximos, con los que trazaré un recorrido visual.

3. Seis artistas en torno a la problemática de la representación de la Violencia en la actualidad

Un amplio grupo de artistas trabajan sobre la violencia y su representación en la actualidad occidental. La visibilidad de hechos violentos en los medios de comunicación en muchas ocasiones sirve como punto de arranque y motivo con el que ejecutar la obra.

Es el caso de Ignasi Aballí. A través de un meticuloso trabajo de archivo, son famosos sus listados y numeraciones. Hace una recogida y clasificación de la información encontrada en la prensa diaria, listados que a veces enumeran personas que han sido víctimas de violencia para intentar comprender la realidad y poder assimilarla. Porque, como bien dice el propio artista, toda esa información en el día a día nos llega de forma caótica, de hecho estamos bombardeados continuamente por imágenes, noticias, información, etc. Intentar clasificar y reorganizar esa información es lo que en su obra se presenta como una estrategia que le permite, en cierto grado, resaltar la importancia de todo aquello que nos deja anestesiados, haciendo evidente como desapercibimos la realidad de la existencia humana mediante una cifra. Esos enunciados que él extrae y aísla de su contexto natural agrupándolos con otros de su misma categoría, listas de víctimas, de muertes, de asesinatos, etc., tienen una formalización estética muy cercana a la del poema, entendiendo esos fragmentos como versos, dispuestos bajo un ritmo y una verticalidad. Aballí no hace listas sino poemarios críticos con realidades sociales.

También me gustaría señalar el trabajo de Alberto M. Centenera. Genera piezas entre la constante dualidad de lo rudo y lo delicado, lo crítico y lo amable. Un ejemplo es su

pieza *Poesía contemporánea*, en la que tacha con rotulador negro todo lo que no le interesa de las páginas del periódico. Las palabras restantes son empleadas para componer un poema, a modo de cadáver exquisito, capaz de subvertir el contenido de noticias de política y actualidad. En palabras del propio artista, «Las noticias que podemos encontrar en los medios hoy son desoladoras, especialmente aquellas sobre política, inmigración, etc. A esto hay que añadir la falta de credibilidad de los medios o la excesiva manipulación». Esa capacidad de extraer lo mejor, «o bello», de esa realidad «fea», tiene una fuerte carga simbólica y sin duda nos plantea la posibilidad de que aun hay esperanza y de que siempre hay un rincón de luz en toda oscuridad.

Otro artista que se interesa por la imagen, cuestionando la realidad a nivel social, es Raúl Kalesnik. En su obra *El lugar en donde vivo* retrata mediante una serie de montajes digitales la cruda realidad y normalización de la violencia más atroz de su ciudad natal, Ciudad de México. Así el artista decidió combinar dos realidades la representación de los niños mexicanos, del lugar en donde viven, con la que extrae de la aplicación de Google Street View. Los lugares elegidos son las entidades con mayor índice de violencia del país. El contraste entre ambas visiones es increíble, las imágenes de Google son paradójicamente frías, tranquilas y pacíficas, en cambio los dibujos infantiles muestran situaciones explícitas de tiroteos, muerte, decapitaciones y armas. La unión resultante deja en evidencia la cotidianidad de este terrible problema de que algo falla en esa ola de violencia, impunidad y corrupción.

Otra artista que hace uso de las imágenes de los medios de comunicación como acciones simbólicas es la recientemente fallecida Graciela Sacco. Hablaba acerca de los conflictos sociales y de cómo percibimos el mundo que nos rodea. Su instalación *Tensión admisible entre blanco y negro* refleja muy bien el punto en el que nos encontramos. La obra consiste en un muro de maderas empalizadas muy juntas que oculta una proyección de vídeo, el cual emite fuertes sonidos de balas, atrayendo así a la gente a ver a través de esas maderas. El espectador acaba dándose cuenta de que se trata de unas gotas negras que van cayendo sobre un soporte blanco y, cuando todo está negro, empiezan a caer gotas blancas. Y es que como explica la propia artista refiriéndose al terrorismo de Buenos Aires del que nace la pieza, *La violencia estaba lejos, pero uno sentía la angustia adentro*. Sacco necesita poner al espectador en un lugar de incomodidad que genere situaciones que vivimos en el mundo.

Eso precisamente es lo que nos ocurre hoy día en los medios de comunicación con esas imágenes, con esa violencia que sentimos tan lejos y tan cerca, que nos habla a través de una cerradura, de una pantalla. Las preguntas que nos plantea Sacco son acerca del mundo que nos rodea y acerca de cuáles son esas miradas y formas de verlo. Para la artista la obra es eso que le permite tomar la distancia de algo que le perturba y verlo desde otro lugar.

Fernando García de Cortázar, Catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad de Deusto, galardonado con el Premio Nacional de Historia 2008, escribió un artículo, del que extraigo este párrafo:

Según Adorno, nadie podría escribir un poema después de Auschwitz. Y, sin embargo, Paul Celan, un rumano educado en la cultura alemana por decisión de una familia que perecería en el exterminio, escribió uno de los mejores poemas de la posguerra, dedicándolo, precisamente, a aquella atrocidad. Celan creyó que solo el lenguaje poético podría ayudar a penetrar en las inmediaciones del mal, en los arrabales de la injusticia absoluta, en la vecindad del hondo corazón de las tinieblas. Porque solo a través de la intuición y la metáfora, solo mediante la intensidad de una imagen lírica, podríamos llegar a comprender el lugar del crimen¹².

Muy acorde con esta afirmación está el trabajo de la artista colombiana Doris Salcedo. Ha centrado toda su obra en la violencia política, pero no se ve obligada a hacerla explícita. Siempre utiliza un lenguaje muy metafórico a través del empleo de objetos comunes, para enfrentar al espectador a hechos violentos como las desapariciones forzosas, los «falsos positivos» y los crímenes entre pandillas, etc. Ella siempre parte del testimonio de las víctimas y sobre eso construye algo que ya no es tan específico sobre la víctima. Yendo de lo particular a lo común, para convertirse en universal.

En una entrevista concedida a *Razón Pública* en 2013, sostuvo que:

La violencia crea imágenes, permanentemente está creando imágenes, nosotros tenemos imágenes terribles, por ejemplo, las personas descuartizadas o las imágenes de la moto-sierra que nos dejan los paramilitares. Una cantidad de imágenes que le está entregando la violencia a esta sociedad, yo creo que la función del arte es oponer unas imágenes a esas imágenes. Y en esa medida crear un balance a la barbarie que ocurre en este país¹³.

Mantiene que para nosotros como sociedad es absolutamente esencial humanizarnos a través de las imágenes que solamente puede presentar el arte. Y que el hecho de intentar representar la violencia de una forma literal y fiel al suceso ocurrido es volver a re-actuarlo, además de que esta repetición del acto violento siempre sería débil, porque omitiría millones de aspectos. Ella no cree que la violencia deba de estar presente en nada, ni en la religión ni en la política ni el arte. Defiende que el campo del arte no debe narrar ni llegar a describir la violencia, para Salcedo el artista debe tener una ética que le impida llegar a la repetición del acto violento. Ella cree que lo que nos permite el arte es un momento de pausa de ese torbellino terrible de progreso para pensar, para entender lo que es el sufrimiento de otros seres y reflexionar acerca de lo que ocurre.

Para terminar me gustaría hablar acerca de la obra del joven artista Manuel Franquelo Gine, quien reflexiona acerca de las formas más soterradas de la violencia social. Intenta crear cierta tensión en el espectador al no mostrar a una víctima concreta ni un asesino

concreto. Le interesa generar un lugar de reflexión al servicio del espectador, en esta sociedad con fuerte tendencia a la saturación.

A través de fotografías de embalajes vacíos, de una gigantesca loncha de beicon hecha en silicona, un filete dentro de un ordenador, corderos de chocolate colgados del techo, alegoriza acerca de los objetos de consumo.

Fotografiando bandejas de carne, de las que desapareció su contenido, la falta del objeto de nuestro deseo, presenta violencias sin violencia. En un juego de presentar la ausencia de lo que se presenta, el lugar del sacrificio sin la víctima, solo con las huellas que se dejan en el recipiente de plástico de consumo. Le interesa ahondar más allá de la capa superficial de la sociedad y llegar a lo más interno de esta, para comprender los sistemas que articulan la sociedad.

Para el propio artista el arte puede ser una forma de codificación para enviar un mensaje, pero eso no significa que se quiera enviar un mensaje alto y claro, como ocurre en la televisión o Internet, porque para eso ya están otros medios.

NOTAS

1. Véase 1026. *Ante la situación de los Refugiados* (2016) en ACAMPA. *Pola paz e o dereito a refuxio en Galicia* (Sala de exposiciones Salvador de Madariaga, Coruña, 2017); en ATALAYA. *Noroeste* (Auditorio de Cangas do Morrazo, 2017) y también en *Iso segue o seu curso. Polas escaleiras do museo* (Sexto Edificio del Museo de Pontevedra, 2016) y *¡Boom! Formas de Violencia en Décimo Premio Auditorio de Galicia* (Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2017).
2. J. D. Halloran, “Los medios de comunicación social: ¿síntomas o causas de la violencia?” en *La violencia y sus causas* (VV.AA.), Editorial de la UNESCO, París, 1981, p. 141. Disponible en: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000043086_spa.
3. J. M. Domenach, “La violencia” en *La violencia y sus causas...*, p. 34.
4. S. Žižek, *Sobre la violencia. Seis Reflexiones marginales*, Paidós, Buenos Aires, 2008, p. 12.
5. S. Žižek, *Bienvenidos al desierto de lo real*, Ediciones Akal, Madrid, 2005, p. 18-19.
6. Hermanas Wachowski, dir. *Matrix* [DVD], Warner Bros. Pictures, Silver Pictures, Village Roadshow Pictures, Groucho II Film Partnership, EUA, 1999.
7. P. Sloterdijk, *Esferas III: espumas: esferología plural*, Siruela, Madrid, 2006.
8. S. Kubrick, dir., *La naranja mecánica* [DVD], Warner Bros Pictures / Stanley Kubrick, Reino Unido, 1971.
9. S. Sontag, *Ante el Dolor de los demás*, Random House Mondadori, Barcelona, 2010.
10. Bal, Mieke, “Arte para lo político”, *Estudios visuales*, nº 7, 2010, p. 54 [Consulta: 09/11/2017]. http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/03_bal.pdf
11. S. Žižek, *Sobre la violencia. Seis Reflexiones marginales...*, p. 13-14.
12. F. G. Cortázar, “El hombre hecho cenizas” en *La Tercera 3, ABC*, 17 de febrero de 2015 [Consulta: 06/11/2017]. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2015/02/17/003.html>
13. Entrevista concedida por Doris Salcedo a los documentalistas Diego García y Bruno Federico, en *Razonpublica.com*, marzo 2013 [Consulta: 11/11/2017]. <https://razonpublica.com/arte-violencia-y-memoria/>

Rumos da Historiografia da arte no Brasil: considerações a partir da atuação do Comitê Brasileiro de História da Arte

MARYELLA GONÇALVES SOBRINHO, VMANE BASCHIROTTI E FRANCINE REGIS GOUDEL

Universidade do Estado de Santa Catarina e Universidad Autónoma de Madrid

Resumen:

Busca-se com o presente texto debater o papel do Comitê Brasileiro de História da Arte enquanto instituição privilegiada na produção historiográfica brasileira, de maneira a verificar como suas proposições influenciam os rumos da disciplina e como reúnem os interesses de pesquisadores que atuam no âmbito brasileiro. Cabe abordar as metodologias e referenciais teóricos prevalentes para verificar as direções que este campo de estudo têm tomando como a recorrência de dois nomes nos últimos anos nos Anais do CBHA, o historiador alemão Aby Warburg (1866-1929) e seu leitor mais conhecido, Georges Didi-Huberman (1953). Aqui, propõe-se que a historiografia da arte no Brasil pode ser pensada a partir de sua principal instituição, que contribuiu nos últimos anos para a transformação da disciplina no país e acompanhou as revisões feitas nas últimas décadas nesse campo de conhecimento.

Palabras clave: Historiografia da Arte, arte brasileira, Comitê Brasileiro de História da Arte.

Abstract:

The purpose of this paper is to discuss the role of the *Comitê Brasileiro de História da Arte* as a privileged institution in Brazilian historiographic production, in order to verify how its propositions influence the direction of the discipline and how they bring together the interests of researchers working in the Brazilian context. It is necessary to address the prevailing theoretical methodologies and references to verify the directions that this field of study has taking as the recurrence of two names in recent years in the Annals of CBHA, the German historian Aby Warburg (1866-1929) and his best known reader Georges Didi-Huberman (1953). Here, it is proposed that the historiography of art in Brazil can be thought from its main institution, which contributed in recent years to the transformation of the discipline in the country and followed the revisions made in the last decades in this field of knowledge.

Key words: Historiography of Art, Brazilian art, Brazilian Committee of History of Art.

A historiografia da arte brasileira começou a se delinear de modo mais especializado no Brasil com a criação do primeiro curso de graduação em História da Arte em 1947. Nos últimos dez anos, cinco novos cursos foram inaugurados, cada um com perfis distintos, possibilitando a formação de diferentes pontos de vistas sobre a disciplina. Seu amadurecimento no país ocorreu também graças à criação de cursos de pós-graduação em todo o Brasil e com a atuação do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) fundado 1972. O CBHA é formado por professores e pesquisadores que se dedicam à história da arte no âmbito nacional e internacional, sendo associado ao Comité International d'Histoire de l'art (CIHA); pode-se dizer que é a instituição de maior influência na historiografia da arte brasileira. Desde sua fundação, assume o papel de reunir pesquisadores da área (professores, profissionais de museus e órgãos de proteção ao patrimônio cultural ou independentes) para estimular, contribuir e difundir a pesquisa e o ensino da disciplina no Brasil. A difusão é feita principalmente por meio de publicações e realização de colóquios, realizados anualmente. Tais eventos contribuem para o desenvolvimento da pesquisa e do ensino de História da Arte no Brasil: não somente divulgam, mas influenciam os rumos que a disciplina vem tomando no país. Cada colóquio realizado possui um tema que norteia as comunicações e textos a serem apresentados, para promover uma discussão acerca de um conceito específico e/ou questão que seja latente na atualidade.

Nos últimos anos, nota-se algumas questões principais na historiografia da arte brasileira, como o compromisso em dar visibilidade a narrativas não canônicas, que voltem seu olhar às metodologias, referências e objetos produzidos em âmbito nacional, fugindo dos dogmas europeus e norte-americanos. Ao mesmo tempo, há um desejo em tornar a historiografia cada vez mais global, indo além da tradição dita ocidental, onde a brasileira também estaria incluída e seria o ponto de partida para desenvolver uma reflexão. O rompimento de fronteiras contextuais se torna fértil com a constatação de que não há mais uma visão totalizante, sendo sempre possível a construção de novas narrativas. A partir disso, está claro que não existe uma neutralidade de discursos: a obra de arte e seus produtores assumem cada mais mais seu papel político como agentes transformadores e problematizadores, por onde quer que se encontrem.

Um olhar a partir dos colóquios do CBHA

Chamamos a atenção para cinco edições específicas, em que os pontos há pouco citados estão mais evidentes¹. No XXVII colóquio, intitulado *1808-2008: Mudanças de Paradigmas para a História da Arte no Brasil*, já se percebe a necessidade de avaliação das pesquisas desenvolvidas em solo nacional. Mesmo acolhendo uma diversidade de investigações, teve como foco o debate sobre as transformações ocorridas na disciplina. Seu

contexto de celebração (Rio de Janeiro, 2008) foi especialmente importante, pois nessa época completava 200 anos da transferência da corte portuguesa ao Brasil. Esta, poucos anos depois, trouxe para o país a Missão Artística Francesa, responsável pela introdução do ensino superior em Arte no Brasil². O ‘revisonismo’ é apontado como necessidade para que a historiografia da arte mantenha-se em consonância com o panorama global, o que fica claro na palestra de abertura³, proferida por Peter Krieger (Universidad Nacional Autónoma do México) e em diversas publicações do Anais. Reconsiderar posicionamentos é posto pelo autor como uma maneira de manter a disciplina coerente com as mudanças sociais. Ao revisar metodologias recorrentes na historiografia da arte, Krieger (2008) chama a atenção para a contribuição dos estudos desenvolvidos no Instituto Warburg. O autor comenta o papel político da imagem (questão que será retomada posteriormente no colóquio de 2016):

Desde la perspectiva actual, como testigos de la cultura visual masiva y casi omnipotente, pero también desde una mirada estética e historiográfica, es claro que las obras de arte no son dispositivos neutros, colocados en sus confortables nichos dentro de museos y galerías, sino buscan integrarse a los procesos sociales. Siempre han contribuido virtualmente a la auto-definición visual de una ciudad, región, nación y del mundo y universo. Ilustran la autodescripción de sistemas políticos, religiosos, culturales, etc. En la actualidad, en una sociedad altamente manipulada por los medios visuales masivos, destaca la función política de las artes plásticas, tema de la iconografía política, rama de nuestra disciplina iniciada por Aby Warburg a principios del siglo XX⁴.

De tradição warburguiana, «esta iconografía política» permite, segundo Krieger (2009), um «entendimiento más complejo y completo de la política», pois as imagens «constituyen un medio propio de expresión» e «determinan sutil pero profundamente el discurso de poder político». Trazida à tona após a revisão feita pelo autor⁵, esta linha de investigação facilitaria o entendimento de como os contextos políticos determinam uma tradição visual. O que se mostra pertinente para rever a historiografia da arte produzida no Brasil, ávida por uma autonomia cada vez maior e independente da centralidade europeia e norte-americana.

O colóquio do ano seguinte, *Historiografia da Arte no Brasil: um balanço das contribuições recentes*, traz novamente a revisão como necessidade para o desenvolvimento da disciplina. Sem um tópico exclusivo para ser tratado, propôs um balanço das pesquisas realizadas. Foram levantadas diversas questões, entre as quais atentamos para: a relação da história da arte com outras disciplinas (como os estudos culturais e midiáticos); revisonismo, tradição e crítica da historiografia; a internacionalização da disciplina; temporalidade na arte; métodos e conceitos e a História da Arte brasileira no contexto internacional. Tais pontos parecem estar sempre presentes nas discussões propostas pelo CBHA e a maneira como são abordadas pelos pesquisadores nos ajuda a compreender os

rumos da disciplina do país. Muitas comunicações apresentaram o estado das pesquisas em seus respectivos contextos, mostrando o aumento de estudos com olhares voltados para acervos nacionais e artistas brasileiros. Porém, uma delas se destaca por apresentar também uma síntese dos autores (e suas abordagens) aos quais mais se recorriam àquele momento. Em *Considerações sobre a pesquisa em História, Teoria e Crítica de Arte em Santa Catarina*, Sandra Makowiecky (2009)⁶ apresenta um breve panorama das referências mais recorrentes em investigações acadêmicas a nível de pós-graduação e conclui que: «Na maioria dos cursos em que a imagem é problematizada na sua relação entre arte e filosofia destacam-se Didi-Huberman (...), Agamben e Deleuze, além de Régis Debray, também referenciado em História e Literatura»⁷. A análise também procura situar a história da arte nos programas de Pós-Graduação no Estado de Santa Catarina, expondo alguns dos problemas enfrentados, como o «deslocamento cada vez maior da estética para a sociologia e a antropologia» decorrente da ampliação do diálogo com outras áreas do conhecimento. Por fim, é lançada a questão: qual a especificidade da disciplina história da arte? Na impossibilidade de responder à questão naquele momento, constata que «seu objeto de estudo se configura, segundo Didi-Huberman em *Devant l'image* (1990), como uma nuvem sem contornos definidos, que muda constantemente de forma.»

Em 2012, o CBHA completou 40 anos de existência. A edição intitulada *Direções e sentidos na história da arte* se propôs a problematizar qual a posição da História da Arte no Brasil, verificando como a disciplina tem se comportado frente à transdisciplinaridade com a variedade de abordagens e metodologias. Para este colóquio sete eixos temáticos foram propostos, seis deles abarcavam as possíveis novas leituras para uma arte de séculos passados e questões pertinentes da história da arte contemporânea, dentro elas seus espaços, discursos, linguagens, metodologias, narrativas e iconografias. O sétimo e último eixo destaca-se pela especificidade da discussão: *Pensar (o) abstrato: modos de ver e de compreender a abstração no Brasil e no exterior*. Como forma de impulsionar e realizar uma reflexão sobre o tema o artista Athos Bulcão é de certa forma homenageado neste colóquio, pois provém do repertório de imagens deste artista a composição do logotipo confeccionado para o encontro. Bulcão, além de ser um exímio abstracionista foi um personagem comprometido com a formação do campo da pesquisa em artes visuais e o ensino de arte em Brasília, cidade a qual foi realizado o evento em 2012.

Nas conferências de abertura do colóquio, destacam-se outros temas pertinentes em momento oportuno: a imanência da imagem, a fotografia como mote na arte contemporânea, a relação da arte e antropologia e as modalidades de difusão cultural. Jean Galard⁸, um dos conferencistas de abertura do evento, é quem toca no ponto focal do encontro, palestrando sobre as modalidades atuais de difusão das pesquisas em história da arte. Galard ressalta sobre os aspectos dessa Big Data de informação sobre a arte e como estes dados acumuladas e estocadas são importantes para a dimensão de existência

das obras. Nesse sentido, o XXXII Colóquio do CBHA foi o encontro que privilegiou pensar sobre diversos pontos de vista nas direções e desafios da contemporaneidade da historiografia.

Já em 2015, o colóquio realizado na cidade do Rio de Janeiro, intitulado *Novos Mundos: fronteiras, inclusão, utopias*, propõe como reflexão central o questionamento das noções de espaço, local e global. Com a constatação de que o campo da história da arte tem se expandido metodologicamente e geograficamente, existem questões implícitas que tratam da relação entre os diferentes posicionamentos. Entre eles, a interlocução entre matrizes e distintas, que embora possam ser conflitantes, podem produzir discursos que fogem de modelos rígidos e estabelecidos por outrem. O trânsito de indivíduos, objetos, modos de fazer pensar contemporâneos, especialmente aqueles ligados à noções identitárias reforçam a necessidade da adoção de um ponto de partida para produção de narrativas; neste caso, o Brasil. Aqui, à historiografia da arte foi atribuída a imagem de um mapa, a ser constantemente redesenhado.

O colóquio do ano de 2016 com a temática *Arte em ação* partia do princípio de que a obra de arte sugere movimentos, que ela é ativa no processo da história da arte. Também pressupõe as *Ações com arte*, as movimentações com a arte que são feitas por pessoas ou instituições. Com os Anais desta edição ainda não disponíveis, é possível analisar as palestras e sessões temáticas, que foram voltadas para pensar essas práticas em torno da arte. Duas sessões temáticas tratavam da relação entre religiosidade e arte, refletindo sobre o apotropismo na arte e seus rituais, para pensar os objetos que foram concebidos originalmente para serem utilizados na esfera religiosa, cívica e política e os destemplos que incorrem na historiografia desses objetos. O colóquio se propôs a pensar os deslocamentos temporais dos objetos artísticos, seus significados, a circulação que possuem, a biografia desses objetos nas coleções e também debater sobre a globalização da arte, da conjunção entre a arte produzida no Brasil e no mundo⁹.

Já a edição mais recente, *História da Arte em transe: (i)materialidades na arte*, deixa clara a intenção de tornar-se cada vez mais independente da centralidade europeia, quando «(...) incita olharmos [pesquisadores brasileiros] menos para os santos europeus e mais para nossos próprios santos, entidades e sensibilidades»¹⁰, convidando pesquisadores a pensar uma historiografia alternativa que incorpore contribuições de outras disciplinas para estabelecer um diálogo entre a materialidade e imaterialidade, o dizível e indizível, visível e invisível. Nesta perspectiva, definiu alguns subtemas, entre eles «outras leituras e vozes na arte», «materialidades dissolvidas e fantasmagorias» e «arte e animismo»¹¹. Esta última edição, somadas às anteriores, aportam termos e conceitos que nos levam a constatar uma clara referência aos estudos iniciados por Warburg, reforçado pelo historiador da arte Georges Didi-Huberman. Os colóquios abordados, portanto, reforçam o compromisso do CBHA em pensar os discursos, as narrativas da historiografia da arte. E

pensando seus fantasmas, seus objetos e invocações, o espiritual e o corpóreo, as leituras e vozes da História da Arte como fez o último colóquio, o CBHA reforça seu compromisso com uma revisão da historiografia da arte brasileira, não deslocada de um contexto global.

Recorrências e persistências: referenciais teóricos

Dois dos nomes mais recorrentes nos últimos anos nos Anais do CBHA são o do historiador alemão Aby Warburg (1866-1929) e de seu leitor mais conhecido, o francês Georges Didi-Huberman (1953). Warburg rompe com a história da arte como vida e morte, grandeza e decadência e pensa em um modelo fantasmal da história, psíquico e sintomal. Didi-Huberman em seu livro *A imagem sobrevivente* reflete sobre o legado de Warburg e sobre como a história da arte pode ser a história de fantasmas, de algo que sobrevive e sempre retorna, seria a história da arte feita por *montagem*, palavra chave para entender as publicações da área de Teoria e Crítica de Arte nos últimos anos no Brasil.

Didi-Huberman¹² vai refletir sobre o que seria feita uma montagem, quais seriam seus elementos: «Detalhes, principalmente: cortes, recortes, reenquadramentos espremidos no vasto campo das imagens [...]». O motor warburgiano, como lembra Didi-Huberman é a célebre frase, utilizada em demorado «o bom Deus reside no detalhe». Seriam os detalhes então, fundamentais para a compreensão de uma obra de arte, e mesmo necessários para que se possa estabelecer as conexões entre obras de períodos distintos. Mas o detalhe não apenas como uma pista, uma chave iconológica, como lembra Didi-Huberman, mas como parte de sua natureza sintomal, observando sua sobrevivência, sua singularidade histórica e seu deslocamento.

Nesse modelo fantasmal, Warburg abandona um pensamento de que cada artista é isolado dentro da história da arte, e se distancia cada vez mais da forma como Giorgio Vasari (1511-1574) tratou os artistas, como blocos fechados de pensamentos.

Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos de «vida e morte», «grandeza e decadência», por um modelo decididamente não natural e simbólico, um modelo cultural da história, no qual os tempos já não eram calçados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados. Warburg substituiu o modelo ideal das «renascenças», das «boas imitações» e das «serenas belezas» antigas por um modelo fantasmal da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, «sobrevivências», remanescências, reaparições das formas¹³.

A obra de arte seria, para Warburg, algo rizomático, que se estende e se interliga, como se a própria obra de arte pudesse pensar de forma autônoma e seus aspectos pudessem

retornar em obras de artistas diferentes de outros tempos, como elementos híbridos que tem a possibilidade de retornar. Nesse sentido, a crítica de arte atual que tem como base autores como Warburg e Didi-Huberman, não pensa as obras de arte isoladamente, mas com seus pares, estabelecendo relações e interlocuções, seja com outras obras de arte plásticas ou mesmo se aproximando da literatura e do cinema.

Todavia se faz necessário uma pesquisa densa e pertinente, pois há o risco de as relações serem forçadas e ou frágeis. O CBHA, enquanto instituição que se compromete com a reflexão sobre a historiografia da arte no Brasil, está atento a essas questões e promove em seus eventos, debates que possam colaborar com a qualidade da crítica de arte atual. Um exemplo é o texto *Historiografia da arte face às mudanças de paradigmas: memória e tempo* da pesquisadora Maria Lúcia Bastos Kern, publicado nos Anais do Colóquio de 2009, onde busca revisar e apresentar reflexões teóricas a respeito da historiografia da arte. O texto faz uma breve revisão da mesma partindo de Giorgio Vasari, passando pela criação da disciplina de história da arte, pelo pensamento de Heinrich Wölfflin (1864-1945) e chegando na atualidade em Georges Didi-Huberman e Aby Warburg. A autora defende uma historiografia feita sob o ponto de vista da memória e do tempo: «As abordagens pautadas apenas nas noções de estilo ou de época não dão conta da complexidade da obra e de sua montagem de tempos, e muitas vezes elas criam camisas de forças para determinar que certos fenômenos sejam resultantes de um mesmo tempo e estilo»¹⁴.

Há então um desejo de construir narrativas historiográficas onde a arte produzida no Brasil seja pensada frente a arte produzida na América Latina como um todo, mas principalmente frente a arte situada na Europa e nos Estados Unidos. Essa seria uma maneira de globalizar a historiografia da arte no Brasil, apontando e afirmando que o país também faz parte do circuito, que produz arte atenta às questões atuais, não estando em um circuito deslocado, ou mesmo «atrasado», inserindo a arte produzida no país em uma historiografia da arte global. Não estaria «presa» a esta camisa de força, como afirmou Kern, seria também sintoma, sobrevivência. «[...] Warburg havia compreendido com clareza que não se «esquematisa» a história das imagens, muito menos a história de suas fórmulas patéticas, porque as imagens só se deixam «encaixotar», se me atrevo a dizê-lo, ao serem privadas de sua própria capacidade de metamorfose e sobredeterminação»¹⁵. Utilizando a teoria que parte de Warburg e encontra em Didi-Huberman uma compreensão de sobrevivência e sintoma, os historiadores justificam suas escolhas metodológicas e se sentem livres para fazer associações e relações que antes caberiam apenas a uma época ou local. Assim, não apenas a arte, mas também seus historiadores se metamorfoseiam.

Quais os fantasmas da historiografia da arte brasileira?

Pensar a história da arte como a história de fantasmas é considerar que a história da arte pode ser trabalhada de forma não linear. Debater e refletir sobre esse processo se torna fundamental em um país onde as tradições acadêmicas são de poucas décadas e o CBHA enquanto instituição promotora de alguns desses debates, possui papel fundamental. O primeiro ‘fantasma’ que enumeramos é a necessidade de olhar, pensar e problematizar a produção local parece estar sendo aos poucos, superada. O incentivo aos pesquisadores em olhar para o próprio país tem surtido efeito: vemos em rápidas passagens de olhar no que os objetos de estudos estão em coleções e museus de arte brasileiros, além de obras de artistas brasileiros, especialmente a partir do modernismo brasileiro.

Já outro fantasma, sempre persistente, é o desejo de independência do pensamento estrangeiro. A preocupação em construir uma historiografia da arte propriamente brasileira é antiga no país. De acordo com Sônia Gomes Pereira¹⁶, já na primeira metade do século XIX, Félix-Émile Taunay¹⁷ e Manuel Araújo Porto Alegre¹⁸, ambos com desejo de consolidar a Academia de Belas Artes no Brasil, já pensavam em maneiras de construir uma arte nacional (incluindo sua história), que também fosse inserida no circuito nacional. Ainda de acordo com a autora,

As idéias do Romantismo europeu e a forma específica que este movimento tomou no Brasil na chamada geração de 1830 são importantes para entender a maneira possível de se pensar a inserção de uma cultura marginal, como a brasileira, no mainstream da civilização ocidental, em que o processo civilizatório parece funcionar como uma grande onda que vai incorporando culturas sucessivas. (...) Por outro lado, seria preciso, mesmo buscando a inserção internacional, definir o seu o próprio lugar; o que constituía —como ainda constitui nos dias de hoje— um problema delicado¹⁹.

A preocupação revelada já no século XIX

parece revelar as vicissitudes próprias do processo civilizatório no chamado novo mundo: a tentativa de inclusão na tradição européia; a vontade de demarcação de fronteiras que identifiquem a especificidade cultural do Brasil; a utopia de elevar o Brasil à altura dos países hegemônicos. Um verdadeiro drama entre local e global, em que parecem vagas, ainda hoje, os nossos sonhos e problemas²⁰.

Já para Yacy-Ara Froner²¹, o pensamento brasileiro inicia sua «contaminação» pelo francês justamente com a chegada da Missão Artística Francesa no séc. XIX, sendo reforçada com a as universidades modernas brasileiras. Para ela,

o pensamento intelectual no Brasil constantemente apóia-se nos modelos conceituais franceses, os quais têm presença marcante na formulação e formação das idéias em torno da pesquisa em e sobre arte. Uma

das evidências maiores é que pouco ou quase nada é feito em termos de investigação e produção textual sem a presença efetiva de determinados autores franceses²².

A autora responsabiliza o meio acadêmico pela consolidação da perspectiva francesa no Brasil e talvez, seja esse um dos motivos para a grande aceitação de Georges Didi-Huberman (que faz a ponte com a Aby Warburg) em pesquisas no Brasil na área da história da arte. A metodologia e referencial teórico utilizados com maior frequência pelos pesquisadores brasileiros que tomam como ponto de partida o pensamento desses autores, faz um esforço para atender a este desejo de ao mesmo tempo olhar para a produção do país e pensá-la frente à produções não nacionais. É preciso tomar cuidado para não incorrer em modismos, pois com pouca tradição historiográfica, caminhos metodológicos que possam ao primeiro olhar parecerem «fáceis» de se trabalhar, podem, inclusive, serem outras formas de enquadrar um pensamento. Essas tentativas são, todavia, válidas nesse processo de debate dentro da historiografia da arte no Brasil.

NOTAS

1. Consideramos as dez últimas edições do CBHA (2007 a 2017) para propor essa discussão. Sem temática específica, a edição de 2007 reuniu pesquisas diversas. As edições seguintes tiveram como temas norteadores: *1808-2008: Mudanças de Paradigmas para a História da Arte no Brasil; Historiografia da Arte no Brasil: um balanço das contribuições recentes; Arte, obra, fluxos; [com/con] tradições na História da Arte; Direções e sentidos na história da arte; Arte e suas instituições; Territórios da História da Arte; Novos Mundos: fronteiras, inclusão, utopias, Arte em ação e História da Arte em transe: (i)materialidades na arte.*
2. A Missão Francesa chegou ao Brasil trazendo ideais neoclássicos, encontrando também muitas dificuldades impostas por problemas estruturais de ordem política e social no Brasil, como o desprezo da sociedade pelas artes. A Academia Imperial de Belas Artes, por exemplo, só foi inaugurada dez anos depois, em 1826. Trata-se de um complexo capítulo da história da arte brasileira, cujo aprofundamento exigiria um outro texto.
3. P. Krieger, «Revisiones necesarias de la historia del arte en un panorama global», em *XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Rio de Janeiro, 1 a 3 de outubro de 2008, Museu Nacional de Belas Artes, 2009, pp. 17 - 25.
4. *Idem*, pp. 20-21.
5. Peter Krieger (2008) também evidencia a necessidade de internacionalização da disciplina, contando que não seja unidirecional; mas que esta seja «no-colonial». Por fim, destaca a atuação de pesquisadores de centros latino-americanos. *Idem*, pp. 20-21.
6. S. Makowiecky, R. Cherem, M. Henicka, «Considerações sobre a pesquisa em História, Teoria e Crítica de Arte em Santa Catarina» em *XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Vitória, Agosto de 2009, Universidade Federal do Espírito Santo, 2009, pp. 38 - 48.
7. *Idem*, p. 44.
8. Nascido em Aubiers (França - 1937), Jean Galard foi Professor de Estética no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (1968-71), diretor de diversos Centros Culturais Franceses em cidades como Casablanca (Marrocos), Niamey (Nigéria), Istambul (Turquia), Cidade do México e Amsterdã (Holanda), e criador e chefe do Serviço Cultural do Museu do Louvre (1987-2002). Publicou, no Brasil, *A beleza do Gesto* (1997) pela Edusp [Consulta: 17/11/2017]. <http://www.forumpermanente.org/convidados/jean-galard>.
9. O XXXVI CBHA (2016) ainda não publicou os Anais do evento, mas trabalhos como «Atravessar o labirinto: Ondas Paradas de Probabilidade e a arte como modo de agir no mundo» (Ana de Gusmão Mannarino) e «Entre Ocidente e Japão: circulação dos objetos artísticos e da técnica de perspectiva» (Michiko Okano), permitem refletir sobre as conjunções entre a arte brasileira e sua globalização.
10. Trecho retirado do edital do XXXVII CBHA. Aqui, existe uma relação entre a proposta conceitual e seu contexto de acontecimento: o CBHA de 2017 aconteceu em outubro, no Museu de Arte da Bahia, cujo nome origina-se de uma reentrância do litoral brasileiro chamada Baía de Todos os Santos, nomeada à época que o país era colônia portuguesa.
11. O XXXVII CBHA ainda não publicou os Anais, onde se encontram as comunicações proferidas. Entretanto, os textos selecionados (já divulgados) apresentam títulos descritivos, que nos permitem afirmar a permanência de questões relacionadas aos estudos warburgianos. Como exemplo: «A imagem entre a

história da arte e a antropologia: notas sobre um debate teórico» (Vera Pugliese), «Materialidades dissolvidas e fantasmagorias na arte atual» (Maria do Carmo de Freitas Veneroso), «A anacronia do imagético, em Regina Chulam» (Angela Maria Grando Bezerra) e «História, cultura e imagem: trânsito na historicidade da arte» (Rogéria Moreira de Ipanema) [Consulta: 10/11/2017]. http://www.cbha.art.br/coloquios/2017/imgscbha2017/programa%E7%E3o_2017.pdf

12. G. Didi-Huberman, *A imagem Sobrevivente*, Contraponto, Rio de Janeiro, 2013, p. 410.

13. *Idem*, p. 25.

14. M. L. B. Kern, «Historiografia da arte face às mudanças de paradigmas: memória e tempo» em *Anais do XXIX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Rio de Janeiro, Comitê Brasileiro de História da Arte, CBHA, 2009, p. 96.

15. G. Didi-Huberman, *A imagem Sobrevivente...*, p. 391

16. S. G. Pereira, «A historiografia da arte no Brasil no século XIX: um problema de fronteira, inclusão e utopia» em *Anais do XXXV Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Novos Mundos: Fronteiras, Inclusão, Utopias*, Rio de Janeiro, RJ, 24 - 29 de agosto de 2015, Museu Nacional de Belas Artes, 2016, pp. 29 - 38.

17. Félix-Émile Taunay (França, 1795 - Brasil, 1881) chegou no Brasil em 1816, acompanhando seu pai (Nicolas Antoine Taunay) na vinda da Missão Artística Francesa. Foi diretor da Academia Imperial de Belas Artes (que se tornou a Escola Nacional de Belas Artes), sendo responsável pela consolidação do ensino artístico no Brasil, segundo os critérios estabelecidos pela Missão. Félix Taunay. *Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*, Itaú Cultural, São Paulo, 2017 [Consulta: 10/11/2017]. http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23073/felix_taubay.

18. Manuel Araújo Porto Alegre (Brasil, 1806 - Portugal, 1879) foi um dos primeiros seguidores dos professores da Missão Artística Francesa. Sua atuação foi mais notável como professor e intelectual, tendo escrito «o primeiro ensaio sobre a história das belas artes brasileiras». L. C. Squeff, «Quando a história reinventa a arte: A escola de pintura fluminense», *Rotunda*, nº 1. Campinas: Centro de Pesquisas em História das Artes no Brasil (CEPAB), Instituto de Artes, Unicamp 2003, p. 20.

19. S. G. Pereira, «A historiografia da arte no Brasil...», p. 30

20. *Idem*, p. 30.

21. Y. Froner, «O pensamento contaminado: a presença francesa no Brasil» em *XVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Vitória, Agosto de 2009, Universidade Federal do Espírito Santo, p. 837-842.

22. *Idem*, p. 837.

Relaciones entre el arte y la moda de /en la cultura urbana

AMABEL GONZÁLEZ TRONCOSO

Universidade de Santiago de Compostela

Resumen:

En la cultura contemporánea son claras las interrelaciones entre diversas prácticas artísticas, por ello, muestro en mi comunicación la relación entre dos tipos de prácticas, el arte urbano (underground) y la moda/diseño textil; aunque denostadas en ciertos ámbitos culturales y comerciales, son novedosas y bien recibidas en otros.

En mi ponencia describo como el arte contemporáneo a través de la moda y viceversa, toman el arte urbano como un campo propio para crear y producir. Las grandes casas de moda suman a sus equipos de trabajo grafiteros, que dialogan directamente con los diseñadores de conocidas marcas de moda como Moschino, Chanel, Dior o Purificación García. Entre ellos también hay artistas gallegos como Carlos Maciá o Etsueña. En el espray ya no hay barreras tanto para estar en los muros de la calle como en la indumentaria que viste la gente.

Palabras clave: arte urbano, diseño, grafiti, moda, underground.

Abstract:

In the contemporary culture the interrelations between diverse artistic practices are really, for that reason, I show in my communication the relation between two practices, the urban art (underground) and the fashion / textile design; although despised in certain cultural and commercial fields, they are innovative and well received in others.

In my paper I describe how contemporary art through fashion take urban art as a field to create and produce. The big fashion houses add to their work teams graffiti artists, who talk directly with fashion designers of brands such as Moschino, Chanel, Dior or Purificación García. Among them there are also Galician artists such as Carlos Maciá or Etsueña. In the spray there are no barriers either to be on the walls of the street or in the clothing that the people wearing.

Key words: urban art, design, graffiti, fashion, underground.

El mundo de la moda ha tomado siempre como base de inspiración las obras de la historia del arte. Las vestimentas de los protagonistas de los cuadros han sido un referente para recrear nuevas modas, espacios y sensaciones a través del textil. Antes de abordar directamente el tema de la cultura urbana y su relación con la moda y el arte, haré una breve introducción de lo que ha sido esta amistad intrínseca del textil con el arte a través de sus figuras más relevantes.

El arte ha estado tan ligado a la moda que podemos hablar claramente de la «no-etiqueta» de artista o diseñador; a partir de aquí hablaremos de artistas y creaciones (sean en textil o pintura, escultura o performance). Los creadores a los que me referiré aquí solo tienen un elemento diferenciador clave, que es la herramienta que han utilizado para expresarse ya sea el textil, la pintura o el audiovisual.

Paul Poiret (1879-1944) diseñador francés, fue el primero en romper con las normas vigentes en la moda que existían hasta su época, liberando a la mujer del corsé, otorgándole más naturalidad a sus vestimentas y contribuyendo a la moda del siglo XX, al igual que hicieron Pablo Picasso o Salvador Dalí dentro del mundo del arte, quienes también interactuaron con figuras del ámbito de la moda.

La diseñadora francesa Jeanne Paquin (1851-1956) trabajó con el ilustrador León Baskt y con diversos arquitectos, siendo elegida en el año 1900 por sus compañeros diseñadores para encabezar su primera exhibición colectiva de alta costura, en la Exposición Universal de París. En 1914 fue también pionera en incorporar el espectáculo para mostrar sus diseños, organizando en el Palace Theatre de Londres el primer desfile entendido como un espectáculo con música (esto será heredado por las actuales pasarelas de moda).

Como mencionaba anteriormente, fueron varias las vanguardias que crearon obras textiles: el cubismo (Pablo Picasso y el vestuario para los ballets rusos), el futurismo con Ernesto Michaelles «Thayaht» a la cabeza, ideando la *tuta* (mono), o el surrealismo con Salvador Dalí, que trabajó en varias ocasiones con la diseñadora Elsa Schiaparelli, siendo su obra más conocida el *vestido Langosta* (1937).

Estos ejemplos demuestran que quizá la práctica de diferenciar al diseñador/ra del artista puede que sea más reciente, desde que la moda es más democrática, curiosamente. Esta democratización de la moda nos lleva a ejemplos actuales de vinculación directa en la comunicación visual de la creación textil, como los reclamos publicitarios. Un ejemplo comercial es el de los grandes almacenes El Corte Inglés, que en el año 2009 recrea con modelos actuales el cuadro de Diego Velázquez, *Las Meninas* o *La familia de Felipe IV* (1656). En esta nueva manera de acercar el arte al gran público (o consumidor), el beneficio para la imagen nueva creada es incalculable.

La reciente colaboración entre Jeff Koons y la casa Louis Vuitton dio lugar a la colección de bolsos *Masters* (2017)¹, donde se recrean cuadros clave de la historia del arte como la *Gioconda* de Leonardo da Vinci u obras de Tiziano, Fragonard, etc. Además de

un reclamo de marketing, es un reclamo cultural, ya que su presentación se realizó en el Museo del Louvre.

A la Grecia clásica nos lleva el vestido de seda minúsculo plisado *Delphos*, creado por Mariano Fortuny en 1907, tras una visita a Grecia el año anterior, y patentado en 1909. Los primeros *Delphos* fueron réplicas casi exactas del llamado «chitón podéres», la túnica que luce el bronce del *Auriga de Delfos* (hacia el 476 a.C.), de quién toma el nombre. Aunque todos los *Delphos* parecen iguales, su proceso de elaboración hace que ninguno sea idéntico al anterior, presentándose a la venta retorcidos y arrugados en cajas². El vestido se convirtió en una pieza de culto que llevaban las mujeres de la alta sociedad de la época y contaba con las alabanzas de grandes escritores como Marcel Proust³.

La casa parisina Chanel recrea en 2011 una colección inspirada en la cultura bizantina, tomando como imagen protagonista a la emperatriz Teodora, esposa de Justiniano I. Sus diseñadores eligen a una mujer que provenía de clase baja y que se introduce en la realeza, como símbolo de mujer valiente, práctica y anti-normas o protocolos. No sólo la ropa será recreada: su maquillaje, abalorios o joyas alcanzarán un protagonismo importante desde una lectura contemporánea. Sucede lo mismo si observamos los retratos femeninos renacentistas, de los cuales sus recogidos o tocados de pelo han servido de inspiración también para filmes como *Star Wars* o pasarelas de todo el mundo, recogiendo y mostrando el ideal de una mujer bella y fuerte a la vez.

Otros ejemplos de la inspiración y recreación de modas renacentistas o barrocas llegaron de la mano de Elio Benhayer, con una colección en 2008, donde la temática de la gorguera y el «negro» de la moda española es el icono a exhibir, o Cristóbal Balenciaga, quien ya en 1939 había elaborado un vestido inspirado en la indumentaria de las mujeres de la corte retratadas por Diego Velázquez entorno a mediados del siglo XVII. Este vestido, en concreto, era para una de sus musas, Sonsoles Icaza y León, Marquesa de Llanzol; vestido icónico del diseñador, del que en la actualidad ofreció una nueva versión la cantante de pop Lady Gaga. Está más que probado que las mujeres retratadas en las pinturas de Velázquez han servido para que los actuales diseñadores ofrezcan continuamente versiones de esas vestimentas desde un prisma más actualizado, en cuanto a formas o materiales. Ejemplo de ello son los trabajos de figuras como Marc Jacobs, Agatha Ruíz de la Prada o Liu Lili.

Mariano Fortuny o Dominique Ingres han servido también de inspiración a los nuevos diseños, como se puede comprobar en la irreverencia de Vivienne Westwood, que se fotografía para su colección *Wild Beauty*, del otoño-invierno 2001-2002, como una odalisca más.

John Galliano, director creativo de la casa Christian Dior⁴, presenta una colección de alta costura primavera-verano 2008 inspirada en los lienzos del artista Gustav Klimt: no solo se recrean los trajes, patrones o colores en el textil, sino que la joyería, orfebrería,

bordados, peluquería y maquillaje cobran un especial protagonismo. Yves Saint Laurent ya había trabajado desde 1953 en una colección inspirada en las creaciones de Henri Matisse, pintor del que era un apasionado admirador y coleccionista. Seguirán éxitos como el famoso vestido *Mondrian*, en 1965 o las siguientes colecciones *prêt-à-porter* relacionadas con el Pop Art con obras de Andy Warhol, Roy Lichtenstein o Tom Wesselmann.

Por el estudio de la moda o vestimenta, los investigadores podemos llegar a datar obras de arte e incluso concretar el lugar geográfico o la clase social a la cual pertenece la persona retratada, y eso es algo que hasta ahora no se tenía muy en cuenta en numerosas investigaciones.

Y como la moda y el arte siempre miran al pasado para crear obras del futuro, la pareja de diseñadores Viktor & Rolf (Viktor Horsting y Rolf Snoeren, Holanda), con su estilo surrealista, han sabido aunar perfectamente el pasado y futuro sin perder su estilo propio y dando una lección magistral que puede convertirse en un acto performativo destinado a todo tipo de público. Esta ecuación es la que presenta su colección Otoño-Invierno 2015/2016, presentada en París en el año 2015⁵. Esta pasarela —que resultó ser un puro acto performativo— recreó el montaje de una sala de exposiciones donde los cuadros, que representaban hitos de la pintura barroca holandesa, aparecían colgados y resultaban ser las prendas de la colección. Los propios diseñadores descolgaban e iban con ellas vistiendo a las modelos. Estas desfilaban después por la pasarela y el público ya no se componía exclusivamente de profesionales del sector textil, estando estos acompañados por directores de museos y galerías, artistas o coleccionistas de arte. La propia pasarela se convierte así en un estudio de artista y/o sala de exposiciones, y de este modo la unión entre diseñador y artista es única, y se eliminan la etiqueta y el debate de si la moda es arte o no.

Tras esta inmersión en la relación entre arte «oficial» y moda, nos centraremos en otra dimensión más desconocida del tema, la relación de la *cultura underground*, más en concreto el grafiti, con el arte y la moda, sobretodo la alta costura.

Hugo Cerdá expone en su libro *Mitos de la sociedad moderna*⁶ unas reflexiones de Frank Zappa, el primero en hablar públicamente de cultura *underground*, recogidas en 1975 por el investigador Mario Maffi, pionero en estudios de subculturas. En estas se explica el concepto del siguiente modo: «La Cultura Oficial sale a tu encuentro, pero al *underground* tienes que ir tú»⁷.

Underground es una voz del inglés para referirse a aquellos movimientos, manifestaciones culturales o expresiones artísticas que están a contracorriente de la tradición, el canon y la cultura oficial. Poseen un carácter crítico, contestatario o experimental, que suelen ubicarse al margen de los circuitos comerciales tradicionales. Por lo general, son expresiones que se dan, fundamentalmente, dentro de la dinámica de la cultura urbana contemporánea. En este sentido, hay música, cine, literatura y arte *underground*.

Ahora encontraremos los primeros ejemplos de acciones ligadas a la *subcultura* que se introducen en campos culturales más oficiales (galerías de arte, museos, ferias de arte, tiendas de alta costura, etc). Vivienne Westwood es una figura que destacó a través de diseños con un claro estilo punk, por su estética y su filosofía de vida. Estos impregnan su producción hasta la actualidad, trabajando en la calle directamente con músicos del rock, punk o grafiteros, como Keith Haring, en una serie de proyectos donde todos se retroalimentan sin dejar nunca su marcado carácter revolucionario y anticapitalista.

La mayoría de estas acciones nacían en un estilo de vida compartido, sobre todo en el ocio, como eran los encuentros en el mítico *Mudd Club* de actores, músicos, artistas, ejecutivos, etc. Estaba situado en el barrio de Tribeca, en New York, y estuvo activo entre los años 1978 y 1983. Allí prevaleció gran parte del espíritu contracultural de los años setenta, que representaban para el gran público personajes y grupos como Lou Reed, Iggy Pop, David Bowie, Los Ramones, Sex Pistols, Talking Heads, Blondie (Debbie Harry), Betsey Johnson, Vincent Gallo o Johnny Thunders.

A partir de aquí se crean múltiples conexiones y encuentros entre artistas de diferentes categorías y disciplinas. Entre ellos, procedentes de la cultura suburbana, se encuentran Jean-Michel Basquiat (1960-1988), que será junto con Keith Haring (1958-1990) una de las figuras que mejor ejemplifican la apertura de nuevos campos de diálogo entre la creación urbana y el arte contemporáneo. Figuras como Andy Warhol, a través de proyectos constantes con ambos, hicieron que la cultura «no oficial» entrase en ámbitos hasta ahora solo destinados a la alta cultura, como museos o mercado del arte.

Ambos tenían contactos y muy buena sintonía con grandes figuras del espectáculo del momento como Madonna, Sean Penn o Iggy Pop, lo cual les valía de escaparate para sus creaciones, y contribuyendo a que se dejara de estigmatizar todo aquello que procedía del «asfalto».

Haring poseía experiencia en el trabajo con vestuario desde hacía tiempo, interviniendo ropa vaquera que Madonna —amiga personal—, se ponía continuamente. Destacan asimismo las colaboraciones que realizó con la diseñadora Vivienne Westwood, como la colección de jerséis de punto *Witches*, creada en 1983-84. Llegó a trabajar con grandes fotógrafos del siglo XX como Robert Mapplethorpe o Richard Avedon, incluso participó en festivales como el Moomba Festival Fashion Parade de Melbourne (1984)⁸, con gran éxito.

Haring realizará el vestuario para algunos de los videoclips de la cantante Grace Jones, como el corto *Vamp* (1986). Lo curioso no es que realizase el vestuario sino el como lo hizo, ya que consistía en pintar grafiti geométrico (estética tribal) directamente en el cuerpo desnudo de la artista. Otra de sus obras más destacadas es el icónico vestido de más de tres metros de altura que creó para ella y su performance de Año Nuevo en un concierto en el Roseland Ballroom de New York, en diciembre de 1987. Su

trabajo también sirvió de inspiración para artistas y diseñadores actuales como Nicolas Kirkwood o Tommy Hilfiger, que crearon colecciones inspiradas en la obra de Haring. Revistas de moda tan importantes como *Vogue*, en su edición francesa de 2009, recrea con la supermodelo Isabelli Fontana a Grace Jones vestida por Keith Haring.

Con el paso de los años, estos artistas urbanos serán también objeto de plagios, donde la línea entre inspiración o copia a veces no queda clara; ejemplo de ello es el videoclip *Rude Boy* (2010) de la cantante Rihanna, una copia directa de las obras de Basquiat, Andy Warhol y Keith Haring, apropiándose de su estética y utilizando la intención de homenaje para crear el plagio⁹.

Por el contrario, encontramos otros proyectos respetuosos con estos artistas, como el realizado por el gigante textil Inditex a través de su filial Stradivarius, con motivo de los sesenta años que cumpliría Haring en 2018, si siguiese vivo. La empresa puso en el mercado en febrero de 2018 una colección edición especial «como celebración del amor» de sudaderas y camiseras unisex con una selección de sus icónicas obras en colaboración con la The Keith Haring Foundation (New York). Asimismo, la casa sueca de calcetines y moda interior Happy Socks, acaba de realizar una colección de edición limitada *Happy Socks x Keith Haring* celebrando el amor: «Haring ha utilizado el arte para difundir amor e igualdad. Sus audaces y coloridos diseños crearon conciencia (...)»¹⁰.

Otro ejemplo perfecto de la unión del arte urbano y la moda es la obra creada por Stephen Sprouse (1953-2004), uno de los grandes olvidados, que con su *Colección graffiti* (1984)¹¹ marcó un punto y aparte en la recreación de la cultura urbana, la fusión del graffiti y el pop. Su concepto principal de creación se basaba en elaborar de forma artesanal, como si de un taller renacentista se tratara, con las mejores materias primas, y así diferenciarse de lo que consideraba creaciones artísticas menores.

Trabajó con Andy Warhol y era vecino de la cantante Debbie Harry, que se ponía sus prendas y así empezó a visibilizar sus diseños. El problema con el que se encontró Sprouse es que los costes tan elevados de producción —ocasionados por el uso de materias primas tan especiales, en las cuales el estampado era todo un proceso manual realizado en Italia— hicieron que los costes superasen los beneficios y tuviese que cerrar su estudio en 1985. Sus obras son verdaderos muros de la calle que, llevados sobre el cuerpo, poseen esa mezcla de elegancia y rebeldía, a la vez que hacen que sean unas ropas totalmente irreverentes sin perder nunca el punto *chic francés*, aún siendo prendas de estética totalmente americana. Todo esto en unos años en los que el graffiti en Europa aún era poco practicado.

En 1988 Sprouse trabajó incluso con Keith Haring, presentando una nueva colección, aunque poco después volvería a cerrar. Marc Jacobs, uno de los diseñadores actuales más reconocidos y director de la casa Louis Vuitton, decidió en 2001 ofrecerle una

colaboración, creando una serie de bolsos icónicos de la firma, estampados con *tags* (firmas) de grafiti, en la que el propio Marc Jacobs será imagen de la campaña promocional.

Una producción diferente es la de la artista Jenny Holzer que realizará entre los años 1978 – 1987, serie titulada *Truisms*¹², contando con una colaboración en 1980 de Lady Pink, considerada la primera grafitera americana, que ha luchado por hacerse un hueco entre sus compañeros de spray. Una jovencísima Pink paseaba por las calles de New York con una camiseta en la que rezaba la frase contestataria «Abuse of Power Comes As No Surprise» (serie *Truisms T-shirts*). Simbólicamente, el grafiti salta del muro a la ropa, pasa de estar estático a moverse por la ciudad, su propio espacio, donde es creado. Estas obras reivindicaban un uso del espacio público a través de fórmulas gramaticales marcadas por la extrema brevedad y concisión de las afirmaciones, para revelar «al mundo» los problemas sociales que tanto han preocupado a Holzer y Lady Pink, como así muestran su varias colaboraciones.

Esa acción se ha convertido viral este año, cuando determinadas casas de moda retomaron esa camiseta para comercializarla, con la aparición de la tendencia de mostrar en prendas de moda mensajes feministas e inspiradores. Muchas de estas ideas textiles se han podido apreciar en las pasarelas, ya que se utilizan también como una plataforma para impulsar la igualdad y los derechos de las mujeres.

El diseñador Jean-Charles de Castelbajac (1949) colaboró constantemente con artistas como Miquel Barceló, Loulou Picasso o Hervé Di Rosa. Pero interesan sobretudo las colaboraciones que a finales de los años ochenta hacía con Keith Haring, o la colección que en 2002 le dedica, estampando los dibujos del artista urbano en textiles para después mostrarlos en la pasarela. Debido al interés tan grande de Castelbajac por acercarse y conocer las formas de trabajo de otros creativos, llegará a salir por París y firmar alguna pared como si de un grafitero más se tratara. Es como si pensase: «si ellos suben a la casa de alta costura, yo diseñador/artista, bajo a la calle, su terreno y así compartimos espacios creativos».

Tras ponerse tan de moda a partir del 2000 la cultura del hip hop y el grafiti, otras casas de alta costura decidieron hacer colaboraciones con artistas urbanos, e incluso los llegaron a incorporar a sus equipos de trabajo de forma continua hasta hoy en día. Tenemos numerosos ejemplos de grandes casas de alta costura que han sucumbido al aire fresco que el grafiti otorga a sus colecciones, como son Stella McCartney con Ludovica Giosca (*Falabella*, 2012); Chanel (en 2014), o Hermés, con el grafitero Kongo (en 2011), interviniendo el mítico bolso de la marca, el *Birkin*; Guerlain con JonOne, Mira Mikati con Kaws o Valentino con la colección *Resort 2018*¹³, donde la cultura hip hop y sus chándales invaden una de las marcas más elegantes de la historia de la creación textil.

La casa Roger Vivier creó recientemente una colección de bolsos y bailarinas como colección *graffiti* (2016)¹⁴, lo que supuso un importante cambio en la estética de la marca.

Y las marcas deportivas tampoco estarán exentas de incluir en sus equipos de diseño a grafiteros como Futura 2000, pionero del grafiti y coetáneo de Haring o Basquiat, que realizará trabajos para Converse¹⁵ o Nike.

Otros ejemplos importantes son la colección 2011 – 2012 de The Rodnik Band, o *Life is beautiful*, de Manish Arora (2012), los cuales no solo recrean el grafiti en el textil, sino que la pasarela se convierte en un muro en blanco que es asaltado por los grafiteros, donde tras pintar en el lienzo blanco (muro y pasarela a la vez), desfilan las modelos con las creaciones. Se suma ahora a las diferentes experiencias estéticas una más: el olor del spray que perdurará en la sala durante el desfile y sobre todo, la sensación de movimiento y adrenalina que genera un grafitero irrumpiendo en el muro. Pero en esta ocasión ya no está solo, sino que está siendo observado por un público asiduo al desfile, como si de un museo o centro de experimentación se tratase, que asiste en directo a la creación de una obra que sirve de marco y soporte a la siguiente, la del diseñador/creador.

Y estas relaciones tan fructíferas con la moda del *prêt-à-porter* son recogidas también por la casa Celine (2014), Issey Miyake con la colección especial de accesorios *Bao Bao Lucent Pro Graffiti* (2014) o Christian Louboutin (2015) con una colección de zapatos, bolsos y esmaltes de uñas en los colores de la colección de grafiti. Tommy Hilfiger o Yohji Yamamoto (2017, 2018) son otros de los diseñadores que apuestan por estas relaciones entre grafiti y sus colecciones textiles, ya que no es solo el aire fresco que la cultura urbana proporciona a la moda: es ir más allá de lo estético e introducir el punto irreverente que da el grafiti a la alta costura, la cual está en constante evolución, adaptándose a las nuevas generaciones y sus gustos.

Chanel's "No. 5 in a New Light" (2015) fue la exposición conmemorativa realizada en la tienda pop-up de Chanel en New York con motivo del noventa y cuatro cumpleaños de la firma. Para ello, aparte de una exposición interactiva, también realizó una acción interesantísima tomada literalmente de arte urbano llamada «Clean graffiti». Consistía en sesenta instalaciones en la aceras de New York y Brooklyn durante diez días (7 al 17 mayo), que se colocaban por la noche para ser descubiertas por los viandantes al día siguiente. Las mismas se realizaban con una placa que tenía grabado el logo de la firma y la silueta del perfume más icónico, el n° 5. Se ponía sobre la acera y por encima se pasaba una manguera de agua a presión, con lo que al limpiar la suciedad de la acera y retirar la plantilla, quedaba marcado el logo. Con el tiempo desaparecería, al igual que los grafitis en el muro, pero el efecto sorpresa de encontrarse el logo de Chanel en la acera era el mismo que el de encontrarse un muro con un grafiti nuevo. Esa sensación es la que interesó a la firma, la experiencia «artística» de la primera vez y de algo nuevo (grafiti), llevado a su perfume.

Las marcas de maquillaje no son ajenas a esta inspiración y por ello Urban Decay editó la colección *Basquiat* (2017) formada por paletas de sombras de ojos, coloretes, labiales y embalaje realizados con la gama cromática que más utilizaba Basquiat en sus creaciones.

Mencionaré ahora algunos artistas españoles que destacan en sus producciones y cuyas colaboraciones con el diseño textil están muy normalizadas. Suso 33, grafitero en activo, estos últimos años ha participado en varias ocasiones en creaciones con artistas del mundo de la moda, pero destacaré aquí el trabajo realizado para la exposición *Jean Paul Gaultier: Universo de la moda. De la calle a las estrellas* (Fundación Mapfre Recoletos, 2012)¹⁶. Fue el encargado de realizar el decorado de fondo de la sala dedicada al *punk*, con un resultado tan conseguido escénicamente que realmente daba la sensación de estar en una calle en Londres, delante de un escaparate de Vivienne Westwood y esperando a que saliesen de ella Los Ramones o cualquier personaje de la escena *punk* más irreverente de los años setenta.

El gallego Etsueña («Héroe de Pacotilla»), fue de los primeros en desfilar en la pasarela El Ego de Cibeles (2007) con la colección *Beautiful Beach*, realizada en colaboración con la diseñadora afincada en Barcelona, Krizia Robustella¹⁷, quien dirige una firma autodefinida como «sport deluxe». A partir de aquí sus colaboraciones con agentes del mundo de la moda se extienden hasta la actualidad, con diversas marcas alternativas y deportivas como Vampira, Conneticut 1953-1954 o Vane Wonderland, entre otras.

Otra colaboración muy interesante es la que realiza Carlos Maciá quien, con una factura estética muy cercana al arte urbano, crea para Loewe una serie de pañuelos y chales que estuvieron expuestos en la tienda de la calle Gran Vía, en Madrid (2010). Maciá, con formas abstractas e inspirándose en estampados icónicos de la firma como *Tauromaquia*, recrea para esta marca de moda de lujo unos lienzos que ofrecen esa dualidad entre ser observado y ser usado.

Para finalizar esta exposición, considero un buen ejemplo de esta relación de la moda y el arte urbano la reciente creación de otra gallega, Purificación García (1952), que en 2016 muestra la colección *Graffiti*, conformada por bolsos de diversos tamaños y zapatos o deportivas estampados con *tags* o salpicados de gotas de pintura de *espray*. Una colección muy divertida y fresca, a la vez que original, sin perder la elegancia y sello propio de la marca.

Al igual que el resto de trabajos creativos que hemos ido comentando, el diálogo entre cultura *underground* y moda/alta costura es «especialmente» fructífero, como lo es con otras expresiones artísticas o creativas de diversa índole. Se trata de una práctica de más de cuarenta años de historia y todo ello hace que sea un campo de investigación aún por definir con más profundidad, y del que cada vez hay más eco en la sociedad y las instituciones culturales. Lo más relevante es que estos artistas nunca pierden su carácter identitario, por su fuerza expresiva, es decir: no por trabajar en un medio ajeno, como la

moda, dejarán que otros moldeen sus creaciones para convertirse en un mero producto. Son artistas, solo cambia el medio y/o la técnica y lo siguen compaginando con sus prácticas fuera del sistema (son outsiders).

Por otro lado, es interesantísima la cuestión del anonimato. Si bien la mayoría de los grafiteros no desean ser visibles o solo dejan que lo sean sus obras, al trabajar en proyectos textiles asumen su nueva condición de «no anonimato» llegando incluso a subirse a la pasarela para acompañar al diseñador, o participando en acciones donde se les reconoce perfectamente, a pesar de algunos tener causas legales pendientes.

La sociedad ha evolucionado, los *mass media*, las redes sociales, contribuyen a que los grafiteros también muten en algunos casos su manera de relacionarse con la sociedad, independientemente de donde sean realizados sus trabajos artísticos. Además, ahora suelen pasar por facultades de Bellas Artes, Diseño, etc por lo que son más permeables, tomándose algunas licencias «protocolarias» con respecto a los grafiteros de la *vieja escuela*.

Ejemplo de ello es la demanda que el grafitero americano Rime (Joseph Tierney) presentó contra Moschino y su diseñador Jeremy Scott por utilizar un grafiti suyo del 2012 sin su consentimiento, en una colección que exhibieron Katy Perry, Jeremy Scott y Madonna en la Gala MET 2015, en mayo de ese mismo año. Las declaraciones de Tierney a la cadena CNN son contundentes: «Todo este asunto es completamente indignante. Es importante que la comunidad de artistas se una y se asegure de que esto nunca vuelva a ocurrir. Este es nuestro medio de subsistencia»¹⁸.

Como siempre ha declarado la comunidad de artistas urbanos, el grafiti es un regalo que ellos dan a la calle, pero no están dispuestos a que otros comercialicen con sus creaciones solo por objetivos económicos.

Pero ¿porque las casas de moda han sucumbido al arte del espray? C. Rioux, profesor del Instituto Francés de la Moda, nos da una respuesta: «las marcas se interesan por la relación con los artistas urbanos porque las marcas de lujo, caracterizadas por cierta tradición, pueden inyectar algo de modernidad y tejer un movimiento de rejuvenecimiento, y eso les seduce»¹⁹. Y aquí también surge la paradoja de los artistas que no desean integrarse en este circuito comercial, al entender que se adultera el origen rebelde del grafiti. La industria textil es una oportunidad de conquista de otros campos creativos, aunque hay artistas que mantendrán siempre una relación conflictiva con ella.

NOTAS

1. “Louis Vuitton x Jeff Koons - The Masters collection” [Consulta: 06/11/2017]. <https://es.louisvuitton.com/esp-es/articulos/jeff-koons-x-louis-vuitton>
2. L. Casablanca Migueles, *La moda como disciplina artística en España. Jesús del Pozo y la generación de los nuevos creadores* (Tesis doctoral), Universidad de Granada, Granada, 2007.
3. M. M. Nicolás Martínez, “Mariano Fortuny y Madrazo. Vestidos y tejidos de la colección del Museo del Traje” en *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, nº 0, 2007, pp. 113-122.
4. S. Mower, “Spring 2008 Couture Christian Dior”, *Vogue*, enero 2008 [Consulta: 08/11/2017]. <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2008-couture/christian-dior>
5. A. Verner, “Fall 2015 Couture Viktor & Rolf”, *Vogue*, julio 2015. [Consulta: 09/11/2017]. <https://www.vogue.com/fashion-shows/fall-2015-couture/viktor-rolf>.
6. H. Cerda Gutiérrez, *Mitos de la sociedad moderna: Un Negocio Lucrativo*, Ecoe Ediciones, Bogotá, 2013, p. 121.
7. M. Maffi, *La cultura underground*, Ediciones Anagrama, Tomos 1 y 2, Barcelona, 1975.
8. “Keith Haring: Moomba Festival Fashion Parade, Melbourne, 1984” [Consulta: 06/11/2017]. <https://vimeo.com/44861051>.
9. P. Ortiz de Zárate, “Rihanna, madonna y los que plagian en sus vídeoclip”, *El País Tentaciones*, noviembre 2015 [Consulta: 07/11/2017]. https://elpais.com/elpais/2015/11/12/tentaciones/1447316834_816378.html.
10. *Happy Socks* [Consulta: 07/11/2017]. <https://www.happysocks.com/es/keithharing/>.
11. M. Fogg, *Moda: Toda la historia*, Blume, Barcelona, 2014, pp. 448 – 449.
12. The Museum of Modern Art, *MoMA Highlights*, New York: The Museum of Modern Art, 2004 (publicación original: 1999), p. 279 [Consulta: 07/11/2017]. <https://www.moma.org/collection/works/63755>.
13. VV. AA., “El día que el Valentino de Pierpaolo se volvió deportivo nos surgieron varias preguntas”, *Vogue*, mayo 2017 [Consulta: 13/11/2017]. <http://www.vogue.es/moda/tendencias/articulos/valentino-coleccion-resort-2018-estilo-deportivo/29645>.
14. C. Lopera, “La nueva colección graffiti de Roger Vivier, un estampado para pisar diferente”, *Bekia Moda*, abril 2016 [Consulta: 14/11/2017]. <http://www.bekiamoda.com/complementos/nueva-coleccion-graffiti-roger-vivier-mejor-opcion-verse-diferente/>.
15. VV. AA., “La colaboración del grafitero futura con Converse”, febrero 2016 [Consulta: 14/11/2017]. <https://www.sivasdescalzo.com/es/blog/converse-futura-chuck-taylor-graffiti-es>.
16. Exposición virtual “Jean Paul Gaultier: Universo de la moda. De la calle a las estrellas”, Fundación Mapfre Recoletos, Madrid, 2012 [Consulta: 17/11/2017]. <http://exposiciones.fundacionmapfre.org/jpg/index.html>.
17. Patricia, “Entrevista a Krizia Robustella”, *Un buen día en Barcelona*, septiembre 2015 [Consulta:

18/11/2017]. <https://unbuendiaenbarcelona.com/entrevista-a-krizia-robustella/>.

18. D. Shortell, "La casa de modas Moschino es acusada de copiar una obra de un artista de grafiti", *CNN, Moda*, agosto 2015 [Consulta: 16/11/2017]. <https://cnnespanol.cnn.com/2015/08/10/la-casa-de-modas-moschino-es-acusada-de-copiar-una-obra-de-un-artista-de-grafiti/>

19. VV. AA., "La noche temática - La cultura del grafiti", enero 2016 [Consulta: 16/11/2017]. <http://www.rtve.es/television/20160120/noche-tematica-cultura-del-grafiti/1256601.shtml>

Narrativas sen argumento: o medio fotográfico nas institucións artísticas de Galicia

XOSÉ LOIS GUTIÉRREZ FAILDE

Universidade de Santiago de Compostela

Resumen:

As iniciativas articuladas dende o campo fotográfico nos últimos 30 anos en Galicia no ámbito público reducíronse a actuacións dispersas e en moitos casos fragmentarias. A ausencia de políticas públicas estables e definidas xunto á propia desidia institucional, provocaron unha normalización relativamente precaria do medio fotográfico no sistema de produción e distribución artística en Galicia.

Na tentativa de examinar a complexidade da noción de documento fotográfico e o seu vínculo coa produción de imaxes da cidade de Vigo e os seus cambios ao longo da súa propia mobilidade histórica; o proxecto expositivo «cidade//documento» propoñía unha redefinición do estatuto expositivo do medio fotográfico a partir do propio patrimonio fotográfico do concello de Vigo. A recente intervención política do museo MARCO por parte do Concello de Vigo impediu a realización a término deste proxecto. «Cidade//documento» revela, de novo, o paradigma da política cultural galega no entorno específico do medio fotográfico.

Palabras Clave: medio fotográfico, normalización, política cultural, dimensión patrimonial, programas públicos.

Abstract:

The initiatives articulated from the photographic field since 30 years in Galicia in the public sphere were reduced to dispersed and, in many cases, fragmentary performances. The absence of stable and defined public policies, together with the institutional neglect, provoked a relatively precarious standardization of the photographic medium in the production and distribution of the artistic system in Galicia.

Examining the complexity of the notion of photographic document and its link with the production of images of the city of Vigo and its changes throughout its own historical mobility; the project «cidade//documento» proposed a redefinition of the exhibition statute of a photographic medium based on the photographic heritage of Vigo city council. A recent political intervention

of the MARCO museum by the city government of Vigo prevented to finish this project. «Cidade// documento» reveals, again, the paradigm of galician cultural policy in the specific context of the photographic medium.

Key words: photographic medium, standardization, cultural policy, patrimonial dimension, public programs.

Este artigo pretende situar algunhas conclusións a través dunha breve análise do estado da relación do medio fotográfico coas distintas accións institucionais que se viñeron producindo nos últimos trinta anos en Galicia. No inicio desta reflexión é bo lembrar que existe unha problemática inherente no seo dese binomio fotografía-institución. Os cambios socioculturais e a deriva tecnolóxica do propio medio, ademais do xiro epistemolóxico que a fotografía dende os anos setenta a partir das prácticas máis achegadas ao conceptualismo, contribuíron a situar a impura natureza do medio fotográfico nunha orde de complexidade conceptual e estética que non fixo máis que obrigar á propia institución-museo a redefinir os seus límites e o alcance das súas condicións de lexitimación para afrontar unha inclusión determinada e rigorosa das producións fotográficas no museo¹. Joan Fontcuberta chegou a afirmar, neste sentido, que «la cámara vino a instaurar una nueva cultura visual problematizadora de la noción de excelencia y de su capitalización por el museo. [...] la fotografía vino a amenazar con la diversidad, con la transversalidad, con la transitoriedad, con la ubicuidad, con la indiferencia, con la banalidad, con la indisciplina, con el mestizaje...»². Existe, logo, unha dificultade intrínseca para integrar o medio fotográfico no aparato institucional artístico, feito que, por outro lado, non evita un tipo de resposta regulada pola propia relación entre medio e institución. É posible combinar estratexias de dinamización e lexitimación do campo fotográfico que, tomando como premisa o propio recoñecemento da condición heterónoma da fotografía, acaden un axeitado tratamento. A maior parte dos procesos de normalización que se acometeron en España nos últimos trinta anos con respecto á fotografía foron propostos en termos moi aproximados a esa mesma perspectiva. E falamos de iniciativas que cobren aspectos tan diversos como a conservación, o enfoque historiográfico, a distribución museográfica ou a reflexión estética e que, ao tempo que establecen unha integración e comprensión do campo fotográfico, fixan e canalizan as propias demandas do medio.

O conxunto desas operacións normalizadoras arrincaron en España nos primeiros anos da democracia cando, nun marco de incipiente efervescencia cultural cinguida ao novo espazo de liberdades cívicas e políticas, se revisaron as primeiras demandas do medio fotográfico; máis centradas en redefinir a artisticidade do propio medio cun acoplamento coas correntes fotográficas que fosen homologables nun contexto artístico

internacional. Os «espacios fotográficos»³ que xorden ao comezo dos anos oitenta en España tiveron un importante papel nese proceso de normalización, «determinando la función, los espacios, la posición e incluso el formato de la fotografía en el sistema del arte contemporáneo producido en España», segundo Juan Albarrán Diego. Iniciativas tan diversas como as *I Jornadas Catalanas de Fotografía* (1980); a creación da *Fundación Española para la Fotografía* (1981); o xurdimento dos primeiros festivais como a Foto-Mostra de Lleida (1979), Semana de la Fotografía de Guadalajara (1980), FOCO (1983), Fotobienal de Vigo (1984) aquí en Galicia, Primavera Fotográfica de Catalunya (1982), Jornadas Fotogràfiques de Valencia (1984), Bienal Internacional de Fotografía Artística de Córdoba (1985), Tarazona Foto (1987); a apertura da Sala Parpalló en Valencia (1980), a creación do Departamento de vídeo e fotografía (1984) no primeiro MNCARS, ao igual que no propio IVAM (1989); o programa expositivo da Fundació La Caixa ou as actividades das galerías Spectrum (Barcelona-Zaragoza, 1973), Photocentro (1975), Fotomanía (1976), Pentaprisma (Barcelona, 1981), Forum (Tarragona, 1981) ou Redor (Madrid, 1970-1988) ou no ámbito académico, a creación dos departamentos de fotografía nas Facultades de Bellas Artes de Madrid e Barcelona, así como a potente actividade e calidade editorial da revista *Photovision*; contribuíron a crear un contexto de estabilización e normalización progresivo no panorama artístico español. Outra cuestión moi importante foi a atención á dimensión patrimonial da fotografía desde o ámbito público, coa incorporación de arquivos e coleccións por parte de todo tipo de organismos; feito que provocou incluso a aparición de organismos específicos de nova creación para establecer estratexias locais de tratamento, estudo e conservación dos documentos fotográficos⁴. Outros fenómenos que axudaron a consolidar a cultura fotográfica no contexto español poden situarse na creación de centros especificamente adicados ao medio fotográfico con diverso alcance e resultados, como o *Centro de Estudios Fotográficos* (Vigo, 1985), o *Centro de Fotografía Isla de Tenerife* (1989) ou o *Centro Andaluz de la Fotografía* (1992) ou o establecemento do Premio Nacional de Fotografía en 1994, como recoñecemento á disciplina fotográfica dentro dos premios artísticos de carácter público con maior dotación.

Non será ata ben entrada a década dos noventa cando teña lugar a normalización plena da fotografía en España, xa integrada nas múltiples entidades (museográficas ou non) que durante os anos oitenta se puxeran en marcha. A xeneralización de exposicións fotográficas nas programacións dos centros de arte que xorden na primeira metade dos anos noventa por toda a xeografía peninsular ou o incremento —tímido e lento— do interese das obras de fotógrafos/as nas galerías e feiras de arte; coparticipan na consolidación do proceso de normalización do medio fotográfico no aparato artístico español máis recente, que asistiu tamén a partir do fenómeno editorial dos fotolibros nacionais a un novo pulo, producido neste último lustro. Dous aspectos, aínda así, lastran este proceso xa consolidado: un sistema público de ensino pouco estruturado en torno ao campo

fotográfico, —circunstancia que define un marco de reflexión teórica e investigación igualmente deficitario— e a indefinición conxénita de programas culturais ambiciosos e cun marco xeral de aplicación por parte da actuación pública derivada das distintas administracións; que non fixo máis que establecer un continuo e inacabado debate sobre o interese do público cara o medio fotográfico, sen que aínda se amortizasen uns principios de accións básicos para desenvolver políticas de alcance e dimensión axeitadas. Aínda así, podemos percibir como a ansiada normalización que se esixía e reivindicaba dende os espazos fotográficos dos primeiros oitenta, integrouse paulatinamente no contexto institucional da arte contemporánea española e tamén se orientou na patrimonialización dos arquivos e fondos fotográficos, configurando a día de hoxe un discreto pero efectivo contexto de recoñecemento para o medio fotográfico.

A situación específica do sistema artístico galego é ben diferente a este respecto. Podemos dicir que non só as diferencias de escala determinan unha insalvable disparidade senón que, e de maneira máis significativa, os términos nos que se desenvolveron as distintas demandas dentro do medio fotográfico en Galicia non transcenderon das limitacións dunha epigonalidade moi precaria con respecto aos centros de actividade fotográfica a un nivel estatal. Se ben os procesos e tentativas de normalización non se distinguiron moito dos producidos noutros territorios, a insuficiencia de espazos e políticas que canalizaran esas demandas situaron a consideración do medio fotográfico na percepción funcionalista dunha arte menor, máis vinculada á súa natureza como feito social e menos valorada como práctica artística auténtica.

É evidente que o contexto institucional que existe en Galicia no período no cal o resto do estado español está a desenvolver iniciativas normalizadoras do medio fotográfico no sistema artístico (1980-1994) foi ben diferente, por non dicir que non existe, ou que existe de xeito deficiente, mesmo anecdótico. O panorama cultural galego, entre finais dos anos setenta e os anos oitenta, é certamente mínimo, carente de todo tipo de políticas e infraestruturas e definido polo voluntarismo de grupos de creadores/artistas que tiñan coma estratexia básica, «conquistar espazos de visibilidade e artellar o ‘mundo da arte’»⁵, como afirma Miguel Anxo Rodríguez. Neste sentido pódese entender a actividade de agrupacións como o *Grupo Fonmiñá* (Lugo, 1977), o colectivo *Canbranco* (Vigo, 1984) ou os *Novos fotógrafos coruñeses* (A Coruña, 1984); que recibiron algún apoio institucional de corporacións municipais e da novísima administración autonómica, chegando a organizar exposicións e eventos de certa envergadura como a Bienal Lucense de Fotografía ou a máis potente e ambiciosa Fotobienal de Vigo. Estas iniciativas, sometidas á propia peripecia política da construción autonómica galega, tiveron un despregue moi irregular e naquelas nas que se obtivo un certo alcance (a propia Fotobienal de Vigo) quedaron abolidas no mesmo momento no que mudou a situación política de goberno. Estes efémeros grupos fotográficos coincidían con outras agrupacións ou colectivos artísticos

galegos doutras disciplinas na reivindicación dun marco cultural normalizado para a produción artística galega, precisamente na lexitimación da práctica fotográfica como obxecto artístico da contemporaneidade e na recuperación dos arquivos e autores da tradición fotográfica galega⁶, nun xesto de identificación política co vernáculo. As iniciativas máis ambiciosas xorden nos concellos máis grandes de Galicia (A Coruña e Vigo) e dentro dunhas políticas culturais moi primarias, baseadas nun ansiado recoñecemento da posición cultural das respectivas cidades no contexto político e institucional galego.

Outro feito asociado ao nebuloso proceso de normalización do medio fotográfico en Galicia, fóra das tentativas de grupos e colectivos fotográficos, foi a aparición do Arquivo da Imaxe (1983), xermolo do posterior CGAI. Será José Luis Cabo Villaverde, un dos fotógrafos que presenta o seu traballo na Iª Fotobienal de Vigo, quen porá en marcha esta estrutura; vencellada á determinación institucional autonómica. O Arquivo da Imaxe naceu vinculado a aquela perspectiva moi presente nese momento no estado español como era a reivindicación da dimensión patrimonial da fotografía. O seu principal instrumento foi a Fototeca de Galicia, un órgano creado dende a propia Dirección Xeral de Cultura e dentro da propia estrutura orgánica do Arquivo da Imaxe que procuraba unha infraestrutura cultural mínima para posibilitar «a recuperación desa memoria histórica que doutra forma se perdería ou mellor dos casos retornaría á caverna do museo»⁷. A Fototeca, aínda así, concibiuse como unha estrutura transversal que adiaaba aspectos de recuperación e patrimonialización dos arquivos fotográficos xunto a unha aposta clara por fixar espazos de exhibición da *fotografía de creación*, con sede permanente nas salas da Xunta de Galicia sitas na Casa da Parra de Santiago de Compostela. Esta condición híbrida, entre a dimensión patrimonial e o impulso institucional da fotografía de creación, define moito as erráticas estratexias públicas de achegamento ao medio fotográfico por parte das primeiras institucións autonómicas galegas. Esa falta de definición, unida á breve vida destas plataformas e ao solapamento de competencias e funcións nos procesos de adquisición e xestión dos arquivos e coleccións fotográficas por parte de distintas entidades, dará lugar á falta dun programa cultural sistemático que provocou a dispersión dos arquivos en diferentes organizacións ou institucións, moitas delas alleas ás condicións máis axeitadas para desenvolver accións concretas neste sentido. En 2006, Luis Martínez García, vinculado ao Arquivo do Reino de Galicia nos primeiros anos da súa transferencia competencial á administración autonómica, afirmaba como daquela o proceso de tentar aglutinar as adquisicións de arquivos e fondos fotográficos documentais nunha única institución (o propio Arquivo do Reino) fracasou, xa que o «[...] azar, la coyuntura, los personalismos y los vaivenes políticos, fueron determinantes para determinar líneas de actuación, cuando menos erráticas»⁸.

A indefinición institucional relativa á propia dimensión patrimonial e ao apoio ás novas linguaxes fotográficas que, de modo moi precario, xurdían en Galicia, propiciaron

que celebración e eventos como a Fotobienal de Vigo e en menor medida o festival Outono Fotográfico de Ourense, co apoio político municipal, concentraran case todas as iniciativas de normalización do campo fotográfico en Galicia nos vindeiros anos. Nas edicións da Fotobienal de Vigo que se celebraron entre 1984 e 2000 en diferentes salas de exposicións municipais repartidas pola cidade de Vigo, combinábanse obradoiros de fotografía, conferencias e debates e, por suposto, un amplo abano de exposicións que ían da recuperación dos traballos de fotógrafos galegos a mostras dos principais autores da escena fotográfica internacional⁹. A fórmula do festival periódico, moi apoiado economicamente polo entón primeiro concello socialista de Vigo e cunha estrutura de organización marcada polo Centro de Estudos Fotográficos, fixo posible un achegamento ás dinámicas das novas prácticas fotográficas e acadou unha certa concienciación dun público neófito cara as distintas expresións da fotografía contemporánea, xunto ao recoñecemento dunha certa tradición fotográfica galega que, lonxe de reconstituírse nun desenvolvemento moderno, merecía ser rescatada e estudada dentro da súa propia singularidade. O proxecto da Fotobienal rematou, froito da desidia política, no ano 2000 e reduciu as expectativas sobre a futura creación da Casa da Foto e a dinamización da colección de fotografía contemporánea do concello, custodiada actualmente polo museo MARCO (2002). O efecto máis significativo deste proceso foi que a capitalización das iniciativas do medio fotográfico en Galicia quedou concentrada na estrutura da Fotobienal e, como no caso doutros procesos estatais semellantes, confinou ao campo fotográfico nunha distancia acrítica coa propia arte contemporánea, «suplantando una labor crítica y de consolidación historiográfica verdadera por una celebración (desde la legitimación institucional) del medio según un criterio de rentabilidad político-cultural inmediata para las propias instituciones»¹⁰.

A finais dos anos noventa, a presenza da obra de fotógrafos galegos foi establecéndose de xeito parcial nos distintos centros de arte autonómicos e o proceso de recuperación de arquivos e coleccións fotográficas mantivo a dispersión e a indefinición que xa temos mencionado. A pesar de certos xestos normalizadores¹¹, moitas veces provistos dende iniciativas á marxe das administracións, o medio fotográfico en Galicia segue a percibirse aínda hoxe como unha arte menor que exerce pouco interese nas liñas de traballo das políticas culturais das distintas administracións galegas¹².

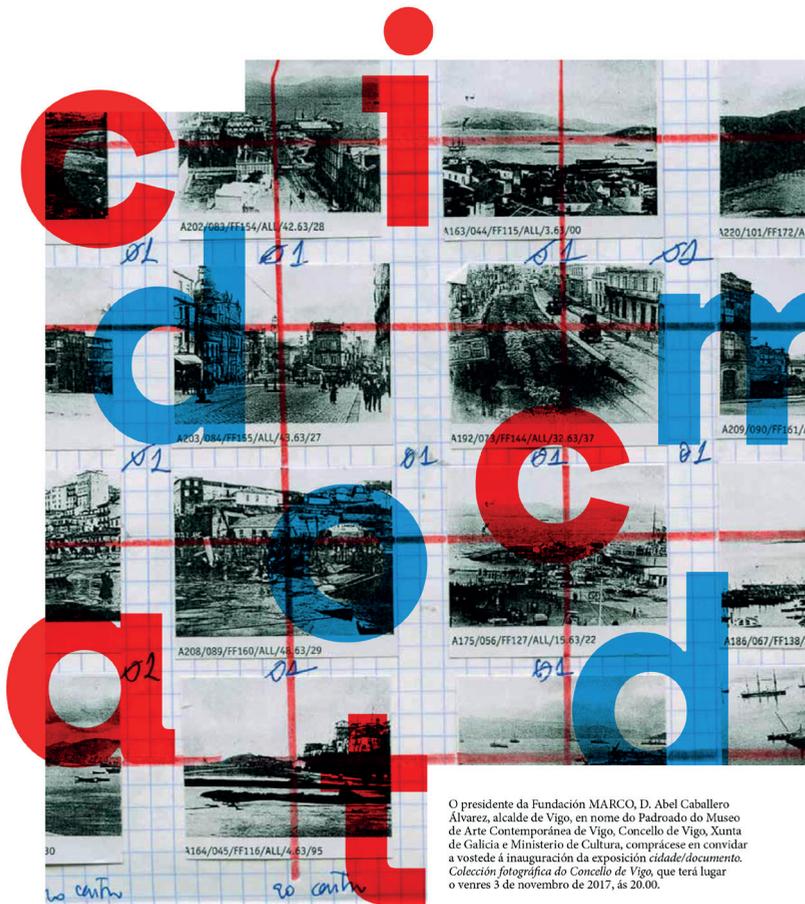
Un caso paradigmático neste sentido foi o proxecto frustrado «cidade//documento» que desenvolvín no verán de 2017 no museo MARCO de Vigo. Tratábase dunha aproximación ao sistema institucional da fotografía contemporánea en Galicia a través da actualización da colección fotográfica do Concello de Vigo, baseándome en certas investigacións e premisas que xurdiran anteriormente á demanda do propio museo¹³. Cunha mirada máis historiográfica e crítica que a realizada ata agora a partir deses mesmos fondos¹⁴, establecín a proposta dun proxecto expositivo que non se concibira

MARCO
MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEA DE VIGO

3 novembro 2017 - 25 febreiro 2017

Planta baixa

Produción: MARCO, Museo de Arte Contemporánea de Vigo
Comisariado: Xosé Lois Gutiérrez Failde



cidade/documento.
Colección fotográfica
do Concello de Vigo

O presidente da Fundación MARCO, D. Abel Caballero Álvarez, alcalde de Vigo, en nome do Padroado do Museo de Arte Contemporánea de Vigo, Concello de Vigo, Xunta de Galicia e Ministerio de Cultura, comprácese en convidar a vostede á inauguración da exposición *cidade/documento*. Colección fotográfica do Concello de Vigo, que terá lugar o venres 3 de novembro de 2017, ás 20.00.

Adegas Galegas convida aos asistentes a degustar a colleita 2014 de D. Pedro de Soutomaior



Rúa Príncipe, 54. 36202 Vigo
t. +34 986 113900 f. +34 986 113901

info@marcovigo.com
www.marcovigo.com

Fig. 1: Tarxeta convida á inauguración frustrada da mostra *cidade/documento* no MARCO de Vigo.

como unha solución holística ou accidental, senón como un principio de acción que despregara unha narrativa inédita de circulación e investigación. A análise da cultura visual de Vigo como caso de estudo da evolución do documento fotográfico como xénero, situaba toda unha serie de relatos visuais sobre a cidade en tensión entre eles, de xeito que a súa resolución propoñía hipóteses sobre os significados e mecanismos do documento fotográfico no contexto histórico, económico e espacial da cidade de Vigo. Lonxe dunha sobredeterminación estética ou histórica, as diferentes partes nas que a exposición se ordenaba despregábanse en torno a acoutamentos temporais específicos que podían amosar saltos, referencias ou descontinuidades onde aparecían certos pregues discursivos que só o medio da fotografía é capaz de amosar e facer explícitas. Deste xeito, a exposición daba lugar a novas lecturas ou relatos que quedaban cifrados na tensión epistemolóxica que a mobilidade histórica da imaxe da cidade de Vigo xeraba, tomando o medio fotográfico e a propia complexidade do suxeito histórico da cidade na súa dobre evolución. A colección e tamén a propia produción fotográfica —creativa ou funcional— sobre a cidade de Vigo allea a ela, ofrecía así un discurso cruzado que completaba o campo visual referido á mesma cidade. Toda unha serie de publicacións, documentos, postais, folletos turísticos, etc; formaban parte, igualmente, da mostra.

O obxectivo xeral deste proxecto era, en último término, poñer en valor a dimensión patrimonial e o valor artístico dos fondos da colección de fotografía do concello de Vigo e xerar con ela unha nova plataforma de difusión e interese cultural sometida incluso á viabilidade económica e social sostible no tempo para dita colección a medio e longo prazo. Dito obxectivo, dende unha perspectiva epistemolóxica, estribaba en someter á colección á tensión entre arte e documento a partir dos seus propios obxectos e en combinación con outros elementos que constitúen a cultura visual da cidade. O relato expositivo baseouse, igualmente, nunha perspectiva museográfica fixada na concepción dun estudo da representación da cidade de Vigo e a súa relación coa produción de imaxes da cidade. A representación do cambio urbano, a tensión entre o vello e o novo, as formas de vida na cidade, a imaxe da rúa ou da propia cidadanía son repertorios visuais que forman parte dese relato onde se establece unha lectura paralela das transformacións urbanas de cada etapa histórica de Vigo xunto aos diferentes paradigmas fotográficos dominantes ao longo do século XX.

A inauguración do proxecto expositivo prevista para o 3 de novembro de 2017 foi cancelada por orde da propia Concellaría de Cultura nos primeiros días do mes de outubro. Os traballos previos, xa preparados para seren formalizados nas salas da planta baixa do museo MARCO, foron anulados e paralizados. As tentativas de negociación foron totalmente infrutuosas. De novo, consumábase a dinámica pública convencional cara o propio medio fotográfico, non moi diferente a outros ámbitos da cultura galega, definidos pola falta dun programa cultural coherente e demasiado condicionado

por factores que están moi preto da inxerencia e a intervención corporativa. No caso de Vigo é a decidida vontade do goberno municipal a que está a cortocircuitar á propia Fundación MARCO dun xeito orgánico e cunhas consecuencias imprevisibles. O proxecto quedou, ao final, a mercé dunha institución que carece dos instrumentos prácticos e de fundamentos culturais para establecer programas completos e rigorosos. Este novo efecto da politización da cultura amosa a natureza do proceso de normalización para o medio da fotografía en Galicia, lastrado aínda por un excesivo intervencionismo das distintas administracións e orfo dun programa sistemático e coherente que reverta a nosa situación de discontinuidade con outros territorios e contextos. «Cidade//documento» converteuse así noutro xiro desa retórica do naufraxio que está a comprometer a resolución dun tecido institucional estable e normalizado para o medio fotográfico en Galicia. O noso compromiso, dende todos os ámbitos do noso sistema artístico, será logo aquel que faga deste excursio o último dunha, xa longa, cadea de errancias e limitacións.

NOTAS

1. Como explica Alberto Martín, «[...] la variable condición de las imágenes fotográficas a lo largo de la historia y en función de los contextos, tanto artísticos como extra-artísticos, o la evolución de sus relaciones con otros campos culturales, y en especial con el campo artístico, tienen mucho que ver con cierta dificultad para una adecuada estructuración de la relación entre lo público y lo fotográfico, o al menos, con el hecho de que esa estructuración haya tendido a ser incompleta o desequilibrada». A. M. Expósito, “Lo público y la fotografía. Una reflexión sobre el campo fotográfico”, *Periférica Internacional. Revista para el análisis de la cultura y el territorio*, nº 15, 2014, p. 72.
2. J. Fontcuberta, “La fotografía con(tra) el museo”, *mus-A. Revista de los museos de Andalucía*, Año VI, nº 9, 2008, p. 15.
3. J. D. Albarrán. *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España. (1970-2000)*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2012, p. 220.
4. Como afirma Alberto Martín, foi indispensable situar o contexto político-territorial da nova democracia española neste proceso. Partindo da propia estrutura territorial autonómica, o establecemento de organismos adicados a protexer, custodiar e poñer en valor a dimensión patrimonial das súas respectivas tradicións fotográficas foi decisiva «la aparición prioritaria de un criterio territorial, geográfico, en la consideración y a menudo valoración, del patrimonio fotográfico» A. M. Expósito, “Lo público y la fotografía...”, p. 76.
5. M. A. Rodríguez González, “Da autoxestión ás políticas culturais. A arte galega nos anos da Transición”, *Quintana*, nº 9, 2010, p. 185.
6. Para contrastar estas afirmacións merece a pena revisar o limiar do catálogo da 1ª Fotobienal de Vigo ou o texto de Manuel López Rodríguez no catálogo da exposición “Novos Fotógrafos Coruñeses”. *Vid. VV.AA. 1ª Fotobienal de Vigo*. Concello de Vigo-Xunta de Galicia, Vigo, 1985, pp. 5-6 e M. L. Rodríguez “Desde La Coruña algo nuevo: una propuesta visual Atlántica” en *Novos fotógrafos coruñeses*, Concello da Coruña, A Coruña, 1984, pp. 7-8.
7. L. Álvarez Pousa, “Galicia, luces e sombras”, *Anuario Brigantino*, nº 6, 1983, p. 153.
8. L. Martínez García, “Programas para la recuperación de la fotografía; debilidades y fortalezas” en *Fotografía y patrimonio. II Encuentro en Castilla-La Mancha*. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha-ANABAD, Ciudad Real, 2007. p. 83.
9. Nunha fórmula irrepitible e froito dun entusiasmo e un esforzo titánico por parte dos organizadores (Manuel Sendón e Xosé Luis Suárez Canal) entre estes anos desfilaron por Vigo autores locais que experimentaron unha decidida recuperación do seu traballo como Pacheco, Ángel Llanos, Ksado, José Suárez, Virxilio Viéitez, Rainiero Fernández ou Luis Rueda xunto cos traballos máis interesantes na nova fotografía contemporánea coma Martin Parr, Les Krims, Paul Graham, Joel Sternfeld, Allan Sekula ou Nan Goldin, entre moitos outros.
10. Jorge Ribalta, “La fotografía en las instituciones de arte contemporáneo”, *Lápiz*, 80, octubre 1991, p. 24.
11. As exposicións recentes adicadas a Virxilio Viéitez no MARCO (2010), a José Suárez na Cidade da Cultura (2016) ou a Vari Caramés ou Manuel Vilarinho no CGAC; a concesión do Premio Nacional de Fotografía a éste último en 2007; a aparición da galería e librería especializada Dispara ou os proxectos

editorias como a editora Fabulatorio ou a revista Caleidoscópica, son factores deste proceso, entre outros.

12. A atención de entidades como o CGAI ou a Axencia Audiovisual Galega ao medio fotográfico confirman esta baixa expectativa.

13. A partir de certas hipóteses e observacións previas e xunto ás valiosas conclusións dun intenso debate celebrado en xullo de 2014 na sala Dispara da Estrada sobre a actualidade do medio fotográfico en Galicia, na que participei como moderador xunto a Luis Díaz; entrevín a posibilidade de redefinir o marco de desenvolvemento da relación entre medio fotográfico e institucións en Galicia xustamente tomando como obxecto uns fondos que tanto na súa dimensión patrimonial como no seu valor historiográfico como paradigma das novas linguaxes fotográficas se artellaban arredor da colección fotográfica do Concello de Vigo.

14. A proposta de exposición asumía parte dos contidos doutros proxectos expositivos (*VigoVisións. Colección fotográfica do Concello de Vigo*, realizada en 2003 e *O feito fotográfico. A colección fotográfica do Concello de Vigo. 1984-2000*, realizada no 2004) pero pretendía establecer unha nova lectura proponendo unha narrativa baseada na relación da propia cidade de Vigo coas diferentes dinámicas de produción fotográfica documental desenvolvidas no século XX dentro dunha cultura visual máis ampla que a que este xénero fotográfico puidera ofrecer.

Arte y redes sociales: pensamiento decolonial

MARTA LÓPEZ LÓPEZ

Universidade de Vigo

Resumen:

Desde su aparición en el cambio de milenio, las redes sociales de Internet han influido de forma significativa tanto en «los modos de hacer arte» de algunos creadores como en ciertos sectores del ámbito del arte contemporáneo internacional. A este respecto, la presente comunicación versa acerca de las prácticas artísticas —en la era de los *social media*— que proyectan pensamiento decolonial, subrayando la convivencia de «lo local y lo global» en estas plataformas de comunicación en la Red, así como la emergencia —cada vez mayor— de posicionamientos artivistas vinculados con la colonialidad (tales como la actuación de la artista peruana Daniela Ortiz, entre muchos otros). En consecuencia, las redes sociales están favoreciendo la existencia de este tipo de prácticas artísticas «en red» y «post internet» asociadas al pensamiento decolonial, funcionando como un escenario amplificador del mensaje, es decir, adquiriendo un mayor impacto social.

Palabras Clave: Redes sociales, artivismo, decolonial, artistas, glocalización.

Abstract:

Since they emerged at the beginning of the new millennium, social media on the Internet have significantly influenced not only «the way art is done» by some artists but also some sectors within the scope of international contemporary art. Thus, this article deals with artistic practices —in the social media age— that put forward decolonial thought. They stress the coexistence of «the local and the global» on these networked communication platforms and the —ever increasing— emergence of activist positioning linked to coloniality (such as the activities of the Peruvian artist Daniela Ortiz, among many others). As a result, social media are fostering the «online» and «post internet» existence of such artistic practices linked to decolonial thought to function as a stage that amplifies the message, that is, gives it greater social impact.

Key words: Social media, artivism, decolonial, artists, globalization.

En la actualidad nos encontramos en un contexto de hiperconexión global protagonizado por la «sociedad red»¹. Un momento en el que hay alrededor de 3.000 millones de personas conectadas a Internet, un 46% de la población mundial, y entorno a 1.500 millones de usuarios que poseen una cuenta de Facebook (la red social por excelencia)². Al mismo tiempo, la presencia del arte crece cada vez más en dichas plataformas.

1 / Arte y redes sociales. Nuevos paradigmas

En efecto, las redes sociales —desde su aparición en el «cambio de milenio», Facebook (2004), Youtube (2005), Twitter (2006) e Instagram (2010)— han influido de manera notable en la práctica artística de algunos creadores así como en ciertos sectores del ámbito del arte contemporáneo internacional. En este sentido, mi tesis doctoral titulada *Arte, vida y redes sociales de Internet: El artista en los inicios del siglo XXI. Nuevos paradigmas* (Universidad de Vigo, 2017) da buena cuenta de ello y, de forma específica, ha inspirado la redacción de este texto.

La investigación citada anteriormente ha sido dirigida por el artista y profesor Juan Luis Moraza³, con el propósito de subrayar las «perspectivas inéditas» que han traído consigo las redes sociales en lo que atañe al artista —más allá de la creación de obra «en» o «sobre» estas plataformas— y, por extensión, al mundo del arte. Por lo cual, en base a esta hoja de ruta y en el marco del estudio mencionado, hemos contado con las consideraciones de 50 agentes del arte contemporáneo internacional occidental divididos en 9 perfiles⁴: artistas que sí usan las redes sociales (17), artistas que no usan las redes sociales (2), docentes expertos (4), especialistas en educación artística (2), críticos e historiadores de arte (5), comisarios (4), directores y técnicos de museos (4), galerías (6) y coleccionistas (6). Así, a través de sus contribuciones —en formato de entrevista— hemos podido distinguir diferentes particularidades asociadas a la irrupción de estas plataformas en buena parte del contexto artístico. En este caso, habría que destacar el interrogante que cuestionaba si las redes sociales están favoreciendo la existencia de un arte —si cabe— más globalizado y, siendo así, si al artista actual le resulta más difícil ser «genuino».

Entre las respuestas obtenidas, algunos profesionales del mundo del arte —como la artista Eulàlia Valldosera⁵— reconocían que precisamente ese factor les provocaba «un deseo mayor de actuar de forma local bajo una conciencia universal»⁶. En consecuencia, a raíz de estas percepciones, se fue conformando el *leitmotiv* del presente texto acerca de las prácticas artísticas —en la era de los *social media*— que proyectan pensamiento decolonial. Es decir, aquellas que subrayan la convivencia de «lo local y lo global» en las redes sociales y, a su vez, la emergencia —cada vez mayor— de posicionamientos artivistas vinculados con la colonialidad.

2 / Artivismo online

Artivismo⁷ es un término que reúne en sí mismo los conceptos «arte» y «activismo» y que, desde su origen a finales de la década de los 80 del siglo pasado, se ha convertido en un fenómeno de protesta de forma creativa asociado predominantemente a las manifestaciones en contra de la globalización y los conflictos armados. Así las cosas, los artistas —en muchos de los casos— tratan de zarandear las agendas políticas a través del arte aunque, pese a ello, dicho movimiento no se considera «un arte político per se» debido a que en él confluyen múltiples expresiones de mayor y menor corte político. En todo caso, el artivismo no sólo se ha ocupado de hacerse visible en los espacios públicos urbanos, sino que también ha estado muy ligado a los medios de comunicación de masas e Internet, viéndose ahora incrementada su presencia en las redes sociales.

Bajo este contexto se fraguan —en los *social media*— numerosas acciones con una perspectiva decolonial, demostrando que el arte, una vez más, se sitúa al servicio de las denuncias sociales. De manera que, el artivismo —en realidad— no se trata de un hecho novedoso, pues existen antecedentes emblemáticos en la historia del arte. Entre ellos, por ejemplo, *El vagón de tercera* (1862–64) del pintor francés Honoré Daumier, que fue una obra controvertida cuando se exhibió por primera vez; ya que, de forma específica, dicho óleo sobre lienzo era una clara crítica de la sociedad de aquella época dirigida —especialmente— a las clases más poderosas, ricas y de ideología conservadora. Por ello, el autor retrató un vagón repleto de personas con escasos recursos —evidenciando la diferencia de clases— pero con el mismo tratamiento pictórico como si se estuviesen plasmando temas más grandilocuentes. Por otra parte, el emblemático cuadro *Guernica* (1937) del malagueño Pablo Picasso, es un referente indiscutible del artivismo de todos los tiempos; que no se entiende únicamente como un posicionamiento crítico acerca de un acontecimiento puntual, como había sido el bombardeo de la ciudad de Guernica durante la Guerra Civil Española, sino que el drama producido durante este conflicto bélico ha tenido una trascendencia política mayor y, al final, se ha convertido en el símbolo de la humanidad frente a la barbarie nazi. Por último y desde un punto de vista ecologista, cabe señalar *7000 robles* (1982–87) de Joseph Beuys. Dicha obra —insertada en el espacio urbano— se presentó frente a la entrada del museo Fridericianum coincidiendo con la celebración de la Documenta 7 de Kassel. Allí, Beuys ordenó colocar un montículo formado por 7000 bloques de basalto, con la finalidad de concienciar tanto a las autoridades públicas como a la ciudadanía. La acción consistía en que sólo se podían mover las rocas en caso de plantar un roble junto a ellas en una nueva ubicación. De esta forma, la pieza pudo concluirse cinco años más tarde, justo un año después de la muerte del artista.

Indudablemente, las obras de arte señaladas así como las actividades impulsadas por colectivos feministas como Guerrilla Girls (1985–)⁸ o la denuncia social de grafiteros como Banksy, han contribuido —de forma decisiva— a la consolidación de «movimientos por la democracia cultural»⁹ encaminados a un diálogo social de participación conjunta que, cada vez, están incrementando —todavía más, si cabe— su presencia en la Red. A este respecto, las principales características comunicativas del Artivismo de hoy se centran en torno a la colectividad e Internet como medio de organización y difusión, porque —entre otros motivos— este tipo de manifestaciones en la Red es una de las maneras más eficaces y acertadas, tanto de protesta como de expresión personal. Por esta razón, a finales de la citada década de los 80 —coincidiendo con el nacimiento del Artivismo— tuvieron lugar las primeras conexiones entre el arte y el activismo en el contexto del net art y, pronto, colectivos como Irational.org¹⁰, Critical Art Ensemble¹¹ o YoMango¹² proliferaron en el espacio online; siendo en la actualidad colectivos feministas como Pussy Riot¹³ —a nivel internacional— o la artista Yolanda Domínguez¹⁴ —en nuestro territorio— referencias destacadas del «arte de acción» en las redes sociales. Esta última, por ejemplo, es una creadora activista cuya crítica social gira alrededor de temas de género y el consumo masivo y, por medio de sus páginas de Facebook, Twitter, Instagram y Youtube, genera —con mucha frecuencia— proyectos colaborativos en localizaciones del espacio público urbano desde el entorno digital. Yolanda, a través de estos canales situados en la red de Internet, consigue movilizar a muchos de sus seguidores, siendo —en consecuencia— un buen ejemplo del «artivismo en los *social media*».

3 / Arte y pensamiento decolonial en los social media

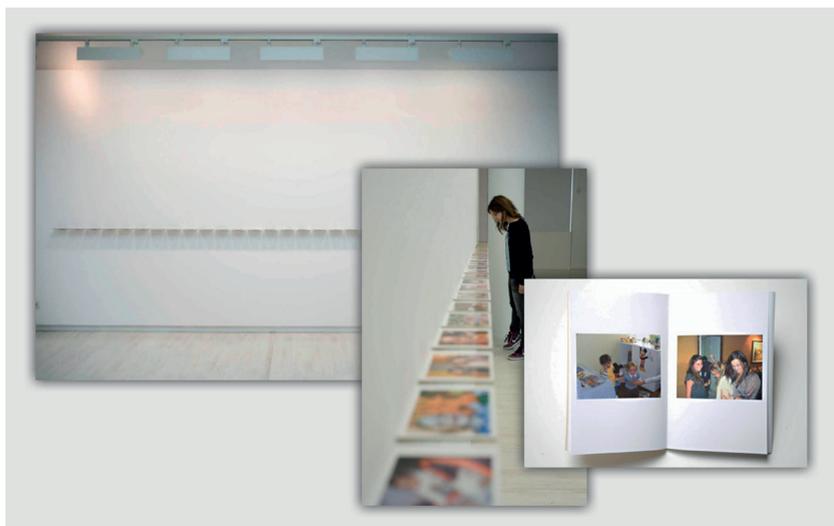
Situados en este marco «online», donde la inmediatez y la capacidad de «seducción» de las redes sociales son un campo de cultivo propicio para la proyección de discursos con perspectiva decolonial, conviene subrayar el origen de estas cuestiones de reivindicación identitaria relacionadas con la colonialidad.

De forma específica, las discusiones acerca de las relaciones de poder que se instalaron desde 1492 —a raíz de la conquista «de las Indias»— en los países latinoamericanos, se empezaron a gestar con mayor rotundidad a finales del siglo XX en círculos como el Grupo modernidad/colonialidad (1998–2008) de la mano de una pequeña comunidad integrada por sociólogos, filósofos, antropólogos, pedagogos, críticos y semiólogos como Walter D. Mignolo. Ellos barajaron —desde un posicionamiento crítico— teorías poscoloniales, denunciando el legado de la colonización española y portuguesa desde los siglos XVI hasta el XIX, así como la británica y francesa durante el siglo XIX. Es decir, reclamaron a estos países colonizadores la fractura de su identidad cultural por medio

de procesos de aculturación y, al mismo tiempo, plantearon el hecho de constituir una identidad nacional para despertar del yugo colonial.

Teniendo en cuenta esta corriente de pensamiento de finales del siglo pasado, acerca de la colonialidad y basada en los estudios culturales y de carácter independentista, algunos artistas —en su mayoría de origen latino— se movilizaron en relación a este tema no sólo a través de sus obras de arte sino también, recientemente, por medio de sus redes sociales. Por ejemplo, la joven artista peruana Daniela Ortiz (Cuzco, 1985)¹⁵ actúa como activista y divulgadora de aspectos vinculados a la colonialidad desde su página de Facebook y, además, encuentra material de estudio para sus obras en este tipo de plataformas. En este sentido, su proyecto *97 empleadas domésticas* (2010) [figs. 1-2]¹⁶, que consiste en una serie de 97 fotografías de la clase alta peruana en situaciones cotidianas, aborda contenidos afines a la racialidad y, en términos generales, critica duramente el legado del colonialismo. En cada una de esas imágenes, aparece —en la parte posterior o cortada por el autor— una empleada doméstica y, en general, todas las fotografías fueron extraídas por la artista de la red social Facebook. Por otra parte, *Hemos visto un vídeo en Youtube y estaba lleno de xenofobia* (2015)¹⁷ es una publicación —de 15 ejemplares— realizada en colaboración con un grupo de estudiantes de un instituto de Barcelona analizando desde una perspectiva decolonial el vídeo referido en el título, del año 2009, en el que se veía como dos personas migrantes eran detenidas por agentes fronterizos en Francia y, posteriormente, alumnos de la escuela de Myton de Inglaterra —que pasaban por allí de regreso de una de sus excursiones— celebraban con euforia la detención. Por último y en relación a este tema, esta misma artista ha creado el libro *El ABC de la Europa Racista* (2017) [fig. 3], que desde el cariño y la digna rabia sobre el racismo colonial europeo, sintetiza muchos de los ejes temáticos de sus obras, al igual que visibiliza su lucha, antirracista y anticolonial, presente —cada vez más— en su «diario de publicaciones informales» de sus redes sociales.

Daniela Ortiz no es la única artista que pone el foco en el pensamiento decolonial, ya que en la actualidad creadoras como Tania Bruguera¹⁸ o Núria Güell¹⁹ han encaminado sus obras bajo conceptos similares; pero —en todo caso— podemos considerarla una digna heredera de, entre otros referentes, las voces de autores como el cronista peruano Guamán Poma (1534–1615) o el poeta martiniqués Aimé Césaire (1913–2008), quienes fueron pioneros al abordar temáticas acerca de las injusticias de la expansión occidental. En concreto, para ellos el pensamiento decolonial se oponía a las teorías críticas y eurocéntricas de la modernidad, tales como el marxismo o el posmodernismo y, aunque se han establecido vínculos con los estudios poscoloniales, su perspectiva latinoamericana, sus fuentes y sus estrategias metodológicas y analíticas, la convierten en una corriente filosófica autónoma y fecunda acerca de la deconstrucción de la modernidad/colonialidad.



Figs. 1 – 2:
Daniela Ortiz,
*97 empleadas
domésticas*,
2010. Sala
d'Art Jove,
Barcelona.
Vistas gene-
rales de la
exposición y
detalle de la
publicación.



Fig. 3: Referencia al libro de Daniela Ortiz, *El ABC de la Europa Racista* (2017) en el perfil de Facebook de la autora.

Conclusiones

En esta vorágine de los *social media* a escala global, puede parecer a —priori— paradójico el hecho de que existan propuestas como la descrita en el presente artículo, en torno a una perspectiva decolonial, más cercana a una preocupación de carácter local. Sin embargo, en esta realidad cada vez más compleja y cambiante se ha visto fortalecido el concepto de «glocalización», nacido en Japón en la década de 1980 de la fusión entre globalización y localización. Un término que procede del japonés «dochakuka» que deriva, a su vez, de «dochaku» o, lo que es lo mismo, «el que vive en su propia tierra»; y que fue abordado por primera vez, de forma explícita, por el sociólogo británico Roland Robertson (1938–) y mundialmente popularizado por el sociólogo alemán Ulrich Beck (1944–2015).

Si bien es cierto que la idea de globalidad ha surgido, a nivel histórico, por medio del comercio marítimo que las grandes potencias realizaron desde el siglo XV, ahora, el ser humano está envuelto en una sociedad mucho más «mundializada», en gran medida, debido a Internet y a las redes sociales. No obstante, a medida que emerge «lo global» resurgen con más fuerza las reivindicaciones de las identidades culturales primarias, ya que la desterritorialización provoca nuevas territorializaciones culturales. Por ello, este «apego personal al lugar», tal y como lo denominaba el sociólogo polaco Zygmunt Bauman (1925–2017), también se está evidenciando en las redes sociales desde posicionamientos artivistas. Citando de nuevo a Bauman y el efecto general de su «modernidad líquida»²⁰, en la jungla de lo glocal surgen tanto la «mixofobia» o miedo a la diversidad y a la diferencia o, por el contrario, la «mixofilia» o deseo de reconocerse en esa multiculturalidad.

En todo caso, las redes sociales favorecen la existencia de prácticas artísticas «en red» o «post Internet»—según indicaba la artista Marisa Olson²¹— acerca del pensamiento decolonial. Posiblemente, en gran medida, debido a que los *social media* funcionan como un escenario amplificador del mensaje, cuya potencia genera impacto social. En este sentido, el filósofo francés Guy Debord (1931–94) se adelantaba a nuestro tiempo en su libro *La sociedad del espectáculo* (1967), debido a que este teórico situacionista describía a una sociedad encaminada hacia el hecho de que lo vivido se convertiría en una mera representación a través de los medios de masas. De modo que, bajo este punto de vista lo que no se publica en las redes sociales —prácticamente— no existe o, al menos, eso parece. En consecuencia, artistas como la peruana Daniela Ortiz reivindican este espacio online como plataforma de visibilización de su causa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

- AA.VV., *Cultura y política, ¿hacia una democracia cultural? (actas del III Training Seminar de jóvenes investigadores en Dinámicas Interculturales)*, CIDOB, Barcelona, 2010 [Consulta: 21/11/2017]. https://www.files.ethz.ch/isn/126396/m_culturaipolitica.pdf
- AA.VV., *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Siglo del Hombre, Bogotá, 2007 [Consulta: 21/11/2017]. <http://www.unsa.edu.ar/histocat/hamoderna/grosfoguelcastrogomez.pdf>
- R. Adorno, *Guaman Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru*, University of Texas Press, Austin, 2000.
- R. Andrews, "Shoplifting as Social Commentary", *WIRED*, agosto de 2005 [Consulta: 21/11/2017]. <https://www.wired.com/2005/08/shoplifting-as-social-commentary/>
- Z. Bauman, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica de España, México, 2013.
- U. Beck, *Power in the Global Age*, Polity Press, Cambridge, 2005.
- J. Beuys, *7000 robles (1982-87)*. <http://www.7000eichen.de/>
- M. Castells, *La sociedad red: una visión global*, Alianza, Madrid, 2006.
- A. Césaire, *Discourse on Colonialism*, Monthly Review Press, Nueva York, 2001 (Orig. 1950).
- G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, Valencia, 2005 (Orig. 1967).
- J. D. Gómez-Quintero, "La colonialidad del ser y del saber: la mitologización del desarrollo en América Latina", *El Ágora USB*, vol. 10, n° 1, 2010.
- C. Lampert, *Daumier: Visions of Paris (1808-79)*, Royal Academy of Arts, Burlington House, Londres, 2013-14 [Exposición] [Consulta: 21/11/2017]. <https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/daumier#video>
- M. López López, *Arte, vida y redes sociales de Internet: El artista en los inicios del siglo XXI. Nuevos paradigmas*, Programa de doctorado en Arte Contemporáneo, Creación e Investigación, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo, 2017.
- J. Martín Prada, *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*, Akal, 2ª ed., Madrid, 2015.
- G. Mchugh, *Post Internet: Notes on the Internet and Art 12.29.09>09.05.10*, Link Editions, Brescia, 2011.
- W. Mignolo, *La idea de América Latina: La herida colonial y la opción decolonial*, Gedisa, Barcelona, 2007.
- D. Ortiz, *El ABC de la Europa Racista*, Pensaré Cartoneras, Valencia, 2017 [Consulta: 21/11/2017]. https://view.publitas.com/daniela/abc_de_europa_racista_ortiz/page/1
- D. Ortiz, *Hemos visto un vídeo en Youtube y estaba lleno de xenofobia (2015)*: <http://www.daniela-ortiz.com/index.php?/projects/hemos-visto-un-video-y-estaba-lleno-de-xenofobia/>
- D. Ortiz, *97 empleadas domésticas (2010)*. <http://www.daniela-ortiz.com/index.php?/projects/97-empleadas-domesticas/>
- D. Pachón Soto, "Nueva perspectiva filosófica en América Latina: el grupo Modernidad/Colonialidad", *Ciencia Política*, vol. 3, n° 5, 2008 [Consulta: 21/11/2017]. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/cienciapol/article/viewFile/17029/17893>

- M. Pallier, *Arte y activismo*, “Metrópolis”, La 2, RTVE, color, 26 min, marzo de 2010 [Consulta: 21/11/2017]. <http://www.rtve.es/alcarta/videos/metropolis/metropolis-arte-activismo/707244/>
- M. Pallier, *Guerrilla Girls*, “Metrópolis”, La 2, RTVE, color, 26 min, marzo de 2015 [Consulta: 21/11/2017]. <http://www.rtve.es/alcarta/videos/metropolis/metropolis-guerrilla-girls/3057518/>
- M. Pallier, *Juan Luis Moraza*, “Metrópolis”, La 2, RTVE, color, 26 min, febrero de 2015 [Consulta: 21/11/2017]. <http://www.rtve.es/alcarta/videos/metropolis/metropolis-juan-luis-moraza/2975767/>
- A. Reyes, “El Guernica de Picasso es Pop-Art”, *DISTOPIA*, junio de 2017 [Consulta: 21/11/2017]. <http://revis-tadistopia.com/guernica/>
- P. Riot, *Desorden público. Una plegaria punk por la libertad*, Malpaso, Barcelona, 2013.
- R. Robertson, “Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad” en *Cansancio del Leviatan: Problemas políticos en la mundialización* (AA.VV.), Trotta, Madrid, 2003.
- G. Tusell, *El Guernica recobrado: Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*, Cátedra, Madrid, 2017.

REFERENCIAS WEB

- Critical Art Ensemble: <http://critical-art.net/>
- Daniela Ortiz: <http://www.daniela-ortiz.com/>
- Eulàlia Valldosera: <http://eulaliavalldosera.com/>
- Guerrilla Girls: <https://www.guerrillagirls.com/>
- International Telecommunication Union (UIT): <http://www.itu.int/es/mediacentre/Pages/2016-PR30.aspx>
- Irrational.org: <http://irational.org/>
- Marisa Olson: <http://www.marisaolson.com/>
- Núria Güell: <http://www.nuriaguell.net/>
- Tania Bruguera: <http://www.taniabruquera.com/cms/>
- Yolanda Domínguez: <http://yolandadominguez.com/>

NOTAS

1. El profesor Juan Martín Prada, por ejemplo, afirma que «desde principios de los noventa se han empleado las expresiones “network society” o “sociedad red” fundamentalmente para señalar, en palabras de Manuel Castells, aquella sociedad “cuya estructura social está compuesta de redes potenciadas por tecnologías de la información y de la comunicación basadas en la microelectrónica”», en J. Martín Prada, *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*, Akal, 2ª ed., Madrid, 2015, p. 31. Véase también M. Castells, *La sociedad red: una visión global*, Alianza, Madrid, 2006, p. 27.
2. Según los últimos informes de la International Telecommunication Union (UTI) [Consulta: 21/11/2017]. <http://www.itu.int/es/mediacentre/Pages/2016-PR30.aspx>
3. M. Pallier, *Juan Luis Moraza*, “Metrópolis”, La 2, RTVE, color, 26 min, febrero de 2015 [Consulta: 21/11/2017]. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-juan-luis-moraza/2975767/>
4. M. López López, *Arte, vida y redes sociales de Internet: El artista en los inicios del siglo XXI. Nuevos paradigmas* (tesis doctoral), Programa de doctorado en Arte Contemporáneo, Creación e Investigación, Facultad de Bellas Artes de Pontevedra, Universidad de Vigo, 2017, pp. 133-280.
5. Eulàlia Valldosera: www.eulaliavalldosera.com
6. M. López López, *op. cit.*, pp. 152-155.
7. M. Pallier, *Arte y activismo*, “Metrópolis”, La 2, RTVE, color, 26 min, marzo de 2010 [Consulta: 21/11/2017]. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-arte-activismo/707244/>
8. Guerrilla Girls: <https://www.guerrillagirls.com/> Véase también M. Pallier, *Guerrilla Girls*, “Metrópolis”, La 2, RTVE, color, 26 min, marzo de 2015 [Consulta: 21/11/2017]. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-guerrilla-girls/3057518/>
9. AA.VV., *Cultura y política, ¿hacia una democracia cultural? (actas del III Training Seminar de jóvenes investigadores en Dinámicas Interculturales)*, CIDOB, Barcelona, 2010 [Consulta: 21/11/2017]. https://www.files.ethz.ch/isn/126396/m_culturaipolitica.pdf
10. Irrational.org: <http://irrational.org/>
11. Critical Art Ensemble: <http://critical-art.net/>
12. R. Andrews, “Shoplifting as Social Commentary”, *WIRED*, agosto de 2005 [Consulta: 21/11/2017]. <https://www.wired.com/2005/08/shoplifting-as-social-commentary/>
13. P. Riot, *Desorden público. Una plegaria punk por la libertad*, Malpaso, Barcelona, 2013.
14. Yolanda Domínguez: <http://yolandadominguez.com/>
15. Daniela Ortiz: <http://www.daniela-ortiz.com/>
16. D. Ortiz, *97 empleadas domésticas* (2010). <http://www.daniela-ortiz.com/index.php?/projects/97-empleadas-domesticas/>

17. D. Ortiz, *Hemos visto un vídeo en Youtube y estaba lleno de xenofobia* (2015). <http://www.daniela-ortiz.com/index.php?/projects/hemos-visto-un-video-y-estaba-lleno-de-xenofobia/>
18. Tania Bruguera: <http://www.taniabruquera.com/cms/>
19. Núria Güell: <http://www.nuriaguell.net/>
20. Z. Bauman, *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica de España, Ciudad de México, 2013.
21. Marisa Olson: <http://www.marisaolson.com/>

La perspectiva de género en el espacio expositivo a través de la figura de la bruja

REBECA LÓPEZ-VILLAR

Universidade de Vigo

Resumen:

La bruja, entendida no solo como personaje sino como construcción cultural, puede ser abordada desde lo literario, lo antropológico, lo social y lo feminista. Es este carácter poliédrico del concepto el que permite establecer una analogía entre su evolución y la aceptación o integración de las cuestiones de género en los proyectos expositivos contemporáneos.

En el presente trabajo de investigación se analizan, tomando como elemento de estudio la materia de mi propia creación artística, las posibilidades que posee la figura de la bruja para tratar problemáticas de género. A través de un breve recorrido por una serie de piezas artísticas cuyo componente principal es el brujesco se observa si este símbolo, en su tránsito desde icono contracultural hasta producto de consumo, tiene cabida en el ámbito del arte, y cómo se utiliza en el mismo.

Palabras Clave: Bruja, Mujer, Arte contemporáneo, Perspectiva de género.

Abstract:

The figure of the witch, not only understood as a fictional character but as a cultural construction, has been approached from literary, anthropological, and social perspectives. Though the discourse has been examined from different fields, it also makes a compelling study from a feminist perspective. The versatility of the concept draws an analogy between its historical evolution and the integration of issues surrounding gender into contemporary exhibitions.

Taking my artwork as a starting point, the present study will show the validity of using the figure of the witch to tackle issues related to gender. This brief series of pieces, centered around the witch and its journey from a countercultural icon to a mainstream symbol in today's pop culture, questions whether it has a place in the field of art.

Key words: Witch, Woman, Contemporary Art, Gender Perspective.

Parece claro que el canon entendido como modelo e incluso como clasificación o como las características consideradas ideales sufre un cambio importante, sobre todo a partir del siglo XX, y es que no cabe duda de que la creación artística ha ampliado su diversidad material y, por supuesto, conceptual. Esta heterogeneidad temática constituye tal vez uno de los motivos por los que la introducción de perspectivas de estudio feministas en las piezas de arte se ha visto incrementada. El canon artístico contemporáneo —concebido ya más como un corpus general de obras, y no como algo ideal, modélico o perfecto— incorpora, sí, la cuestión de género. Podemos preguntarnos, en este sentido, si los agentes y espacios culturales se ocupan de recoger todos estos cambios a los que nos hemos referido, y de ofrecer posibilidades metodológicas a la gran variedad de propuestas artísticas que se vienen desarrollando.

En este texto, la materia de mi propia creación artística se convierte en elemento de estudio¹. La bruja ha pasado de ser un sujeto femenino únicamente contracultural² a constituirse también como una aproximación al objeto de consumo. Así, se ha ido incorporando a piezas artísticas de toda índole, hecho que ejemplifica la enorme cantidad de películas y series de televisión con personajes brujescos relevantes producida en los primeros años del siglo XXI. En *Brujas de cine*, apunta Raúl Mallavibarrena³ que prácticamente en todos los años de este siglo se han estrenado uno o varios filmes con o sobre brujas. Contamos así con revisiones de procesos históricos famosos —la española *Las brujas de Zugarramurdi* (2013) o la serie *Salem* (2014)—, reinterpretaciones de cuentos y cintas infantiles —*Maléfica* (2014), en cine; *Érase una vez* (2011), para televisión—, interesantes producciones de terror —*La bruja* (2016), *El regreso de la bruja de Blair* (2016), *American Horror Story: Coven* (2014)...

Como se expone en el abstract, es cierto que las aproximaciones a la bruja entendida como construcción cultural son diversas, y los puntos de vista abarcan lo literario, lo antropológico, lo social y lo feminista. Tanto es así que en este breve estudio la «bruja» hace referencia no solo al estereotipado personaje ficticio, a esa mujer que viste de negro, posee una gran nariz y puede volar sobre una escoba. Con el apelativo «bruja» se alude también a la mujer de aspecto desagradable, a la comadrona, a la malvada, a la mujer fatal y a aquella otra adelantada a su tiempo, independiente y, de algún modo, contraria a lo social y políticamente establecido.

Con esta comunicación —que en realidad supone una mínima acotación en un campo de estudio tan amplio— no se pretende cerrar el debate sobre el tema, sino presentar posibles vías de investigación para trabajos posteriores. ¿Puede la bruja, con sus múltiples significaciones, reflejar o cuestionar problemáticas de género? ¿Tiene cabida este símbolo, en principio ajeno a lo cultural, dentro de la institución artística? ¿Qué perspectivas asociadas al término son las más utilizadas en el arte contemporáneo?

¿Qué es una bruja? Una aproximación semántica y etimológica

Intentar explicar lo que léxicamente entraña la «bruja» es una tarea de difícil resolución, pues nos encontramos con una palabra polivalente, cambiante y ciertamente compleja. Así lo expresa el conocido antropólogo Carmelo Lisón Tolosana cuando se refiere al término como «evocador, flexible y ambiguo, universal y particular, específico y local (...), diáfano y tenebroso, prepotente y a la vez inútil y confuso»⁴. Las distintas implicaciones semánticas que incluye el término son lo suficientemente amplias y sugerentes como para dedicarle un estudio profundo pero, con el fin de realizar un primer esbozo o apunte de lo que significa —y contestar de una forma esclarecedora a la pregunta que encabeza este apartado—, se podría establecer una relación de todos los significados que la palabra «bruja» comprende, para lo que conviene analizarla desde todas las perspectivas posibles, o al menos desde las que semejan más relevantes.

La búsqueda en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, lejos de aclarar la situación, ofrece nuevas dificultades, y las diez acepciones del vocablo no hacen sino corroborar su gran capacidad léxica⁵. Lo primero que destaca en la entrada del diccionario es la procedencia incierta de las palabras «brujo» y «bruja» en nuestro idioma: según la Academia, es posible que el origen de la voz femenina se encuentre en la época prerromana, pero no se indica ninguna información sobre el significado que en aquella época podría tener el término ni ninguno de sus elementos estructurales. Otros idiomas, en cambio, sí cuentan con un origen definido o con una explicación de su significado etimológico. Es el caso del euskera, donde «sorgin» parece provenir de una mezcla entre «sors, sortis» (suerte) y el sufijo vasco «gin», «egin» (hacer)⁶.

Volviendo al diccionario actual, es interesante observar cada una de las acepciones presentadas, y poner especial atención a la diferenciación o especificación de géneros en algunas de ellas. Las formas únicamente femeninas son altamente esclarecedoras, ya que establecen las perspectivas anteriormente mencionadas, básicas para aproximarse al término. Así, el cuarto significado se refiere, por supuesto, a la bruja literaria; esto es, a un personaje ficticio, a una entidad construida y alejada del plano de lo real. La bruja antropológica, por su parte, se hace patente en la acepción número seis, aunque este punto de vista quedaba mejor registrado en la 22ª edición del diccionario, pues en esta se indicaba el carácter supersticioso de la creencia y se apuntaba, de alguna forma, a lo real y a lo histórico. El carácter social del término se percibe en los significados siete y ocho, y a todos ellos hay que añadir una posible perspectiva feminista, la que descubre a la bruja como símbolo de protesta o revolución. La distinción entre el género masculino y femenino era también más clara en la ya citada 22ª edición del diccionario, no por expresar contenidos diferentes, sino por presentar los términos «bruja» y «brujo» en entradas individuales. En la edición actual, se mantienen las características peyorativas

de la forma femenina, mientras que la masculina sigue careciendo de maldad o fealdad, por ejemplo.

Según estas primeras aproximaciones semánticas y etimológicas, se deduce que existen cuatro posibles perspectivas desde las que abordar el término que nos ocupa, perspectivas que indudablemente se encuentran presentes en el imaginario colectivo.

Desde la perspectiva antropológica —que, como se ha visto, define a la bruja como la «mujer a la que se atribuían supersticiosamente poderes extraordinarios»—, y como sostiene Umberto Eco, las denominadas «brujas» eran «ancianas hechiceras que afirmaban conocer hierbas medicinales y otros filtros. Algunas (...) vivían a costa de la credulidad popular, otras estaban realmente convencidas de tener relaciones con el demonio, y eran casos clínicos. Pero en conjunto las brujas representaban una forma de cultura popular»⁷. Se deduce que la mayoría de estas brujas eran mujeres mayores, quizá curanderas o comadronas, que tenían grandes conocimientos de las propiedades de las plantas locales. Con ellas podían elaborar ungüentos y pócimas que, acompañadas de textos o «conjuros» conseguían solucionar los problemas de los que acudían a ellas en busca de ayuda. Y, como se puede apreciar, lo más común en este ámbito es hablar de brujas en femenino, hecho que tiene que ver con ciertos factores sociológicos. Al comparar la cantidad de brujos con la de brujas, «estas llevan una considerable ventaja numérica»⁸.

Desde una visión más social, existe una asociación directa entre la palabra «bruja» y aquella mujer calificada, tanto colectiva como individualmente, de malvada o de aspecto desagradable. Ante esta reflexión, es importante retomar las diferencias semánticas entre «bruja» y «brujo», generadas probablemente a partir de un pensamiento misógino que consigue asociar las propiedades negativas con la mujer. En su tratado sobre la fealdad⁹, Eco, además de manifestar la existencia de la misoginia en la identificación de lo malvado con la mujer, analiza la figura de la bruja y cómo su apariencia desagradable influye en la acusación, detención y condena en los procesos de brujería históricos: «en la mayoría de los casos las víctimas de la hoguera fueron acusadas de brujería porque eran feas».

La perspectiva social permitiría incluir otro aspecto que, aunque también puede ser relacionado con la belleza, se aproxima más a cuestiones sexuales, estableciendo de esta forma una conexión directa con el conocido planteamiento de la *femme fatale* o mujer fatal¹⁰. Según la minuciosa investigación de Erika Bornay, la génesis de este tipo femenino es fruto del miedo masculino a la nueva mujer, y tiene lugar ya avanzado el siglo XIX —mayor presencia de la mujer en la vida pública y el ámbito laboral, auge de los movimientos feministas, avance de enfermedades venéreas e incremento de la prostitución, teorías filosóficas misóginas de Schopenhauer y Nietzsche...— con los movimientos esteticista y simbolista, si bien es cierto que existen antecedentes claros en épocas anteriores¹¹. Conviene recordar, de forma esbozada, que las características físicas y psicológicas de este popular arquetipo se basan en su encanto ambiguo e inquietante, su poder de

atracción inevitable y en unas inclinaciones ciertamente malévolas y depredadoras, que conducen a las presas masculinas a un dramático final —que es el sexo, pero también la muerte—.

La mujer fatal no es bruja en sí misma, pero la bruja sí puede ser mujer fatal. Ya en la tradición literaria las brujas tenían la habilidad de convertirse en lo que necesitaran para conseguir sus maléficos fines y, en algunas historias, lograban cautivar y engañar con su aspecto, transformándose en atractivas y jóvenes mujeres. Y, sin embargo, conviene recordar el hecho de que estas cuestiones no solo forman parte de los cuentos populares: son múltiples los testimonios que aluden a la creencia real de que existe un vínculo sexual entre la mujer y Satanás, pues es precisamente el haber pactado con el demonio la principal acusación hacia las brujas. Para sorpresa del lector actual, el gran libro de la Inquisición, el *Malleus Maleficarum*¹², especifica que es frecuente que se practique «*la lujuria carnal con los demonios*». Además, es de sobra conocida la atribución de un carácter sexual a ciertos atributos de las brujas, como las escobas o bastones.

Según la perspectiva feminista, «bruja» es la mujer capaz de defenderse o de rebelarse ante las injusticias de la sociedad. Esta consideración implica que la bruja sea también la mujer adelantada a su época y contraria a lo establecido por el poder, y es precisamente esta teoría la que defiende Juan García Atienza, exponiendo que las brujas son, esencialmente, unas contestatarias. En referencia a procesos y acontecimientos históricos, su argumento se basa en que «siendo la mujer la gran marginada (...), resulta más lógica su rebelión satánica contra el mundo que la tenía relegada a grados casi increíbles (...) de anulación total, tanto de derechos como de personalidad»¹³. Algunos estudios apuntan que esta misoginia fue la clave o el origen de la conocida «caza de brujas», nacida en un contexto caracterizado por una profunda intolerancia y por un gran control de la Iglesia, organización poco dispuesta a permitir posturas inconformistas o simplemente distintas a lo «normal»: cualquier acción en este sentido se entendía como una amenaza política, religiosa y sexual, y evidentemente debía ser reprimida. La caza de brujas fue entonces, bajo este punto de vista, «una guerra contra las mujeres, (...) un intento coordinado de degradarlas, demonizarlas y destruir su poder social. Al mismo tiempo, fue precisamente en las cámaras de tortura y en las hogueras en las que murieron las brujas donde se forjaron los ideales burgueses de feminidad y domesticidad»¹⁴. Y es por todo esto por lo que ciertos pensadores creen que la brujería es el primer movimiento feminista de la historia y, desde este punto de vista, «bruja» es entonces la mujer independiente o, como se lee en el manifiesto feminista del grupo WITCH¹⁵ (Women's International Terrorist Conspiracy from Hell), es la mujer «que se ha atrevido a ser genial, valiente, agresiva, inteligente, inconformista, exploradora, curiosa, independiente, liberada sexualmente, revolucionaria».

La bruja a través de seis piezas artísticas contemporáneas

Indagando acerca de las posibles huellas que deja la bruja en las muestras de arte contemporáneo, se observa que las perspectivas de estudio anteriormente desarrolladas —literaria, antropológica, social y feminista— son las que determinan las tipologías expositivas de esta figura, si bien es cierto que en cada pieza artística se aprecia una mayor carga de uno de estos significados. Mientras que los personajes de ficción protagonistas de las creaciones cinematográficas y televisivas tienen que ver, principalmente, con el punto de vista literario y con toda su tradición en la narrativa popular, parece que en el ámbito artístico la bruja se descubre con un carácter más político. De esta manera, la mayor parte de los trabajos artísticos, aun con aspectos temáticos diversos, se aproxima notoriamente al feminismo.

Es en este sentido en el que se vuelve especialmente relevante el proyecto expositivo llevado a cabo en 2017 en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, con el que se establece un interesante diálogo entre las piezas de la artista mexicana Denise de la Rue y las composiciones brujescas de Francisco de Goya, pintor al que es inevitable citar en cuestiones de brujas. Reflejo de procesos de empoderamiento femenino pero también de aspectos históricos y culturales, *Brujas. Metamorfosis de Goya* está formada por una serie de seis montajes fotográficos en los que diversas actrices españolas —Inma Cuesta, Verónica Echegui, Macarena García, Bárbara Lennie, Adriana Ugarte y Maribel Verdú— se integran de una manera magistral en los trabajos pictóricos del pintor zaragozano.

En la figura 1, un grupo de cinco mujeres ancianas envuelve a Inma Cuesta mientras una de ellas, vestida con una llamativa tela de color amarillo, parece estar a punto de agarrar la mano de la actriz, que trata de encarnar, tal vez, a una de aquellas jóvenes que buscaban iniciarse en temas de brujería¹⁶. En otra de las cajas de luz, *El aquelarre* (1798) goyesco sirve de escenario para una dramática Maribel Verdú que exhibe un gesto de adoración extremo hacia la figura principal de la pintura, el macho cabrío. Es este mismo cuadro el que utiliza de la Rue para la única pieza audiovisual presente en esta exposición. En ella, la protagonista es una Bárbara Lennie danzante, una bruja que en sus movimientos parece fundirse con el propio animal, símbolo de lo oscuro, de lo demoníaco.

En esta correlación entre la naturaleza y la mujer, o entre la animalidad y lo femenino, es interesante acudir a lo escrito por la psicóloga contemporánea Clarissa Pinkola Estés en su conocida obra literaria *Mujeres que corren con lobos*. En las páginas introductorias, Estés señala la semejanza entre la mujer y el lobo, tanto por su proximidad con lo originario y lo natural, como por la eterna persecución a la que son sometidos. Destaca así lo positivo de la «naturaleza instintiva femenina» y recurre a la comparación entre la mujer y el animal para subrayar lo bueno de ese salvajismo, de lo primordial y de lo que, en definitiva, favorece el crecimiento de la mujer en diversos ámbitos¹⁷.

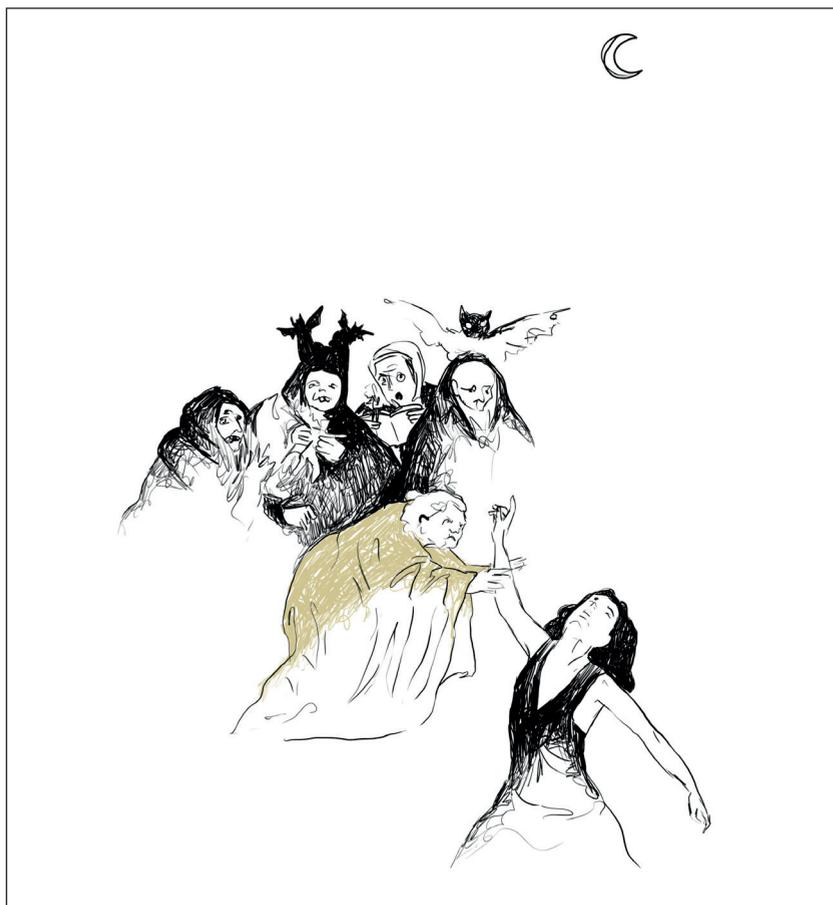


Fig. 1: Rebeca Lar. Dibujo sobre *Brujas, Metamorfosis de Goya*, de Denise de la Rue.

Pero la relación de la mujer con lo animal no se ve únicamente como un asunto inherente a su cuerpo y a su persona, sino que a veces se advierte un interés sexual por el animal externo, por lo otro. En torno a esta idea, y como complemento de la pieza anterior, se puede citar un trabajo escultórico con un título ciertamente explicativo: *Tied to her nature* (2002) de Kiki Smith¹⁸.

Son sin embargo otros trabajos de Smith los que van a ser analizados en estas páginas. Se trata de un grupo de esculturas de bronce —en ocasiones complementadas con elementos de madera— que representan mujeres arrodilladas encima de verdaderas piras de madera: brujas preparadas para arder en la hoguera. Una de estas mujeres-bruja daba la bienvenida a los visitantes del Palais des Papes de Aviñón en 2013, durante la exposición *Les Papesses*. Acompañada por obras de Louise Bourgeois o Camille Claudel, *Pyre Woman Kneeling*, realizada en el año 2002 (fig. 2), se relacionaba directamente con el contexto expositivo tanto por la postura corporal de la protagonista —que en cierto modo puede recordarnos a escenas de la crucifixión— como por la conexión conceptual que existe entre la conocida caza de brujas y la Inquisición, es decir, la Iglesia.

En este plano de la definición feminista de la bruja, la artista irlandesa Jesse Jones afirma que es necesario que surjan en la actualidad más «cuerpos desobedientes». Parece que es precisamente esa necesidad la que sirve de punto de partida para *Tremble, tremble*, videoinstalación del pabellón irlandés de la Bienal de Venecia de 2017. En ella, Jones recupera a la bruja como icono feminista de una forma similar a lo que habían hecho las activistas de WITCH en la segunda mitad del siglo pasado. Como se puede leer en uno de los poemas-hechizo de estas últimas¹⁹, «(...) Cuando te enredas con mujeres te metes en líos / (...) Condenadas por vergüenza si no tenemos un hombre / Condenadas por conspiración si luchamos por nuestros derechos / Y quemadas en la hoguera cuando nos levantamos para luchar / (...) Maldecimos tu imperio para poder hacerlo caer». El enlace con el feminismo se refuerza además de una manera evidente con el título de la instalación, que cita uno de los eslóganes más conocidos y relevantes de los movimientos feministas de los años setenta en Italia: «*tremate, tremate, le streghe sono tornate*» —es decir, «temblad, temblad, las brujas han vuelto»—.

Tremble, tremble presenta un cuerpo gigante de mujer —como Álex de la Iglesia, con un tono muy diferente, proponía una Venus de Willendorf de dimensiones ciertamente exageradas en *Las brujas de Zugarramurdi* (2013)— que se yergue como un ente colectivo por encima del control político y que hunde sus raíces en lo brujesco, en lo femenino y en lo natural. En un trabajo en el que creación e investigación parecen retroalimentarse, la alusión a referentes teóricos clave se hace evidente. Así, desde una aproximación clara a Silvia Federici y a su famoso *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, la pieza parece cuestionar sistemas políticos de control como el hogar, la familia y los roles femeninos impuestos por la sociedad.



Fig. 2: Rebeca Lar. Dibujo sobre *Pyre Woman Kneeling*, de Kiki Smith.

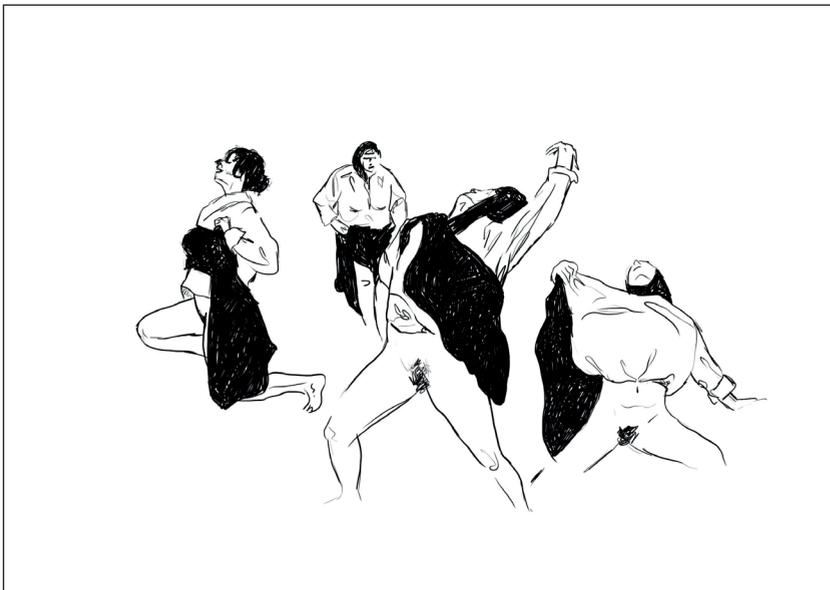


Fig. 3: Rebeca Lar. Dibujo sobre *Balkan Erotic Epic*, de Marina Abramovic.

En esa búsqueda de conexiones entre la bruja y determinados aspectos de la sociedad se encuentra también *Iparraldeko Kondenatuak* (La Rioja, 2014), de Ruth Montiel Arias. La recuperación de los procesos históricos de Zugarramurdi, ampliamente conocidos, funciona en este caso como una metáfora para tratar temas como la discriminación o la injusticia contra las mujeres. Enmarcada en el *Festival Miradas de Mujeres*²⁰, la exposición en la Antigua Capilla de la Beneficencia de Logroño destaca por su naturaleza simbólica, así como por la variedad de registros. Entre todas las piezas, se puede mencionar una creación audiovisual en la que el protagonista indiscutible es el fuego, un elemento cargado de significación. Delante de la misma, los visitantes podían encontrar seis sugerentes troncos de árboles grabados con los nombres de los seis condenados a la hoguera en el Auto de Fe de Logroño de 1610, «los condenados del Norte». En una de las paredes de la sala, la artista situó una serie de imágenes que aludían a los estereotipos asociados a las personas acusadas de brujería, es decir, a los parámetros seguidos por los acusadores para condenarlas.

También dentro de esta tercera edición del *Festival Miradas de Mujeres*, Ana Dmatos trata la temática de la quema de brujas desde lo simbólico y desde lo metafórico. *Svmmis Desiderantes Affectibvs* —«echando en falta con todos los afectos»— es el título en latín de la pieza multidisciplinar que se podía visitar en la Sala El horno de la Ciudadela de Pamplona. De hecho podría decirse que las palabras latinas del título son la única clave para introducirnos en la materia conceptual de la pieza y, aun sabiéndolo, la lectura de la misma puede ser abstracta y ciertamente subjetiva. Según la artista²¹, con la obra se traslada un mensaje actual, que supone «recordar a las personas que fueron y que son, víctimas por intolerancia, por ser diferentes, pertenecer a otras culturas o creencias distintas. Al tiempo que sugiere la necesidad de una revisión de los acontecimientos políticos, económicos y sociales, que dieron lugar a la caza de brujas, que fue impulsada por el Estado, que duró tres siglos, que supuso el sometimiento de las mujeres y la destrucción de su igualdad».

Por último, y aunque el vínculo con la bruja es menos evidente o no tan superficial, se debe mencionar el trabajo audiovisual *Balkan Erotic Epic* (2006) de Marina Abramovic. Quizá abarcando con la misma intensidad la vertiente antropológica y la social-sexual, Abramovic realiza un verdadero ensayo sobre la cultura popular de los Balcanes; eso sí, lo hace de una manera especialmente poética, regalando al espectador planos de una gran calidad visual. El vídeo explora los ritos, las supersticiones, la sexualidad o la unión primordial con la naturaleza a través de una mezcla formal exquisita. La artista actúa de narradora mientras se suceden una serie de planos protagonizados por los fenómenos meteorológicos y por la masturbación, solo interrumpidos —o acompañados— por breves escenas animadas que ilustran el carácter supersticioso y perverso de las costumbres tratadas —en su mayoría prácticas ejercidas por mujeres—.

En un trabajo en el que, de nuevo, creación e investigación parecen ir de la mano, la artista muestra, por ejemplo, cómo en épocas de lluvias extremas, una costumbre folclórica obligaba a las mujeres a correr al campo y a enseñar sus vaginas, con el fin de espantar a los dioses causantes de la lluvia (fig. 3).

A modo de conclusión

Siendo este un estudio introductorio —que funciona, como decía, más como un primer boceto o como una invitación para futuras investigaciones—, deducir conclusiones firmes semeja ciertamente complicado. Sí se pueden retomar, sin embargo, los objetivos expuestos en la introducción, para considerar qué puntos se han podido cumplir y cuáles son los pasos que se deben seguir a continuación.

En primer lugar, se ha sentado una base teórica mínima para comprender a la «bruja» y todo lo que esta figura implica. De una investigación más profunda en cada uno de estos aspectos se podrían deducir, posiblemente, nuevas acepciones y núcleos de significado, pero son cuatro las perspectivas de estudio que se han derivado del análisis semántico y etimológico del término que nos ocupa. A partir de estas primeras indagaciones, se ha reflexionado sobre qué puntos de vista son los más recurrentes en muestras de arte contemporáneo.

A través de un conjunto de piezas significativas —no tanto por consideraciones formales o intereses subjetivos, sino por el concepto—, se ha deducido que, efectivamente, la bruja es más empleada en lo artístico según sus particularidades políticas, aun conservando matices diversos, especialmente los literarios. El recorrido artístico establecido es diverso, lo que se demuestra, por ejemplo, en la inclusión de piezas con más peso de lo antropológico. En este sentido, precisamente por sus características ambiguas y polisémicas, la introducción de la bruja en las muestras de arte contemporáneo quizá sí implica, en mayor o menor grado, la introducción de la problemática de género. Y parece que, efectivamente, no está siendo un elemento rechazado por el sistema artístico.

Para finalizar, es conveniente citar de nuevo a Estés²² cuando afirma que —al igual que Jesse Jones llama a la desobediencia con su videoinstalación en la muestra veneciana— «la bruja, la naturaleza salvaje y cualquier otra criatura u aspecto integral que la cultura considera desagradables son en la psique de las mujeres unos elementos muy positivos que a menudo estas necesitan recuperar y sacar a la superficie». Es innegable el interés que tiene el modo en que se ha renovado este símbolo primero del miedo masculino, después de la no cultura y de la persecución femenina, y cómo se ha terminado convirtiendo en icono artístico de la resistencia y de la revolución.

NOTAS

1. Véase *BURN, WITCH, BURN!* (2015) en *Más allá de los géneros: prácticas artísticas feministas en Galicia* (MARCO, Vigo, 2017; Auditorio de Galicia, Santiago de Compostela, 2017) y *Así nos ven, ¿así somos? La imagen de la mujer en el arte* (Pinacoteca Francisco Fernández del Riego, Vigo, 2015), *Testigos de confianza en Novos Valores: obra seleccionada* (Museo de Pontevedra, 2017); 42° 31' 28. 8" N 70° 53' 32. 9" W para las que no sobrevivieron en *Galerías V* (La Cárcel de Segovia, Centro de Creación, 2017); *Las brujas no me dan miedo, lo que me da miedo son los hijos de puta* en *Eso sigue su curso* (Sexto Edificio del Museo de Pontevedra, 2016).
2. Con "contracultural" se alude al modo de vida del individuo que sigue unos valores contrarios a lo social, económico y políticamente establecido.
3. R. Mallavibarrena, "Brujas en 35 mm" en *Brujas de cine* (Mª J. Zamora Calvo, coord.), Abada Editores, Madrid, 2016, pp. 263-275.
4. C. Lisón Tolosana, *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia*, Akal, Madrid, 2004, p. 53.
5. La definición es la siguiente:

brujo, ja
La forma f, quizá de or. prerromano.
 1. *adj. Embrujador, que hechiza.*
 2. *adj. Chile. Falso, fraudulento.*
 3. *m. y f. Persona a la que se le atribuyen poderes mágicos obtenidos del diablo.*
 4. *m. Hechicero supuestamente dotado de poderes mágicos en determinadas culturas.*
 5. *f. En los cuentos infantiles o relatos folclóricos, mujer fea y malvada, que tiene poderes mágicos y que, generalmente, puede volar montada en una escoba.*
 6. *f. Mujer que parece presentir lo que va a suceder.*
 7. *f. coloq. Mujer de aspecto repulsivo.*
 8. *f. coloq. Mujer malvada.*
 9. *f. lechuza (ave).*
 10. *f. Cuba. tatagua.*
6. J. A. Sainz Varela y E. Navajas Twose, *¡Brujas! Sorginak! Los archivos de la Inquisición y Zugarramurdi*, Gráficas Santamaría, Madrid, 2008, p. 21.
7. U. Eco, *Historia de la fealdad*, Lumen, Barcelona, 2007, p. 203.
8. J. García Atienza, *Guía de las brujas en España*, Ariel, Barcelona, 1986, p. 17.
9. Eco, *Historia...*, p. 203.
10. Según la Real Academia de la Lengua Española, la mujer fatal es la "mujer que ejerce sobre los hombres una atracción irresistible, que puede acarrearles un fin desgraciado" (23ª edición del Diccionario de la Real Academia Española).
11. E. Bornay, *Las hijas de Lilith*, Anaya, 2001, p. 118.
12. H. Kramer y J. Sprenger, *Malleus Maleficarum*, Círculo Latino, Barcelona, 2016, p. 222.
13. Atienza, *Guía de las brujas...*, p.17.
14. S. Federici, *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Traficantes de sueños, Madrid,

2010, p. 255.

15. VV.AA., *W.I.T.C.H., comunicados y hechizos*, La Felguera, Madrid, 2015.

16. Sobre los ritos de iniciación de las jóvenes brujas, es muy interesante el grabado *Linda Maestra!* del propio Goya. De esta obra se puede leer en la página web del Museo del Prado una interpretación en la que se deduce una analogía entre el momento de iniciación brujesco –de una bruja vieja a una bruja joven– y el sexual –de una alcahueta a una prostituta joven–. Esta novedosa lectura alejaría en cierto modo a la imagen de las clásicas descripciones de las obras goyescas sobre brujería, que suelen caracterizarse por la crítica a la ignorancia, a la Iglesia y a la superstición.

17. C. Pinkola Estés, *Mujeres que corren con lobos*, Ediciones B, Barcelona, 2005.

18. La obra mencionada de Kiki Smith puede relacionarse, a su vez, con una serie narrativa de litografías sobre Alfa y Omega del propio Munch. En aquella historia, el desinterés por el cuerpo masculino obliga a Omega a buscar compañeros animales –un asno, un oso, un tigre...–.

19. VV.AA., *W.I.T.C.H...* p. 59.

20. El *Festival Miradas de Mujeres* es una muestra organizada por la asociación de Mujeres en las Artes Visuales desde el año 2012. Entre los objetivos del festival se encuentran el fomentar los valores de igualdad dentro de la cultura y las artes visuales, generar debate y reflexión acerca del feminismo dentro de estos ámbitos y, por supuesto, enseñar la creación de mujeres artistas.

21. Véase <http://www.anadematos.com/index.php?/instalaciones/svmmis/>

22. Pinkola Estés, *Mujeres que...*, p. 152.

Elas tamén pintan: mulleres e arte urbana en Galicia

CLARA RODRÍGUEZ CORDEIRO

7H Cooperativa Cultural

Resumen:

A pesar da expansión e aceptación da arte urbana na actualidade, o contexto do street art continúa a ser un territorio fundamentalmente masculino e a presenza de mulleres artistas nas grandes citas da arte urbana, minoritaria.

Os estereotipos de xénero, a escasa investigación teórica sobre o fenómeno e o anonimato e a colectividade como características habitualmente unidas a esta práctica artística, fan prioritaria a análise da historia da arte urbana desde unha perspectiva de xénero que, ademais de visibilizar o traballo das mulleres artistas, axude a potenciar políticas que faciliten e aposten por unha transformación artística da cidade máis igualitaria.

O programa artístico-educativo *Elas tamén Pintan*, iniciado por 7H Cooperativa Cultural no ano 2017, xorde como resposta a esta necesidade e se posiciona como iniciativa pioneira no noso contexto.

Palabras clave: arte urbana, feminismo, estereotipos de xénero, igualdade.

Abstract:

Despite the growth and flourish of urban art nowadays, street art is still a masculine field and female artists are minority in every major street art festival.

Because of gender stereotypes and lack of theoretical research, and some other characteristics of urban art such as anonymity and collective work, it becomes necessary to apply a gender perspective to the analysis of urban art history. A gender perspective would visibilize women artists and help to develop politics in order to artistically transform cities in more egalitarian places.

The artistic-educational program *Elas tamén pintan*, driven by 7H Cultural Cooperative in 2017, was created to meet this need being a pioneer project in our context.

Key words: street art, feminism, gender stereotypes, equality.

Aproximarse ao contexto da arte urbana desde un posicionamento feminista en seguida che leva a cuestionarte a suposta ausencia de mulleres no movemento: onde están as mulleres artistas na historia da arte urbana? De verdade non se interesan por estas prácticas de creación? Participan nos distintos festivais e concursos? Forman parte das organizacións de cultura urbana?

A pesar do recente desta manifestación artística —nace a finais dos anos 60 en Estados Unidos e espállase cara Europa con rapidez¹— e aínda que conta desde o seus inicios cunha profusa documentación gráfica², mesmo no momento actual resulta moi complexo atopar unha análise teórica do movemento que contextualice a súa contribución á historia da arte e ás narrativas contemporáneas desde unha perspectiva de xénero³.

Buscando dar resposta ás cuestións propostas ao comezo deste texto analizamos a primeira tese doutoral presentada en España⁴ sobre o graffiti e o posgraffiti; un extenso documento sobre o fenómeno que recolle, por vez primeira, certo interese pola interpretación dos parámetros sociais que determinan toda manifestación artística; para comprobar, non sen certa sorpresa, que aínda que si figura un apartado denominado xénero, este está composto tan só por uns breves apuntes de cuestionable obxectividade:

El graffiti es un fenómeno casi exclusivamente masculino. Aunque existen chicas que lo practican, su participación es casi anecdótica. En la mayoría de casos producen trabajo con características deliberadamente femeninas –en la elección del nombre, las formas o los colores– que se distinguen del lenguaje visual común, y suelen decantarse por la más pacífica vertiente muralista⁵.

Resulta decepcionante e, desde logo, é síntoma do traballo que queda por facer, que unha autoridade na materia como é Javier Abarca⁶ nin sequera se questione o porqué da —na súa opinión— «anecdótica» participación das mulleres na arte urbana, e se limite pola contra a asumir as tan obsoletas dicotomías de xénero, reducindo a presenza das mulleres ao, non tan anecdótico, «espazo das idénticas»⁷: esa esencia xenérica, difusa e estereotipada que supón a maraña do feminino, indiscernible e carente da riqueza individual da que si goza a creación falocéntrica, dominadora do espazo público desde fai séculos⁸.

De feito é nese contexto de espacialidade masculina e viril —isto é: forte, sólida, competitiva e belixerante— onde moitos atopan xustificada a non presenza das mulleres: delicadas, confusas, pasivas e, como non, pacíficas⁹.

Pode ser que nin Virginia Woolf (1929)¹⁰ nin Linda Nochlin (1971)¹¹ nin Patricia Mayayo (2007)¹² lograsen iluminar minimamente o contexto da arte urbana? Cal é a situación das mulleres artistas deste campo en Galicia?

É no 2016, e como resultado directo dunha conversa durante a cal se defendeu —nun contexto especializado¹³— a inferioridade estética das mulleres da arte urbana, cando xurde a idea de deseñar o programa artístico-educativo *Elas tamén Pintan*.

A nosa hipótese de traballo estaba clara: por suposto que as mulleres se interesan por estas prácticas de creación, por suposto que existen mulleres artistas na arte urbana e desde logo os seus traballos non son de inferior calidade ou non o son por cuestións biolóxicas, e décadas de teoría feminista nos permitirían avalalo. Para comezar só necesitábase atopar resposta as nosas propias dúbidas: participan as mulleres nos distintos festivais e programas de *street art* da nosa xeografía? Forman parte da súa organización?

Podemos sinalar o 2009, ano do nacemento do festival internacional de arte na rúa Desordes Creativas¹⁴ como inicio do marco temporal da nosa investigación no contexto galego. Están a punto de cumprirse 20 anos da inauguración da Facultade de Belas de Pontevedra e desde fai 3 anos o Certame Galego de Creadores Novos da Xunta de Galicia, *Galicia Crea*, outorga un galardón na categoría de Graffiti¹⁵. Pero a pesar de que as mulleres representan a ampla maioría do alumnado artístico¹⁶, as porcentaxes son minoritarias: entre o 2006 e o 2013¹⁷ as mulleres finalistas do Premio *Galicia Crea* na categoría de Graffiti apenas supoñen o 9% e a presenza de mulleres artistas no Desordes Creativos oscila entre o 5% do 2009 ao 9% do 2012¹⁸. E aínda que a partir do 2013 a porcentaxe se foi incrementando, en poucas ocasións as mulleres representan máis do 20%¹⁹ de artistas convidados. Do mesmo xeito, a dirección de programas de arte urbana recae en mulleres en moi contadas ocasións²⁰. A asociación de cultura urbana máis coñecida de Galicia, Vella Escola, non conta con ningunha entre os seus asociados, e ata o momento no que nace *Elas tamén Pintan* non existe un posicionamento crítico nin un grupo de traballo feminista no contexto.

Pero analizar a arte urbana desde unha perspectiva de xénero non só nos permite reparar as non tan inocentes omisións no discurso oficial —o que é posible en gran parte grazas ás propias mulleres artistas implicadas no movemento²¹— se non tamén visibilizar as dificultades obxectivas coas que as mulleres se atopan neste contexto: o anonimato, os pseudónimos e a colectividade como disolvente sexual onde o masculino predomina ou a peligrosidade asociada ás habituais saídas nocturnas, así como cuestionar as categorías e mecanismos discriminatorios que impiden que a transformación artística da cidade sexa igualitaria.

A primeira edición de *Elas tamén Pintan*, desenvolvida por 7H Cooperativa Cultural e Mocidade Compostela en maio e xuño do 2017, foi posible grazas ao apoio público nos Orzamentos Participativos *Compostela Decide 2017* e non deixa de resultarnos esperanzador cómo a cidadanía compostelana resultou ter unha posición máis crítica ante os estereotipos de xénero que os propios axentes especializados.

Este primeiro achegamento á realidade da arte urbana desde unha perspectiva feminista tampouco tivera sido posible sen a colaboración das propias mulleres artistas —algúñas delas reclamando as rúas en solitario desde finais dos 90— e que non dúbidaron á hora de involucrarse no proxecto e defender a súa importancia: Abi, Aldara



Fotografía:
Eva Agra (7h
cooperativa
cultural).



Fotografía:
Eva Agra (7h
cooperativa
cultural).



Fotografía:
Eva Agra (7h
cooperativa
cultural).



Fotografía:
Eva Agra (7h
cooperativa
cultural).

Thunderbird, Doa Oa, Ira, Iria Fafián, Iria Prol, Lara Torres, Laura Tova, Lula Goce, Porte, Sax ou Xoana Almar, así como as miñas compañeiras de 7H: Eva Agra, Miss Hope e Nana, coas que continuamos a traballar no enriquecemento do programa que queremos espallar por toda Galicia.

Coñecer, Descubrir e Crear foron os tres eixos desta primeira edición do programa, que contou con clases teóricas, roteiros urbanos e obradoiros de creación, durante os cales se realizaron diversas intervencións efémeras e tres intervencións murais no Centro Xove da Almaciga. O colectivo de mulleres artistas que se creou durante o programa continúa activo e crecendo.

NOTAS

1. M. Danysz, *Antología del arte urbano: del grafiti al arte contextual*, Promopress, Barcelona, 2016.
2. Xa en 1984 se publica un completo libro de fotografías que documenta o nacemento e evolución do Graffiti en Nova York: H. Chalfant e M. Cooper, *Subway Art*, Thames & Hudson, Londres, 1984. Considerado hoxe en día o libro de cabeceira da cultura urbana estableceu o formato habitual de difusión desta manifestación artística de carácter efémero e, co comezo do século e o aumento da súa popularidade, moitas editoriais continuaron este formato bibliográfico baseado na recompilación de imaxes: L. Bou, *Street art : graffiti, stencils, stickers, logos*, Monsa Ediciones, Barcelona, 2005 ou N. Ganz, *Graffiti, arte urbano de los cinco continentes*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2005; por poñer algún exemplo.
3. No momento actual tan só existe un libro que busca poñer en valor o traballo das mulleres no campo da arte urbana, pero o fai seguindo o modelo de fotografía documental: N. Ganz, *Graffiti Mujer, arte urbano de los cinco continentes*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2006. Aínda así non deixa de ser reseñable esta labor de visibilización pola gran cantidade de mulleres de distintas idades, estilos e lugares que se presentan, cando ata este momento a presenza de mulleres nos libros de arte urbana era minoritaria. Por exemplo, en M. Suárez, *Los nombres esenciales del arte urbano y del graffiti español*, Lumweg, Madrid, 2011, o número total de mulleres artistas representadas apenas supera o 10%.
4. F. J. Abarca, “El posgraffiti, su escenario y sus raíces. Graffiti, punk, skate y contrapublicidad”, tese doutoral da Facultade de Belas Artes da Universidade Complutense de Madrid, Madrid, 2010. [Consulta: 07/11/2017]. <http://eprints.ucm.es/11419/1/T32410.pdf>
5. *Ibidem*, p. 303.
6. Javier Abarca (Madrid 1973) é artista, investigador e docente especializado en graffiti e arte urbana. Figura principal da primeira xeración do graffiti español, foi durante case 10 anos profesor da Facultade de Belas Artes da Universidade Complutense de Madrid e é fundador e director da feira editorial *Unlock*, a primeira feira internacional sobre graffiti e arte urbana. Ademais de como crítico e comisario de *street art* é moi recoñecido pola súa labor de difusión na web *Urbanario*, plataforma online de publicación e divulgación sobre graffiti, arte urbana e temas afíns. [Consulta: 07/11/2017]. <http://urbanario.es>
7. C. Amorós, “Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de ‘lo masculino’ y lo ‘femenino’” en *Feminismo, igualdad y diferencia* (C. Amorós), Colección Libros del PUEG, UNAM. México, 1994, pp. 23–52.
8. J. M. García Cortés, *Políticas del Espacio. Arquitectura, género y control social*, Iaac, Barcelona, 2006.
9. J. Bru, “Cuerpo y palabra o los paisajes de la cautividad” en *La construcción social del paisaje* (J. Nogué, ed.), Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, 2007, pp. 63–81.
10. V. Woolf, *Un cuarto propio*, Alianza Editorial, Madrid, 2003.
11. L. Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artist?”, *Art News*, xaneiro de 1971, pp. 22–39.
12. P. Mayayo, *Historias de Mujeres, historias del arte*, Ensayos Arte Cátedra, Madrid, 2003.
13. A anécdota sucedeu no debate posterior ao Foro de Presentación de Proxectos durante a II edición da Feira de Arte Contemporáneo *Cuarto Público* (Santiago de Compostela, 2016) onde presentaban os seus

proxectos, entre outros, 7H Cooperativa Cultural e Vella Escola, entidade especializada na difusión da Cultura Urbana en Galicia.

14. Desde o nacemento do Desordes Creativas o número de festivais de arte urbana nas súas distintas disciplinas non deixou de crecer, ata atoparnos na actualidade con máis de dez citas anuais só entre as provincias de A Coruña e Pontevedra.

15. O *Xuventude Crea*, inicialmente denominado *Galiza Crea*, leva realizándose ininterrompidamente desde o 2006.

16. No seu artigo “Hibridaciones y diferencias. Mujeres y artes visuales en Galicia” a catedrática María Luisa Sobrino cuestiónase o feito de que, aínda que a presenza de mulleres artistas en Galicia é incuestionable nas aulas, a súa visibilidade real continúa a ser mínima —a investigadora aporta como exemplo a colectiva *Urbanitas* (2006) no MARCO de Vigo, cun porcentaxe de mulleres do 25%, ao que se podería engadir posteriormente *Situación* (2008) no CGAC, cun porcentaxe do 20%—. E, como veremos, as cifras son similares no contexto da arte urbana. M.L. Sobrino Manzanares, “Hibridaciones y diferencias. Mujeres y artes visuales en Galicia”, *Quintana*, N. 6, 2007, pp. 105 - 123.

17. Estas son as edicións que se poden analizar a través da documentación que se aporta na web do proxecto: <http://xuventude.xunta.es/xuventude-crea> [Consulta: 07/03/2017], xa que a partir do 2014 os finalistas se presentan con pseudónimos. A única muller á que lle outorgaron o primeiro premio foi á vaguesa Silvia Rodríguez Sax no 2007.

18. Porcentaxes calculadas a partir da información que se recolle na web do proxecto: <http://certamedesordescreativas.blogspot.com.es/> [Consulta: 07/03/2017].

19. Cabe destacar a este respecto a labor do Concello de Carballo a través do *Derrubando muros con Pintura* no 2013 e 2014, do festival de arte pública *Rexenera Fest* desde o 2015 que supoñen sen lugar a dúbida as propostas máis igualitarias, cun 60% e un 40% de representación feminina respectivamente.

20. Agravando a situación, cando as mulleres acceden a estes postos de responsabilidade son en moitas ocasións invisibilizadas, como é o exemplo da artista Nana quen, a pesar de que co-dirixiu o festival *Desordes Creativas* durante 8 anos, non figura en ningunha documentación pública do mesmo como tal.

21. A primeira fonte da nosa investigación durante estes meses foron as propias artistas, coas que se está producindo unha interesante colaboración. Sucede o mesmo a nivel internacional, onde son as propias mulleres as que están levando a cabo festivais e traballos feministas para reivindicar a presenza das artistas na arte urbana. Así, a pesares de que non existen aínda moitas publicacións ao respecto, xa se coñecen dous proxectos de investigación audiovisuais, *Girl Power* (Punkfilm, República Checa, 2016) e *Street Heroines* (en fase de produción) que, coa súa distribución, axudarán enormemente a reparar as ausencias da historia da arte urbana.

URA/UNZ: hacia una nueva lectura del contexto artístico español de la década de los ochenta

PAULA NOYA DE BLAS Y LOLA VISGLERIO GÓMEZ

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen:

Este artículo pretende compartir las primeras líneas de una investigación sobre el colectivo artístico URA/UNZ, formado por Lourdes Durán y Paloma Unzeta, activo durante la década de los ochenta en el ámbito madrileño. La invisibilidad a la que la historiografía tradicional del arte español contemporáneo ha relegado a estas artistas es debida, en gran parte, a la preponderancia que ha tenido el discurso de la Movida. Nuestro objetivo es rescatar del olvido a unas artistas que consideramos llevaron a cabo un posicionamiento que se alejaba de la deriva banalizante de los ochenta. El ejercicio de recuperar nombres de mujeres artistas olvidadas no es quizás suficiente, pero sí necesario para potenciar una renovación estructural también desde el punto de vista de la metodología de la Historia del Arte. Aunque URA/UNZ no categorizaran, a priori, su trabajo de feminista y/o político, nuestro posicionamiento a la hora de estudiarlas sí se sitúa en esas coordenadas.

Palabras clave: Performance, danza, feminismo, *movida*.

Abstract:

This paper represents a preliminary investigation into URA/UNZ, an artistic group formed by Lourdes Durán and Paloma Unzeta that was active in Madrid during the '80s. Our study endeavors to bring visibility to artists like URA/UNZ, often relegated to the periphery of a normative, *Movida*-centered discourse within contemporary Spanish art historiography. However insufficient with respect to the many glaring gaps in the field, we submit that the recovery of the work of these kinds of overlooked and/or forgotten female artists represents an essential scholarly intervention in order to begin to develop a structural re-reading of History of Art from a methodological perspective. Although URA/UNZ did not characterize their work as either feminist or political, we approach their artistic production vis-a-vis both theoretical spheres.

Key words: Performance, dance, feminism, *Movida*.

I

Partiendo del convencimiento de que toda aproximación a un período histórico, artista u obra artística es siempre parcial y situada, entendemos que la historia del arte español contemporáneo sigue necesitando nuevas líneas de investigación y aproximaciones que permitan seguir abriendo brechas en esa lectura unificadora y homogeneizante que hemos heredado de lo que fue la década de los ochenta en nuestro país. Pensamos que, en aras de conseguirlo, es necesario sacar del olvido aquellas propuestas que sobrevivieron en la marginalidad y que no tuvieron una repercusión coetánea en las instituciones, ni una recuperación historiográfica posterior. Es el caso de URA/UNZ, el objeto de estudio que nos concierne. Este artículo pretende compartir las primeras líneas de la investigación que estamos llevando a cabo sobre esta pareja artística, formada por Lourdes Durán y Paloma Unzeta, activa durante la década de los ochenta en el ámbito madrileño. Durante su breve trayectoria, desarrollaron un intenso trabajo que se sitúa en la confluencia entre danza y arte de acción, y en el que las referencias al cuerpo femenino y al sometimiento de este a la visión del público serán factores recurrentes.

¿Cómo transportar lo movido en la dirección de lo escrito?¹

En los últimos años, varios proyectos expositivos, editoriales y de investigación están proponiendo una recuperación de la escena artística que se desarrolló de manera coetánea —que no alternativa— a la llamada *Movida*². Este artículo se alinea con ese deseo colectivo de recuperación y puesta en valor, que tiene en cierto sentido un carácter compensatorio. El objetivo de este texto es ensayar una primera lectura crítica del trabajo de URA/UNZ, como una propuesta que no puede ser inmediata y dicotómicamente ubicada ni en la línea entendida como más banalizante que fue la *Movida*, ni tampoco en lo que se dio en llamar «conceptualismos» o «nuevos comportamientos artísticos» (o más bien aquellos artistas que venían trabajando en esa línea desde los setenta). Pensamos que, si los primeros gozaron del reconocimiento de la Institución Arte de manera coetánea y los segundos empezaron a ser tomados en cuenta a finales de la década de los noventa, URA/UNZ se encuentran en una tercera esfera que no gozó de respuesta crítica ni durante, ni después de finalizar su trayectoria artística. El ejercicio de recuperar nombres de mujeres artistas olvidadas no es quizás suficiente, pero sí necesario para potenciar una renovación estructural, también desde el punto de vista metodológico.

Intentaremos analizar hasta qué punto es posible estudiar las acciones de URA/UNZ desde los estudios de género y si esa lectura aporta nuevas fuentes para el debate sobre el potencial simbólico que pueden tener ciertas propuestas artísticas que, a priori, no nacen

con una vocación disruptiva —política, si se quiere—. Si bien entendemos la problemática a la que nos enfrentamos a este respecto (el potencial simbólico de ciertas prácticas puede a menudo ser desactivado por sus concomitancias con el propio sistema), pensamos que el trabajo de URA/UNZ, con su uso del cuerpo, en este caso femenino y de la relación de éste con la mirada y el público, tiene unas claras implicaciones políticas, fuesen o no las artistas conscientes de ello en el momento de su realización.

Nuestra aproximación al trabajo de URA/UNZ está condicionada por la problemática fundamental de la ausencia de fuentes. La mayoría de los datos aportados en este artículo no han sido publicados hasta ahora y proceden de los testimonios tanto de las artistas, como de aquellas personas que conocieron o tuvieron relación con su trayectoria. Al no existir una respuesta crítica coetánea al trabajo de Durán y Unzeta, nuestro posicionamiento no puede más que basarse en la escasa documentación generada en su momento (fotografías y algún vídeo) y las fuentes orales, teñidas y alteradas por el tiempo. Somos conscientes, asimismo, de que nosotras, al crear esta visión crítica desde la contemporaneidad, estamos generando un punto de vista que va a modificar a su vez el objeto de estudio.

II

Lourdes Durán y Paloma Unzeta se conocieron en Espacio P en el año 1983. Este espacio, el primero que apostó por la programación de actividades y talleres enfocados al ámbito de las artes de acción en el Madrid de los ochenta, fue fundado por Rosa Galindo y Pedro Garhel en 1981 y estuvo en funcionamiento hasta 1997. En vinculación con este espacio se desarrolló el trabajo del grupo Corps, creado también por Garhel, del que formaron parte, entre otros, las propias Lourdes Durán y Paloma Unzeta, Alejandro Martínez Parra o Rosa Galindo, y que realizó multitud de acciones entre los años 1977 y 1984.

Hasta que entraron a formar parte del grupo Corps, Lourdes y Paloma se habían mantenido alejadas de la performance. Lourdes Durán había pertenecido al Equipo Femenino de Gimnasia Deportiva de Salamanca (1972-1977), lo que la llevó a formarse con Marta Schinca —coreógrafa y bailarina cuyas aportaciones en el terreno de la expresión corporal serán fundamentales en el trabajo de URA/UNZ— cuando se trasladó a Madrid en 1979. En estas clases conoció a Pedro Garhel —también alumno de Schinca—, que más tarde le propondría incorporarse al grupo Corps.

Paloma Unzeta empezó su formación también con Marta Schinca y de ahí pasó a las clases que Pedro Garhel daba en Espacio P. Se incorporó al grupo Corps con la acción-intervención musical *XPRXTX-Opereta*, que tuvo lugar en la Sala Rock Ola de Madrid

(1982). Realizó también acciones en solitario, como *La polaroid danza* (Salón Luna, 1982) o *Necropsia colectiva* (Espacio P, 1983); en esta última, Unzeta se tumba sobre una camilla y se presta a que el público le realice una necropsia sin límite, junto a ella se sitúa una liebre muerta, sometida a la misma operación. Esta acción es la primera que realiza una mujer en solitario en el espacio³ y en ella podemos ver claras reminiscencias a las performances históricas. Fue de hecho en Espacio P donde Lourdes y Paloma vieron los primeros visionados de performers como Marina Abramović o Esther Ferrer.

De forma natural, ambas empezaron a hacer acciones juntas, antes de que el grupo Corps se disolviera por sí mismo. Eligieron el nombre URA/UNZ, con el que comenzaron a trabajar con una «compenetración muy intuitiva», tratándose de «un proyecto más vinculante y personal»⁴. URA/UNZ estuvo en activo entre 1983 y 1985, coincidiendo con los años de desarrollo del proyecto de la sala Poisson Soluble (1984-1985) al que estuvieron muy unidas y en el que trabajaron de manera activa⁵.

Para aproximarnos al trabajo de URA/UNZ, debemos comenzar analizando el campo de las artes de acción del Madrid de los ochenta, que influyó de forma determinante en sus creaciones. En primer lugar, hay que situar el trabajo de Marta Schinca, quien trajo a Madrid los movimientos de la danza expresionista alemana; el grupo Corps y todas las acciones y talleres desarrollados por Pedro Garhel en el ya mencionado Espacio P (cuyos artistas se centrarían más en la video-performance posteriormente) y, por último, Poisson Soluble, donde se realizaban acciones de diferente naturaleza.

Las aportaciones de Schinca sobre el cuerpo fueron uno de los dispositivos que activaron la performance en este contexto. Marta Schinca estudió en Uruguay expresión corporal con Ingeborg Bayerthal, alumna directa del bailarín y coreógrafo húngaro Rudolf von Laban. En el año 1969 regresó a Madrid, donde formó el *Teatro de Movimiento* o *Grupo Schinca*, en el que abogaba por generar su propia metodología a partir de la influencia de la danza expresionista alemana. Schinca partirá de las enseñanzas de Rudolf von Laban y Jacques Dalcroze, que unían la danza y la gimnasia, para generar el concepto de «gimnasia consciente». Su método experimental se basa en la toma de conciencia del cuerpo y la comunicación mediante el uso de un lenguaje puro sin códigos preconcebidos, así como el desarrollo de éste mediante el trabajo improvisado y colectivo⁶.

Las particularidades del contexto de las artes del cuerpo y la acción en el Madrid de los ochenta llevaría, incluso, a poner en cuestión el uso del término «performance», a propósito de las prácticas concretas que en él se desarrollaban. Al menos en las propuestas más tempranas, mucho más guiadas por un trabajo intuitivo relacionado con la danza y la expresión corporal que por un conocimiento teórico profundo sobre lo que realmente podría entenderse por performance en el contexto internacional. De hecho, las propias URA/UNZ, al ser entrevistadas, reconocen que desconocían gran parte de ese imaginario: «La verdad es que no conocía ese mundo[...] no me considero influida

más de lo normal de la época, siempre hemos trabajado de dentro a fuera, buscando en nosotras lo que nos motiva. Sin estar empapadas del mundo de la performance»⁷. Algo similar ocurría con el contexto peninsular, donde eran muy pocos los que tenían referencias provenientes del territorio de la performance. De hecho, uno de los pocos referentes extendidos en este ámbito era el grupo Zaj. Algunos miembros del grupo Corps, como Alejandro Martínez Parra, reconoce que conoció a Zaj en ese momento y que «le influyeron muchísimo»⁸.

III

A pesar del supuesto desconocimiento del imaginario de la performance española e internacional, encontramos en el trabajo de URA/UNZ matices que entroncan con una defensa vehemente de lo corporal, característica de la performance de los setenta. Un hecho que hemos de entender también en relación a la importancia dada por estas artistas al uso de la «gimnasia consciente», a la mirada al interior del cuerpo y su proyección hacia afuera, heredada de su formación con Schinca. Así, en piezas como *Pecho de cerdo a la naranja* (1984) o *Sprint* (1984), el dolor y el sometimiento del cuerpo a un factor externo que escapa al control de las artistas se erigen como componentes fundamentales de la acción.

En *Sprint* una de las URA/UNZ va vestida de rojo intenso y la otra de novia, caminan cada vez más deprisa alrededor del patio de la Casa del Reloj de Madrid hasta que echan a correr, mientras, unos bomberos les lanzan agua a presión dificultando sus movimientos y provocando incluso sus caídas. En todo momento, ellas se levantan y, pese al dolor, perseveran en su recorrido, siguiendo la partitura marcada. El público las observa en panóptico, se disponen en altura y observan la acción que sucede en el patio tras una cristalera, quedando en entredicho su moral mientras ellas sufren, «sufrimos todos los asistentes y gozamos»⁹; nadie impide la acción. El agua disuelve la máscara que en un primer momento performan: la mujer seductora y la novia casta y pura.

Junto a las reverberaciones de la performance de los setenta, se intuye también en el trabajo de URA/UNZ una recuperación de las formas de la vanguardia. Este fenómeno no es exclusivo de Durán y Unzeta, sino que se percibe también en el retorno a la danza expresionista de la mano de Schinca o en la recuperación del Surrealismo y del espíritu Dadá en *Poisson Soluble*¹⁰. El interés por la experimentación formal de las primeras vanguardias debe ser interpretado teniendo en cuenta la historia del arte español del siglo XX: una escena de vanguardia débil, una experiencia vanguardista interrumpida por la Guerra Civil y el exilio, y cuarenta años de dictadura, que conllevaron un relativo aislamiento de los circuitos internacionales.

Una de las acciones de Durán y Unzeta que mejor ejemplifican ese interés por las vanguardias históricas es *Alteraciones* (1984), en la que resignifican los parámetros de la escultura futurista. La forma antropomorfa de *Formas únicas de continuidad en el espacio* (1913) de Boccioni se transforma en escultura viva, en un binomio: URA/UNZ. La acción tuvo lugar en dos escenarios distintos en un mismo día, las rejillas de metro de Ópera y las de la plaza de Canalejas (Madrid) sobre las que ejecutaban distintas poses. Cuando la corriente de aire levantaba las faldas que llevaban puestas, dejaban ver sus piernas llenas de perchas y utensilios dentro de unas medias, generando una sensación de extrañeza y deformidad que elimina el fetichismo masculino en la cinematografía sobre las piernas de mujer¹¹.

Como vemos, aunque la acción de URA/UNZ utiliza unas formas artísticas en teoría ya superadas, no se trata de una recuperación meramente formalista, sino de una reformulación, a la cual dotan de connotaciones claramente disruptivas. Mediante este proceso de resignificación, Durán y Unzeta se alejan de la recuperación desideologizada de las vanguardias históricas, que estaba teniendo lugar de forma coetánea en distintos ámbitos de la escena artística nacional e internacional.

IV

Toda lectura crítica que pretenda analizar el periodo que nos ocupa, no puede realizarse sin cuestionar las implicaciones que la Movida tuvo en su contexto cultural. Ésta se legitimó como el discurso único en la construcción del relato de los ochenta en el Estado español, discurso que pretendemos refutar a través de la recuperación de prácticas como las de URA/UNZ.

Aunque la performance estaba reducida a un pequeño núcleo, consideramos que deducir de ello que se encontraba al margen que constituía una «contramovida» es un error. Estimamos que denominar prácticas como las de URA/UNZ como marginales sigue legitimando la puesta en valor del discurso oficial, que ha acabado haciéndose visible desde los medios de comunicación hasta las salas de exposición del Museo Reina Sofía. Generar compartimentos estancos sobre lo que estaba o no dentro de la Movida anula posibles imbricaciones que permiten una lectura más compleja. Una prueba de ello son las actuaciones del grupo Corps en salas míticas de la Movida como Rock Ola o la colaboración de URA/UNZ con el grupo de música Séptimo Sello, en acciones como *Bellas y Bestias* (Poisson Soluble, 1985).

La legitimación de la Movida por parte del reciente Estado democrático favoreció un clima de optimismo del cual bebía el trabajo de Durán y Unzeta. Como las mismas artistas reconocen, sus acciones se alejaban de forma consciente de la línea de la performance

más explícitamente política: «En el mundo de la performance había una tendencia a lo conceptual y aburrido, nosotras éramos dinámicas, sorprendentes e ingeniosas, con un toque de humor»¹². Victoria Encinas, igualmente, comentaba: «En esa época pensaba que éramos menos rebeldes de lo que de verdad éramos. Cuando digo que no hacíamos un trabajo político es porque nos desligamos bastante de los partidos políticos y las posturas programáticas [...]. Era un perfil más poético que comprometido, [...] nadábamos a favor»¹³.

Esta actitud es comprensible dentro del contexto de felicidad democrática que entonces se vendía: Tierno Galván era un alcalde moderno en la época en que más se arropó al arte para utilizarlo como herramienta política¹⁴. A pesar de que «el amor estaba en el aire», esa afabilidad no puede ocultar las cuestiones sociales y políticas que asolaban la década. Dejando aparte los temas del terrorismo, desigualdad social, paro estructural, sida o drogadicción, y centrándonos en el terreno de las políticas de género, el feminismo oficial llegó mucho más tarde que en otros contextos y con limitaciones profundas en las que no podemos detenernos. Es por ejemplo en el año 1981 cuando se legaliza el divorcio, en 1983 se crea el Instituto de la Mujer, en 1985 se legaliza la ley de supuestos del aborto¹⁵. De alguna manera, todas estas limitaciones en la mejora de las condiciones de la mujer en la nueva sociedad democrática, contribuirían a la producción de una subjetividad que podía acabar aflorando en acciones que hipotéticamente no son nada políticas, pero que al final son un desafío a lo hegemónico.

Desde nuestro punto de vista, hay muchas acciones de URA/UNZ que pueden encuadrarse o ser analizadas según esta lectura. Lo vemos por ejemplo en *Pecho de cerdo a la naranja* (1984), realizada dentro del ciclo de acciones de la exposición *Consumo cotidiano* en la sala Poisson Soluble. Bajo un foco de luz de alta intensidad, URA/UNZ se disponen sobre una bandeja de horneado, detrás de ellas una resistencia eléctrica las cocina a fuego lento mientras recitan de memoria la receta, cada vez más alto y con movimientos mecánicos cada vez más rápidos, hasta quedar exhaustas¹⁶. La acción nos remite a un frío y angustioso espacio doméstico, en el que la mujer se encuentra recluida y abnegada, recitando una receta de cocina (el «pecho de cerdo a la naranja», incluida en el recetario de la Sección Femenina de Falange de los años 50), que por su propia condición deben conocer. La acción pone sobre la mesa la subjetividad heterosexual femenina: la mujer del franquismo, subrogada a la casa y a la familia, sale a la calle en los ochenta, pero a la vez continúa recluida.

En otras acciones, como por ejemplo *Luna mágica* (1983) y *Naked cabin* (1985), ponen en entredicho la construcción tradicional femenina. Con el antistriptease pretenden controlar la mirada, dirigirla y construirla. Por un lado, en *Luna mágica*, realizan una serie de poses de culturistas —son los ochenta y se nota—, dos mujeres toman el sol hasta que de pronto empiezan a realizar un striptease a la inversa, dirigen la mirada al



Lourdes Durán (izq.) y Paloma Unzeta (dcha.) durante la acción *Sprint*, en colaboración con el Cuerpo de Bomberos de Madrid, Casa del Reloj, Madrid, 1984. Imagen: Cinético Gilda.

Lourdes Durán durante la acción *Pecho de cerdo a la naranja*, Poisson Soluble, 1984. Imagen: Cinético Gilda.



proceso contrario que habitualmente el espectador ha sido entrenado en la Historia del Arte: desnudar a la mujer, moldear con la mirada el cuerpo sellado y rotundo del canon femenino. Recordemos que España está en la coyuntura propia de la posmodernidad, el cuerpo comienza a usarse como objeto de consumo, la desnudez es un producto en el momento de la liberación sexual. Así pues, el proceso contrario puede ser una forma de empoderamiento.

Años después en *Naked cabin*, realizan el proceso típico del striptease, la desnudez. URA/UNZ ejecutan su acción en el interior de una cabina empapelada con papel pintado del siglo XIX¹⁷. El espectador —que no puede ver excepto por pequeños huecos que hay en el papel roto— observa un striptease fragmentario a modo de mirilla, en este caso provocada, que trata de alterar el régimen escópico predominante. Durán y Unzeta dirigen la construcción de la satisfacción de la mirada, apropiándose de la producción del placer¹⁸.

Mucho antes Olga Pijoan realizó un proceso similar, en *Projeccions fragments del cos* (marzo de 1973, Colegio de arquitectos de Barcelona)¹⁹ proyecta una serie de diapositivas en negativo en las que su cuerpo está fragmentado y agrandado. Ese mismo año realizó la acción *Vestir-se* (septiembre 1973), Pijoan se vestía en contra de la cultura predominante del Destape²⁰. Esto nos lleva a pensar que si dos acciones tan radicalmente opuestas en cuanto a contexto e intencionalidad, son tan similares tanto en el plano formal como desde el punto de vista de las lecturas que puedan generar, es porque se acercan a posiciones y realidades no tan distintas en periodos históricos en teoría muy alejados: Pijoan desafiando los coletazos del tardofranquismo y URA/UNZ trabajando sobre la identidad y la mirada en la construcción del Estado democrático.

V

El trabajo de URA/UNZ pertenece a un lugar en el que se disuelven las dicotomías, huyendo del encasillamiento de las acciones y situándose en la frontera entre disciplinas. En muchas de sus performances juegan a despistar, da igual quién es quién, funcionan siempre juntas sin importar el autor, véase el ejemplo de acciones como *Tú sí, yo no* (1985), donde se vestían con prendas de mujer cubriendo su rostro. Su producción se refería a temas como la fragmentación de la autoría, empezando por desmembrar sus apellidos, convirtiéndose en un binomio. De la misma manera, su trabajo no puede entenderse fuera de la influencia de la danza o de los espacios escénicos, por ejemplo, en la performance mencionada, utilizan la escenografía realizada por Victoria Encinas para la película *Sueños* (1985) y se la apropian como parte de la acción.

Esta situación fronteriza la podemos ver reflejada también en la formalización de sus acciones. En un primer plano, éstas pueden parecer naíf, usan herramientas como la parodia, lo lúdico, pero para aproximarse a temas de una índole mucho más compleja. Defienden lo espontáneo, la diversión, pero a la vez todo su trabajo transmite una sensación de incomodidad, de estar atrapadas y supeditadas al espacio o a los objetos que usan según la acción (las perchas en *Alteraciones*, las bandejas metálicas en *Mutaciones*, los vestidos que cuelgan en *Tu sí, yo no*, el agua a presión en *Sprint*).

Al mismo tiempo, URA/UNZ no se situaron al margen, sino que fueron visibles en programas como *Tiempos modernos* (1984)²¹ y pensadas para una entrevista en la *Edad de Oro*. Además de este vínculo con los media y, por lo tanto, con la Movida, formaron parte también de la exposición *Fuera de Formato* (1983) con la acción *Me enamoré de una jibaro*, realizada junto con Carmen Luna, dentro de la instalación de Carlos Pazos²². Insistimos pues, en que no existe una fractura real entre lo que era Movida y lo que no, ni entre lo que era conceptual y lo que no. Esa fractura es la que ha sido posteriormente construida obedeciendo a las lógicas institucionales.

En toda esta vorágine difícil de desenredar, las fluctuaciones entre autorías y disciplinas son quizás las que han impedido que el trabajo de URA/UNZ haya sido incluido en el discurso oficial hegemónico generado desde la Transición. Nuestro objetivo con este artículo ha sido precisamente acercarnos a una producción que creemos que se sitúa en una posición bisagra entre dos escenarios que coexisten. Estas aportaciones, sin embargo, no deben ser entendidas como una investigación cerrada, sino abierta a nuevas líneas de pensamiento que sirvan para seguir cuestionando los relatos heredados.

NOTAS

1. S. Leigh Foster, "Coreografiar la historia" en *Lecturas sobre danza y coreografía* (I. de Naverán y A. Écija, ed.), Artea, Madrid, 2013, p. 21.
2. Entre ellas cabe destacar la exposición celebrada en el Centro de Arte Dos de Mayo sobre Espacio P, *Espacio P. 1981-1997* (3 junio – 8 octubre 2017) o la celebrada en Centro-Centro: *La cara oculta de la Luna* (20 octubre 2017 – 4 febrero 2018), sobre espacios alternativos en Madrid desde la década de los ochenta hasta los dosmiles. Asimismo, la revisión del archivo de Espacio P y las líneas de investigación que han surgido a partir de ella; el libro de Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo *Arte en España (1939-2015) ideas, prácticas, políticas* (2015) o el libro *La sala Poisson Soluble* (2017), de Victoria Encinas, cofundadora de dicho espacio en 1984 y en el cual se dedica un capítulo específico a URA/UNZ. Este libro ha sido fundamental para nuestra investigación; muchos de los datos y descripciones que aportamos vienen de él, puesto que es la única fuente escrita que habla en profundidad de URA/UNZ.
3. Y. Peralta Sierra, "Discursos feministas y mujeres artistas en Espacio P" en *Espacio P 1981-1997*, CA2M, Madrid, 2017, p. 198.
4. Entrevista realizada a Lourdes Durán por correo electrónico, recibida el día 6 de noviembre de 2017.
5. A lo largo de esos años realizaron un total de doce acciones en conjunto, que hayamos podido rastrear (sin contar aquellas que realizaron individualmente o en colaboración con otros artistas). Estas son: *Rock&Rousse* (club Lola's, Ibiza, 1983), *Luna Mágica* (discoteca KU, Ibiza, 1983), *Titanlux* (discoteca KU, Ibiza, 1983), *Cassette Compact/Compact Cassette* (Espacio P y Círculo de Bellas Artes, Madrid, 1983), *Mutaciones* (Salón Luna, Madrid, 1984?), *Pecho de cerdo a la naranja* (Poisson Soluble, 1984), *Sprint* (Lonja del Edificio del Reloj, Madrid, 1984), *Singing in the air* (colaboración con Séptimo Sello, Poisson Soluble, 1984), *Naked cabin* (Poisson Soluble, 1984), *Bellas y Bestias* (colaboración con Séptimo Sello, Poisson Soluble, 1985), *Tú sí, yo no* (Poisson Soluble, 1985) y *Alteraciones* (Plaza de Canalejas y Ópera, Madrid, 1985).
6. H. Ferrari, *Schinca, Teatro de Movimiento*. Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid, 2014, p. 82.
7. Paloma Unzeta, entrevista realizada a la artista por correo electrónico, recibida el 8 de noviembre de 2017. Es necesario puntualizar que, no obstante lo dicho con respecto al término "performance", a lo largo del texto lo usaremos para referirnos al trabajo de URA/UNZ, pero por motivos aclaratorios y para facilitar la lectura del mismo.
8. Alejandro Martínez Parra, entrevista realizada al artista por correo electrónico, recibida el 1 de noviembre de 2017.
9. V. Encinas, *La sala Poisson Soluble*, Eunike, Madrid, 2017, pp. 144.
10. Ejemplo de ello son los testimonios de Victoria Encinas (entrevista realizada en Madrid, el 4 de octubre de 2017): "(...) a mí me apasionaban las vanguardias históricas, que habían sucedido sesenta años atrás (...), y el nombre de la sala viene de Los manifiestos surrealistas."
11. Encinas, *La sala Poisson Soluble...*, pp. 141-143.
12. Entrevista a Paloma Unzeta.

13. Entrevista a Victoria Encinas.
14. Véase M. T. Vilarós, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1998, pp. 104-106.
15. J. V. Aliaga y P. Mayayo, *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, This Side Up, Madrid, 2013, p. 14.
16. Encinas, *La sala Poisson Soluble...*, pp. 50-51.
17. *Ibíd.*, pp. 122-123.
18. Véase: A. Jones, "Postfeminism, Feminist Pleasures, and Embodied Theories of Art" en *New feminist criticism: art, identity, action*, HarperCollins, Nueva York, 1994, pp. 16-41.
19. P. Parcerisas, *Olga L. Pijoan, fragments d'un puzzle*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1999, p. 25.
20. M. Garbayo Maeztu, *Cuerpos que aparecen performance y feminismos en el tardofranquismo*, Consonni, Bilbao, 2016, pp. 201-203.
21. URA/UNZ, *Cabinas*, 1984, en *Tiempos modernos* [Consulta: 13/11/17]. <https://www.youtube.com/watch?v=VC1vChVx8n0>.
22. M. Gutiérrez Serna, *Fuera de formato. Evolución, continuidad y presencia del arte conceptual español en 1983*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1998, p. 124.

Primeros apuntes para un “arte-fandiño”. Sobre memoria colectiva, arte popular y subalternidad en el estado español

RAFAEL SÁNCHEZ-MATEOS PANIAGUA

Universidad Complutense de Madrid · Universidad para los mayores

Resumen:

En este artículo se explora de forma global la historia de Coralia y Maruxa Fandiño Ricart -Las dos Marías de Santiago-, y el contexto de su recepción cultural, explorando de forma conjunta los distintos estratos, agentes y situaciones en las que la memoria material de las hermanas se ve envuelta. Al observar las particularidades materiales de esta historia y sus márgenes desde una dimensión colectiva y ‘descompostelizada’ se pueden encontrar elementos de unión con otras memorias y otros contextos críticos, inclusive sugerir, a modo de tentativa, un arte-fandiño, referido a una serie de prácticas y haceres subalternos que, pese a su carácter menor o popular, conflictúan con el sistema de violencia, represión, olvido y memoria en el que se insertan.

Palabras Clave: As dúas Marías, Las Dos Marías, subalternidad, feminismo, infancia, memoria, estudios culturales, arte menor, cultura popular, arte público, arte-fandiño.

Abstract:

This article explores the history/stories of Fandiño Ricart sisters —Coralía and Maruxa, Las dos Marías—, and its conflictive effects on popular culture. Focusing in a global frame, the article address its cultural reception, exploring at the same time the different layers (feminism, social culture, war memory) of material memory in which the sisters are involved, finding common elements with other memories and critical contexts, in where a fandíño-art is also operating. With this ‘category’, several expressions of subaltern and minor art, can be named to serve to a critic conversation with the system of social violence, gender repression, oblivion and memory.

Key words: As dúas Marías, Las Dos Marías, subalternity, feminism, childhood, memory, cultural studies, minor art, popular culture, public art, fandíño-art.

Vista por alguien biográficamente extranjero a la cultura gallega, la historia de las hermanas Coralia y Maruxa Fandiño Ricart, popularmente conocidas como *As dúas Marías*, excede en interés por su mero localismo compostelano. A pesar de lo conocida, repasada, reparada y legitimada que pueda parecer en la memoria popular de la ciudad, me gustaría proponer que aún existe en esta historia una veta de subalternidad cultural que sigue suscitando preguntas y reconexiones aún por pensar, si la enfocamos de un modo más periférico.

En el libro *Desiderata*, presentado por Alejandro Simón en este mismo seminario, comparto ya una primera tentativa de leer simultáneamente los distintos estratos culturales que atraviesan la historia de las hermanas Fandiño (2017). Se trata de un acercamiento necesariamente basado en los datos recogidos y en las investigaciones de Áurea Sánchez Puente (2011, 2017a y 2017b), que nos informan con minuciosidad de los hechos biográficos al tiempo que propone una necesaria crítica de género al mito que muchos medios culturales y periodísticos habrían extendido favoreciendo las dinámicas patriarcales al promover o disimular según qué partes de la historia. El *mediascape* del que se ocupa críticamente Sánchez, incluye tanto las publicaciones sobre el tema existentes¹, como el documental que Xosé Henrique Rivadulla (2008) realizó para la Televisión de Galicia, estimulando la introducción del tema en el repertorio popular y escénico²; así como las imágenes en forma de postal u otros formatos que circulan en los medios y espacios públicos (bares, cafeterías, kioskos).

La secuencia vital de las hermanas y los nudos clave de esta historia estarían en este punto relativamente claros: a) el contexto trabajador y popular de la familia Fandiño Ricart; b) el ambiente sindicalista y emancipador de su juventud³, cuando las hermanas Fandiño, incluida Sara, ya eran conocidas, siendo *Las tres Marías* en la Galicia de los años treinta⁴; c) una vez comenzada la guerra y tras el triunfo del golpe fascista en Galicia: la represión, el abuso, el maltrato y la violencia de todas clases que sufrió la familia Fandiño Ricart y con especial dureza las hermanas, violentadas de todas las maneras por parte de la Policía Social Falangista y la Guardia Civil; d) vino luego la pobreza profunda y la ‘performación ritual’ y cotidiana que las hizo célebres: su doble paseo diario cruzando todo el casco desde su casa en la Rúa Espírito Santo, hasta el Parque de la Alameda, y las burlas y el escándalo que lo acompañaba; e) el apoyo disimulado y discreto de una sociedad que públicamente no se rebelaba, pero toleraba en cierto modo el maltrato que sufrían; una sociedad que las frecuentaba de ‘pobres locas solteras’, ‘putas mamarrachas’ o ‘brujas’ protagonistas de los cuentos que habrían de aterrorizar a los niños santiagueses; f) pueblo de Santiago que una vez muertas⁵ honró a las hermanas —o expió su tolerancia con el acoso que sufrieron, también cuando la sociedad en general se supone retornaba a la vía democrática durante los 70 y 80, cuya onda no las reincorporó— como parte de su historia social, con diversos gestos de reparación como el de colaborar económicamente



Fig. 1: Broche de Ana Miguens. URL: <http://ana-miguens.blogspot.com/>.

Fig. 2: Recortable de Las dos en Punto de la diseñadora María R. Santos [<http://xouxere.com/gallery/as-duas-en-punto/>]

Fig. 3: Postal comprada en el casco viejo de Santiago en julio de 2017

Fig. 4: Turistas/peregrinos. Fotografía de Javier del Valle Vega. 2012

Fig. 5: "Mullerenaxe ás Mariás, na Alameda de Compostela". Fotografía, Merixo, *Praza Pública*, 18 de julio 2012.



Fig. 6: Spray dorado sobre los rostros de las hermanas Fandiño.

Fotografía de Mónica Ferreirós, *La Voz de Galicia*, 3.04.2013.

Fig. 7: Foto de Leticia Bravo enviada a *La Voz de Galicia* para denunciar el vandalismo, comprendido como un maltrato a la memoria de las hermanas. 15.05.2008.

de forma colectiva para reunificar sus tumbas del cementerio de Boisaca cuando descubrieron que estaban separadas. Una separación que debía trastornar a los poetas⁶.

En Santiago hoy, una vez agotadas todas las pequeñas miniaturas de César Lombera que podían hasta no hace mucho adquirirse en algunas tiendas del casco (y agotados o ilocalizables también los pocos libros sobre el tema, incluidos los de Áurea Sánchez); también se venden y compran (me parece que no con demasiado éxito comercial) además de pendientes *homemade* y encantadores abalorios [fig. 1], postales que reproducen en muy mala calidad alguna de las pocas imágenes que se conocen de las hermanas en el instante mismo de su paseo [fig. 3]. Artistas *amateur* y jóvenes diseñadores siguen experimentando con su imagen [fig. 2], quizá en búsqueda del *souvenir* definitivo. Las hermanas son motivo recurrente en la cultura popular, asociaciones de vecinos y vecinas, mantienen encendido el color su recuerdo y no es difícil encontrar tanto hombres como mujeres disfrazados *a la manera* de Las Fandiño, en tiempos de carnaval. El catalizador simbólico más intenso en esta arqueología del arte menor que vehicula el recuerdo de las hermanas, es sin duda la singular estatua que César Lombera hizo en bronce esmaltado para ser instalada, a pie de calle, en la Alameda en 1996. Un monumento que pareciendo un poco ‘de broma’ —en el sentido en el que también lo parecen por ejemplo los populares *ninots* valencianos, en comparación con el arte monumental y señoreante al que estamos acostumbrados en las ciudades— es en mi opinión un potente ejemplo de arte público y social, expuesto a los toqueteos, el vandalismo, a los *selfis* de los turistas, los borrachos de la *festa* de Santiago y a las flores de las feministas por igual [figs. 4-7]. Pocas obras de arte público sufren este feliz trasiego, aunque digo ‘feliz’ con prudencia, siendo consciente que el vandalismo sobre la imagen de las hermanas puede seguir considerándose un maltrato simbólico, aunque, al mismo tiempo y debido a ello precisamente, son también esas las marcas que mantienen a las hermanas Fandiño Ricart vivas como elementos inestables y conflictivos del pasado y el presente de una sociedad, imagen de su alegría y su herida al mismo tiempo.

Memoria crítica (feminista) y protesta social

Como he introducido, Aura Sánchez habría expuesto con precisión las tensiones entre mito y realidad determinada por una representación mediática y social de Coralia y Maruxa que, buscando en muchos casos reparar (f), ha contribuido a marginarlas, al ser insertadas en una memoria patriarcal que «echaba mano del donjuanismo para explicar al historia a su manera»⁷, ignorando o disimulando la violencia real sufrida por las hermanas, al ser tratadas de extravagantes solteronas, insólitas mujeres, musas de los poetas e intelectuales del casco viejo, hasta hace poco rondadas por los primorosos tunos⁸. No

obstante, la memoria crítica y feminista que reclamaba Áurea Sánchez parece estar muy viva durante los años recientes, activada de diversos modos por asociaciones de mujeres como las *ganchilleiras* de As da Aghulla, que para las jornadas de la mujer de marzo del 2016 cubrieron de ganchillo una escalera transitada en vida por las hermanas⁹ [figs. 8 y 9] y, ya en colaboración con el Concello, instalaron este año 2017 una exposición al aire libre en la Praza 8 de Marzo¹⁰ con paneles explicativos de una historia universal y local de las mujeres [fig. 10], entre las que se incluía la única foto hecha en un interior —y no capturada en la calle durante su paseo¹¹— que conocemos de Coralía y Maruxa [fig. 11]. En virtud de una reparación de esa misma memoria crítica, el gobierno municipalista de Santiago presentó en el año 2016 sus propuestas a los medios para acabar con la violencia machista en la estatua de la Alameda y por todo el mundo es sabido en Santiago que manifestaciones de todo tipo —de estudiantes, anticapitalistas, independentistas, sindicatos e incluso *lgtbi...*—, comienzan también en este punto [figs. 15 y 16]. La estatua de las dos hermanas, y su marca en el inconsciente y el consciente colectivo, imanta elementos muy dispersos de una historia que le recuerda a la comunidad su conflictividad, lo que la humilla (c, e) y a la vez la ilumina (b). Maruxa levanta su brazo izquierdo, tirando como siempre de Coralía, como señalando un camino con potencia de arrastrarnos también a nosotros. Pero ¿a dónde conduce este camino? ¿Cuál es la fuerza operante de esta memoria poblada de figuritas, ganchillo, literatura y corte y confección?

En el texto de la placa que acompaña la estatua leemos que el suyo fue un gesto de «reivindicación de libertad y tolerancia», por el cual «foron aldraxadas e humilladas por os que hoxe xa son esquecidos». De manera discreta se hace alusión, así, no sólo al gesto de desobediencia estética de las hermanas, sino también al momento histórico (b) cuyo sueño de libertad fue humillado por quienes no recordamos o no queremos recordar, quizá porque su victoria sigue siendo un hecho, o quizá porque fueron perdonados. Lo interesante es que nada dice aquella placa sobre la indefensión y abandono que sufrieron las hermanas inclusive después de que el franquismo hubiera llegado a su término tras de la muerte de Franco. Parece ser que la transición hacia la democracia no se tradujo en una reconexión con las formas de vida disruptoras que habían sido reprimidas y que habían sobrevivido a duras penas toda la dictadura, de hecho podría decirse que se agravó aún más la desconexión (Labrador, 2017). La inexistencia de una vía material para reintegrarlos sigue poblando de fantasmas la memoria simbólica de los aquellos que, situando en la lejanía 'guerracivilista' el origen y latencia del conflicto que subyace a la historia de las hermanas, o en la zona confortable de los que se saben en 'el bando de los buenos', eluden así la conflictualidad que la aparición de estos 'fantasmas' sigue provocando hoy y de la que seguimos, en muchos sentidos, participando.

La clave política de ese sueño de emancipación y libertad de los años treinta, habría que ir a buscarla en el contexto de las organizaciones de trabajadores y trabajadoras en

Figs. 8 y 9: Intervención popular callejera en el barrio de San Pedro. "As da Aghulla visten a Carricova" Asociación A Xuntanza y As da Aghulla. 12.03.2016 [https://www.facebook.com/pg/axuntanza/photos/?tab=album&album_id=10154038857694173].



Fig. 10: Exposición al aire libre en la Praza 8 de Marzo, As da Aghulla. Fotografía de *El Correo Gallego*. Twitter oficial del Concello de Santiago de Compostela. 4.03.2017.





Fig. 11: Foto de Xosé Guitián, 1961.
Fig. 12: postal adquirida por el autor.
Santiago, julio 2017.

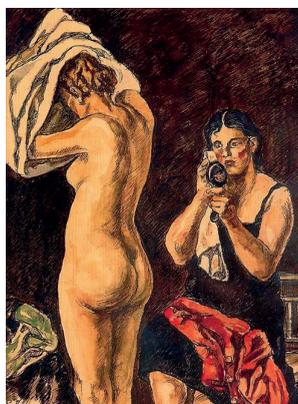
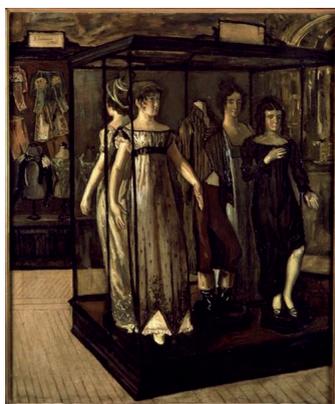


Fig. 13: José Gutiérrez Solana. *Las Vitrinas*, 1910. Museo Reina Sofía.
Fig. 14: José Gutiérrez Solana. *Cupletistas y maquillaje*. 1925-1930.

sindicatos (Pereira, 1994 y Blanco, 2007)¹² que fueron reprimidas y en aquellas personas que son depósito de su memoria actual. Las mujeres, que desempeñaron un papel decisivo en la resistencia durante los primeros años del golpe fascista en el trabajo de esconder a prófugos o proveer y enlazar con militantes en la clandestinidad, fueron destino principal de la represión fascista, según la antigua norma de la guerra patriarcal que dicta para los vendedores un poder sobre las mujeres de los vencidos (Domínguez, Hervella, Somoza y Fernández, 2006; Osborne, 2012 y Martins Rodríguez, 2011). Cada 18 de julio, y bajo el grito «Abaixo a Represión!!!», La Librería de Mulleres Lila de Litith, ha venido denunciando el fascismo y reivindicando, con flores y canciones, la memoria anarcosindicalista y pacifista de la familia Fandiño y en concreto de las hermanas¹³ «que adaptáronse á represión, á marxinação, á fame e á escuridade a través da loucura, e recuperaron o sonho da mocidade. Escuálidas e sen dentes, como se saísen dun campo de concentración, vestíronse de luz e cor»¹⁴. La imagen de unos cuerpos salidos de un campo de concentración nos remite a la figura del *musulmán* agambeniano (2005), para señalar a aquellos deportados que se encontraban en lo más bajo de la jerarquía de los campos y también en la situación más límite, medio vivos-muertos, el musulmán se caracteriza por su completa desposesión y vaciamiento, su entrega absoluta a la inanición y fatalidad de las fábricas de la muerte que fueron los campos. Por el contrario, Maruxa y Coralia actuaban, proseguían, volvían a nosotros y a la ciudad, siendo ésta la que en verdad no podía hacer nada ante la firme voluntad y determinación de aparecer de las hermanas. Igualmente, la corrosiva imagen de Las dos Marías como *musulmanas*, maquilladas con colorete y vestidas de colores vibrantes, rodeadas de un mundo absolutamente oscuro, refuerza su papel de absolutamente enajenadas portadoras de algún tipo de razón o de verdad destinada a la comunidad, que sólo es posible transmitir desde la conflictividad de su puesta en escena pública.

La literatura de todos los géneros habría ensayado de muchas maneras el *troppo*, especialmente en el Barroco (Hernández-Vogt, 2013)¹⁵ —también el Barroco que *somos* hoy, con nuestra teatralización del espacio público y privado, con el amplio catálogo de máscaras a la distancia de un clic— para explotar su capacidad subversiva y política, pues, como es sabido, es propio de la locura —al igual que la infancia o la embriaguez— esa atrevida y temeraria capacidad de emitir con lucidez y *parrhesía*¹⁶ lo que nadie puede o quiere oír. A la vez, la locura sirve de fondo de contraste y canal de expresión de los males de la sociedad o la comunidad. Con Foucault o con las *mulleres* de As da Aghulla, la locura en ocasiones funciona como un sistema de adaptabilidad a una situación extrema, traumática o violenta; no obstante, al mismo tiempo y paradójicamente, la locura es radicalmente ‘asistemática’ y suele chocar frontalmente con los que están ya plenamente adaptados. En términos de género, no cabe duda de que ha servido al patriarcado occidental como sistema para sancionar y patologizar a la mujer con diversos fines (Showalter, 1987

y Woods, 2012). Por citar un caso muy conocido del contexto gallego, las llamadas 'madres contra la droga' de la asociación Érguete, tuvieron que exigir no ser tratadas como «locas terroristas» sólo por enfrentarse públicamente con aquello que estaba matando a sus hijos y causando un dolor enorme a las comunidades (Barriga, 2005).

Áurea Sánchez afirma que Coralía y Maruxa hicieron de su cuerpo y su imagen pública «un campo de batalla» (2011: 65), un acto biopolítico de insumisión radical de los cuerpos. No obstante reconoce también que, estrictamente hablando, una afirmación así, por muy evidente que pudiera parecer, implica una recepción o interpretación de la historia por nuestra parte y una suposición de las motivaciones de las hermanas (62). *Las dos en Punto* no explicaron jamás su gesto, ni narraron su historia de voz propia, lo que siempre resulta un escollo insalvable. Como las hermanas, muchas mujeres fueron acusadas de «ostentación de ideales», «ocupación del espacio público», «auxilio a la rebelión» o «connivencia con los huidos» (Domínguez, Hervella, Somoza y Fernández, 2006) algo que bien podría reconocerse en virtud de su militancia. Pero lo cierto es que Coralía y Maruxa prefirieron ejercer su libertad y actuar, antes que hablar de ella, de modo que cualquier afirmación sobre el sentido o motivación de sus actos resultaría un poco aventurada. De tomar su gesto entonces por una denuncia pública —por un gesto de desobediencia y rebeldía consciente contra la sociedad del franquismo en recuerdo intempestivo de una posibilidad de libertad truncada— es importante averiguar si ese mensaje llegó a su destino: si los cuerpos que servían o que eran propios al régimen (también los que eran propios al régimen que le siguió y bajo el que las hermanas siguieron siendo maltratadas) recibieron la señal de los cuerpos indóciles sometidos a la represión y al olvido. Pero también, ahora que se reivindica su memoria, qué ha hecho esta sociedad con los proyectos que venían adheridos a ella y con los represores de aquellas personas que, trágicamente célebres, inspiran símbolos de lucha hoy.

Quizá las hermanas simplemente deseaban pasear en paz, a su aire, sin ninguna otra pretensión que la de asomarse al parque, ver un poco el 'ambientillo', conseguir un poco de comida, calentarse el cuerpo, hacer lo que les viniera en gana, en definitiva. Radical y plásticamente expuestas pero silenciosas en cuanto al sentido de sus actos o su motivación, recuerda mucho a la situación ambigua bajo la que opera toda forma artística. Pero el efecto de su engalanamiento y su paseo era tan inesperado en la Compostela campeona del clericalismo, y conociendo la historia familiar de la que venían, que las imaginamos plena y cotidianamente movilizadas en la tarea de la lucha social antiburguesa. Pero muy difícilmente, podemos pretender clarificar el sentido de su acción. Sería una torpeza de la que Spivak nos advirtió en su célebre comentario en torno a las mujeres del ritual *sati* y la incapacidad de hablar del subalterno, cercado por todas las voces que pretenden explicarlo y darle sentido (2009). Lo importante en este punto es que este vacío de sentido o significación, esas voces incontrastables y paradójicas junto a esta imposibilidad de

Fig. 15: Acto conmemorativo organizado por el PSdeG en Compostela por el Día del Orgullo Gay. *El Progreso*, 28.06.2015



Fig. 16: Salida de la manifestación de. 1º de Mayo 2017, CCOO y UGT en la Alameda. Fotografía de Xoán A. Soler. *La Voz de Galicia*



Figs. 17 y 18: Proyectos del Área de Diseño de Moda. Escuela Artediez. Santiago de Compostela. <http://artediez.es/moda/las-dos-en-punto/> [Consulta: 10.10.2017]



declarar las motivaciones subyacentes, son por el contrario una oportunidad. No tanto de emprender una búsqueda final y definitiva que las clarifique, sino al contrario, para extender su sentido y aumentar sus poderes de designación. Su potencia deformante y transformadora de la realidad social —eso que se espera de toda buena obra de arte político— nos permite pensar y acercarnos a la subalternidad desde un punto de vista que desborda la mera interpretación biográfica de la historia pues, que 'los personajes' están insertos ya en proceso de estetización que los supera es evidente. Como todo buen *arte menor*, el arte de las hermanas Fandiño nos ofrecería la posibilidad de conectar lo individual con lo colectivo y a su vez lo popular con lo político (Deleuze y Guattari).

Apuntes para un arte-fandiño

Este año tuve la oportunidad de hacer un experimento con estudiantes norteamericanos. Les mostré unas imágenes de Las dos Marías pero no les facilité ningún dato, intentando que aparecieran como ellas mismas se aparecían en la ciudad, a saber: sin denuncias explícitas ni declaraciones y como tal hoy se aparece a los turistas desorientados la estatua de la Alameda. Invité a los estudiantes a inventar una historia para las imágenes y, si bien el juego no consistía en adivinar 'la verdadera', construyeron oralmente una extravagante y truculenta ficción que transportaba muchas cuestiones que los estudiantes desconocían y sin embargo las decenas de imágenes del *archivo Fandiño* mostraban a la perfección. Muchos estudiantes vieron en ellas historias de abuso y trauma, locura de carácter público, lesbianismo y transformismo, provocación, escándalo, payasos de circo y muecas goyescas. Imaginaron una especie de saltimbanquis *queer* dedicados a las misiones de una pedagogía subversiva que, de vuelta los estudiantes de una intensísima visita al Valle de los Caídos, no pudieron sino situar en oposición formal a todo aquel mundo de granito colapsando. Sujetos difíciles de entender fruto de un mundo igual de difícil de entender, siniestramente desquiciado.

La propuesta de 'descompostelizar' un poco esta historia construyendo una ficción —explicitando así precisamente su dimensión real— sirvió en aquel ejercicio, además de para reconocer el poder de las 'imágenes malas', para evidenciar un tipo de *mujeridad* subalterna conocida por todos: *las locas del lugar*, incontables *folies aux deus*, presentes en casi todos los pueblos y barrios cuyas ignoradas biografías quizá esconden importantes problemáticas sociales de alcance colectivo, así como posteriores agencias biopolíticas y estéticas similares a las de Las dos Marías. Así que sondeando rápidamente en mi entorno, y siempre hablando de casos vivos y operando en sus contextos, aparecen *Las Palmiras de Alcázar de San Juan*, que tienen por costumbre acudir a todos los entierros de su pueblo, aunque no conozcan a la persona que ha finado; *Las hermanas de Argumosa*,

siempre conjuntadas y a la par, esquivando *hipsters* en Lavapiés, recordando, como poco, que en esas calles antes vivía un pueblo; *Las Leocadias de Almería*, solteronas rodeadas de gatos, con el pelo teñido de colores, que piropean a los adolescentes; *La Mujer de Palomo* en Salamanca que vende, acompañada de su marido, ostias en la puerta de una iglesia, ... Una amplia arqueología espera poder hacerse al respecto.

Aunque existe otro tanto de *anonymous woman* —como la *parhésica* mujer que filmó en 2008 y homenajea desde entonces Josechu Dávila extendiendo su mensaje subversivo¹⁷, o como las entrevistadas en el *Loco de la colina*¹⁸— la cuestión de la pareja, introduce ya el tema de la subjetivación colectiva o compartida al presentarnos a dos personas con singularidades específicas, pero al mismo tiempo como dibujadas de un solo trazo. Nuestra *ur-form* compostelana del arte-fandiño es una figura duplicada: una que son dos, que antes eran tres (Sarita) y que a su vez una de ellas quería ser otra¹⁹, lo que intensifica su volatilidad colectivizante e intersubjetiva. Basta revisar las topologías de la performance —la plaza, el espacio público, la iglesia, el parque, el cementerio, las proximidades de un colegio o una universidad, etc.— para subrayar que algo de esta locura no es sólo de ellas y su socialización o puesta en conflicto público mediante exploraciones estéticas es decisiva, aunque se autoexpongan así a ocupar el espacio que es destino de todas las violencias sociales.

Planteamos entonces esbozar, a modo de tentativa, un *arte-fandiño*, en primer lugar para referirnos a ese gesto de vida y libertad performado biopolíticamente y emitido públicamente, principalmente llevado a cabo por mujeres, como contra-respuesta a cierta violencia o normatividad (d). Se haga o no por disidencia de forma consciente, su carácter rutinario y constante resulta siempre anómalo para la sociedad a la que pertenece, la cual lo toma por chaladura, como un desvío que en verdad le devuelve a la ciudad sus violencias ignoradas, disimuladas o toleradas, así como sus posibilidades reprimidas, pese a que quienes llevan a cabo el gesto no suelen hacer declaraciones ni tomas de partido que expliciten su motivación, permitiendo que se le ‘entienda mal’. Su extrañeza es precisamente su potencia.

No obstante, no se trata de tomar la acción de las hermanas —o cualquiera de los gestos de estas locas del pueblo— a la ligera como ‘arte’. En todo caso, podríamos hablar, retomando el término del historiador Ángel González (2003: 19), de «su orilla» en tanto en cuanto hay acción, expresión formal, ritmo, estilo, rutinas formales, aunque sus creadoras sean sujetos marginales perteneciente a esa «república de excéntricos»: dementes, enfermos, presidiarios, viejos y viejas («cuyo único y fuerte vínculo no era en realidad otro que el de ser rematadamente pobres») movidos por el impulso irrefrenable y el deseo o la necesidad de «dar forma» y de «hacer lo que les venga en gana» (21)²⁰. Todos *hacen sin tener ni idea*, pero hacen con una compulsividad expresiva, que es también de juego y de adorno. Una compulsividad *manierista*²¹, retorcida (Repollés, 2009), pero



Fig. 19: "Indignación vecinal al orinar una indigente en medio de la procesión del jueves santo", *El Correo Gallego.es*, 25.03.2016. Foto de E.C.G.



Fig. 20: Foto del Facebook de la *Cofradía del Santísimo Coño de todos los Orgasmos* (Extraída de *Pikaramagazine*, 13.10.2016)



Fig. 21: Ladies de Madrid en la *Plaga de Baile, Ladyfest 2013*. Foto: Laura Martínez Lombardía / Twitter @ Cadaunoscomoos

Fig. 22: “Carnavales de Sevilla. De marginados para marginados”, Revista *Algarabía*, 30.03.1979 (Archivo Ocañí)



Fig. 23: Mural de *La Ocaña* en el colegio La Esperanza, en Cantillana (Sevilla). Febrero de 1980



Fig. 24: Dibujo de cera de *La Ocaña*, julio 1978. (Archivo Ocañí)



también *moderna* en cuanto se manifiesta por su carga monstruosa, bromista y a la vez absolutamente seria. Posiblemente Ángel González aprobaría el análisis y la exploración del 'look fandino' de los jóvenes estudiantes del Área de diseño de moda de la Escuela Artediez [figs. 17 y 18]: el estudio minucioso de los estampados, los tocados revirados de Maruxa, la combinatoria cromática, su técnica de maquillaje²², pero quizá nos recordaría también que «la moda pasa, pero el estilo permanece», como decía Coco Chanel. El estilo-fandiño no pasa de moda, es imborrable. Lo importante de este estilo es evitar en todo momento introducirlas en el redil del *outsider art* o el *art brut*, pues más allá del estudio formal de su enfermiza expresividad extra- o anti-académica, lo que importa aquí es cómo es transmitida y convertida en una situación estética que afecta a la comunidad y su realidad cotidiana, abriendo de un tajo una inesperada conversación pública sobre los cuerpos dóciles e indóciles y las violencias operantes. El «arte-fandiño» concierne a la memoria social y a los dispositivos culturales y artísticos, institucionales y marginales, que impregnan el paisaje de la comunidad, componiendo un archivo silencioso participado de un modo u otro por todo el mundo —mujeres, hombres, niños, tunos, turistas, peregrinos, manifestantes, feriantes, políticos, poetas, intelectuales— luego debe ser leído de manera global.

Decía anteriormente que dos o tres de esas 'imágenes malas', mostrando esos 'personajes' pintarrajeados y estrafalariamente vestidos, bastó a mis estudiantes para percibir que tras sus rostros se ocultaba algún tipo de violencia sufrida, de martirio a pesar de ello contestado, y por lo tanto de esa *santidad* —política, si se quiere— que caracteriza en determinadas condiciones a la víctima. Es un efecto parecido al que nos produce también la excepcional y exitosa restauración de esa otra señora de pueblo, Cecilia de Borja, cuyos trazos blandos y redondos, empastados de calidez y color, aliviaron y sanaron como una cataplasma las heridas de un *Ecce Homo* que sufría de forma extrema. Como afirma Gombrich, la devoción siempre se organiza en torno a *imágenes malas* y «siempre venerará a Cristo, María o cualquier santo en el garabato más abyecto» (2003: 150). Puede que las dos *musulmanas engalanadas*, se aplicaran colorete con la misma 'abyección' con la que Cecilia aplica pintura sobre el rostro llagado del Cristo, con la única intención quizá de sanar un poco su dolor. 'Para el dolor, color'. Todo el mundo conoce esta medicina. Por descontado, no hay nada más abyecto y encantador que el trazo infantil. Éste domina en Borja y en casi todo lo que tiene que ver con la memoria de las Fandiño como de un vistazo general puede comprobarse. Su existencia muñequil, su cercanía al monigote, que tan gravosa fue para la deshumanización de las hermanas, no sólo es moderna [figs. 13 y 14] también es infantil [fig. 9], volviendo aún más inquietante la transmisión moralizante de una historia que en el universo simbólico de muchos padres servía para asustar a sus hijos (acaso con el viejo cuento de que los rojos se comen a los niños). Ironía del destino que mediante las inocentes y pacificadoras formas infantiles que recuerdan

a Las dos Marías hoy, que ayer valían para disciplinar y mantener a raya, pudieran en verdad los niños hoy descubrir que a veces la libertad se esconde en un tipo de gesto que acostumbra a ser tomado por irracional por aquellos que obedecen (Sánchez-Mateos, 2015).

Es evidente que la cuestión de género resulta crucial cuando hablamos del *arte-fandiño*. Si bien casos como el del aragonés Julio Basanta —que tras el asesinato de dos hijos a manos de la policía emprendió una reforma ‘margivagante’ excepcional en su casa de Épila rebautizada hoy como *Casa de Dios*²³— que nos informan de reacciones masculinas similares, arraigadas en episodios de violencia estructural parecidos, su propiedad genérica permite constelar de un modo mayor la conflictividad que introduce, por ejemplo al imaginar algún tipo de *sisterhood* entre estas mujeres y las meonas antibeatas, cofradías del «Coño Insumiso» y otras brujas que salen a la calle a airear la violencia institucional y social, pese a la vulnerabilidad del lugar de enunciación y la posibilidad de ser reprimidas [figs. 19 y 20]. Cuando una comunidad de *ladys* de Madrid rindieron homenaje a Frau Troffea y su «plaga de baile» medieval, arrastrándose como locas engalanadas, desde el barrio de Tetuán (marcado como *sudaca* en el imaginario nacionalista de la capital) hasta Azca, el distrito financiero de Madrid, había quizás también algo de arte-fandiño operando ahí [fig. 21]. La acción sancionada como indecorosa, inmoral y descocada, el carácter ritual, procesional y performativo, las declaraciones confusas, los rosarios y plegarias paródicos (propuestos desde colectivos feministas y de «beatos del placer anal») que en distintas ocasiones han tomado las calles, podrían verse también desde una perspectiva ‘fandiñesca’ y, a la vez, señalar la existencia de una cultura juvenil y feminista capaz de recibir, aunque sea de manera inconsciente, ese hilo subversivo, ensayado todavía en la esfera de la militancia (y ya no en el de la *enajenación*). Se trata de una genealogía de *Locas del pueblo*, rozadas y amistadas fugazmente por el *underground* de todas las épocas: pensamos así en La Ocaña, pueblerina y beata infantil, autoexhibiéndose con descaro en Las Ramblas o en la Calle Sierpes y respondiendo con guasa, tal y como hacían Coralía y Maruxa a los insultos de los transeúntes [figs. 22-24].

Anarquía y *mujeridad*, locura y disidencia, posibilidades truncadas, violencias adornadas para ser mostradas de forma ambigua a sus procuradores, *imágenes malas*, garabatos de infancia, *russian red*, estilo moderno, artesanía, corte y confección, *queer* y *underground*: este arte fandíño no es enunciado con ánimo de repercutir sobre las prácticas —de hecho su existencia resulta en el fondo triste y dolorosa, aunque las formas de su memoria se esfuerzan por orientarse hacia la alegría— sino para ayudarnos a conocer el sistema de violencia, represión, olvido y memoria del que de maneras muy distintas participamos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- G. Agamben, *Lo que queda de Auschwitz*, Pre-Textos, Valencia, 2005.
- C. Barriga, *Ni locas ni terroristas* [Documental], España, 2005
- C. Blanco, *Casas Anarquistas de Mulleres Libertarias. A resistencia anarquista das mulleres despois do levantamento fascista de 1936*, Confederación Nacional del Trabajo, CNT, A Coruña-Compostela, 2007.
- J. Dávila, *Anonymous Woman*, 2008 [consulta: noviembre, 2017]. <http://www.josechudavila.com/josechudavila/anonymouswoman/general2.html>.
- G. Deleuze y F. Guattari, *Kafka, por una literatura menor*, Era, México DF, 1990.
- A. Domínguez, G. Hervella, A. Somoza, Fernández y L. Prieto, "La mujer en el vórtice del terror: Golpe de Estado, represión y género (Galicia 1936-1939)" *Proxecto de Investigación Interuniversitario Nomes e Voces*, 2006 [Consulta: noviembre, 2017]. http://www.nomesevoces.net/web/media/documento/texto_conferencia_perpignan.pdf.
- M. Fandiño, "Ante la próxima hecatombe", Periódico *Solidaridad CNT-AIT. Seminario Órgano de la Confederación Regional Galaica*, A Coruña, 28 de septiembre de 1935.
- E. Fernández, "La FAI en Galicia", *Germinal. Revista de estudios libertarios*, 3, abril 2007, pp. 97-122.
- V. A. Ferrer, y E. Bosh Fiol, *La voz de las invisibles. Las víctimas de un mal amor que mata*, Editorial Cátedra, Madrid, 2002.
- M. Foucault, *Discurso y verdad en la Grecia Antigua*, Paidós, Buenos Aires, 2004.
- E.H Gombrich, *La preferencia por lo primitivo*, Phaidon, Nueva York, 2003.
- Á. González García, "Pintar sin tener ni idea" en *Pintar sin tener ni idea y otros ensayos sobre arte*, Lampreave y Millán, Madrid, 2007, pp. 11-25.
- P. Hernández-Vogt, *Locas atrevidas en la literatura española de los Siglos de Oro*, Mount Holyoke College, (Dissertation), 2013.
- G. Labrador Méndez, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1984)*, Akal, Madrid, 2017.
- D. Lombao, (2019). "Flores para Maruxa e Coralia, mulleres represaliadas", *Praza Pública*, 18 de Julio de 2012 [Consulta: 10.10.2017]. <http://praza.gal/movimentos-sociais/1588/flores-para-maruxa-e-coralia-mulleres-represaliadas/>.
- C. Lombera (coord.), *As Marias*, Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela, 2007.
- F. Martín Moreno, *Cartas a las dos en punto*, Ediciones Hontanar, Ponferrada, 2011.
- M. V. Martins Rodríguez, "Cárceles y mujeres en Galicia durante el franquismo", *Studia Histórica*, 29, 2011, pp. 87-117.
- R. Osborne (ed.), *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad 1930-1980*, Fundamentos, Madrid, 2011.
- D. Pereira, *A CNT na Galiza. 1922-1936*, Laiovento, Santiago de Compostela, 1994.
- J. A. Ramírez, *Esculturas margivagantes. La arquitectura fantástica en España*, Siruela, Madrid, 2006

- Á. Sánchez, *Representación de la identidad femenina en los medios de comunicación. Las Marías de Santiago de Compostela*, Trabajo de fin de Máster, Universidad Jaime I, Valencia, 2011, [consultado: noviembre de 2017] <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/118984>
- , “Los hermanos Fandiño”, en *Las Marías de Santiago* (adelanto editorial) 2017, [consultado: noviembre de 2017] <https://praza.gal/cultura/adianto-editorial-os-irmans-sindicalistas-de-maria-e-coralia>
- , *Las Marías de Santiago*, Libros.com, 2017.
- R. Sánchez-Mateos Paniagua, *De la ruina a la utopía: una constelación menor. Potencias estético-políticas de la infancia*, Tesis Doctoral, UNED, Madrid, 2015.
- , “Locas del pueblo. Les faltaba de todo pero no la razón. Un informe *anarqueológico* de Las Dos en Punto” en *Desiderata*, Universidad Complutense de Madrid y Matadero-Intermediae, Madrid, 2017, pp. 127-135.
- E. Showalter, *The Female Maladie: Women, Madness and English Culture 1830-1980*, Virago Press, Londres, 1987.
- G. Ch. Spivak, *¿Puede hablar el subalterno?*, Manuel Asensi (trad.), MACBA, Barcelona, 2009.
- J. Repollés, “Aby Warburg y Ludwig Binswanger: Primitivismo, esquizofrenia y manierismo en la modernidad”, *Revista del CES Felipe II*, 2009, s. p.
- X. H. Rivadulla Corcón, *Coralia e Maruxa, as irmáns Fandiño*, (Documental) Ficción Produccións, TVG, Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia, 2008.
- J. Roca I Girona, “Los (no) lugares de las mujeres durante el franquismo. El trabajo femenino en el ámbito público y privado”, *Gerónimo de Uztariz*, 21, 2005, pp. 81-99.
- A. Viqueira, “Galicia: Memoria histórica de las mujeres con las que el franquismo no pudo”, *Feminicidio.net*, 18 de diciembre de 2012, [consultado: noviembre de 2017] <http://feminicidio.net/articulo/galicia-memoria-hist%C3%B3rica-de-las-mujeres-con-las-que-el-franquismo-no-pudo>.
- T. Woods, “From Female Sexuality And Hysteria To Feminine Psychology: The Gender Of Insanity In Literature”, NYU, 2012, [consultado: noviembre de 2017] <http://www.nyu.edu/classes/keefe/EvergreenEnergy/woodst.pdf>.

NOTAS

1. Digitales o en papel, dedicándole especial atención a la edición del Consorcio de Santiago, *As Mariás*, coordinada por el poeta y artista César Lombera (2007) artista que firma la escultura del las hermanas Fandiño instalada en 1994, en tiempos de la alcaldía socialista de Xerardo Estévez. Su existencia es mérito de la insistencia de Lombera con el Concello, pues durante 9 años estuvo animando personalmente la propuesta.
2. La dramaturga y actriz Esther F. Carrodegas ganó el Premio Abrente de Textos Teatrais 2015 con la obra, *Voaxa e Carmín* basada en la historia de Coralía y Maruxa. Rebasando los límites gallegos debe mencionarse una pequeña novela en forma de misivas de Coralía dirigidas a una Maruxa ya fallecida, escrita por Francisco Martín Moreno llamada *Cartas a las dos en punto* (Ediciones Hontanar, Ponferrada, 2011).
3. El Padre, Arturo Fandiño, y sobre todo los hermanos Manuel, Alfonso y Antonio, del gremio de la pintura y la zapatería, desempeñaron distintos cargos públicos en las federaciones de trabajadores y sindicatos de la industria gallega, y las confederaciones regionales de la CNT, un movimiento obrero que reunió a miles de trabajadores en toda Galicia (Pereira, 1994). Durante la guerra, en distintos momentos y con distintos resultados, los hermanos Fandiño Ricart trataron de huir, siguieron militando en la clandestinidad y fueron presos en distintas cárceles franquistas (Sánchez, 2017b).
4. Sánchez, *Representación de la identidad femenina...*, p. 104. Aunque el profesor Lourenzo Fernández Prieto de la USC duda de esta atribución en los años 30 y propone que es una revisión tardía de la memoria de las hermanas durante el franquismo.
5. En *La Voz de Galicia*, el 14 de mayo de 1980 se reseña la muerte de "Maruja, una de las Mariás de Santiago" y en *El Correo Gallego* del 1 de febrero de 1983 la muerte de Coralía «la última de Las Mariás» a cuyo entierro acudió el alcalde de la ciudad Marcial Castro y el Rector de la Universidad de Santiago José María Suárez Núñez (Sánchez, 2017b).
6. Una iniciativa del Ateneo de Santiago y la Asociación Cultural O Galo puesta en marcha en 2013 que puso en circulación bonos de 5 euros y ejecutó la mudanza de sepulturas en 2014. *Ibid.*
7. «Concluimos que el mito de las Mariás lo crea el discurso patriarcal bajo el que se nos cuenta su historia. Ellas apenas dirigen una palabra a la gente en los paseos. Nadie las conoce más que por su imagen llamativa. Al principio eran dos mujeres desconcertantes sobre las que no se sabía nada. Había un mensaje explícito, el de que buscaban marido en el paseo diario, y todos los varones se hicieron donjuanes para convertirse en perfectos amadores. Las mujeres buscan un marido y si no lo encuentran enloquecen. Era una fácil deducción». Sánchez, *Representación de la identidad femenina...*, p. 134. Cfr. p. 104.
8. Rivadulla, 2008.
9. «Escalera de ganchillo para rendir homenaje a "Las dos Mariás" Vecinos de San Pedro realizarán una llamativa intervención en A Carricova el sábado día 12». *El Correo Gallego*, 4.03.2016. Vecinos de San Pedro. Acto organizado por la asociación feminista As da Aghulla.
10. "As da Aghulla - Mostra na praza 8 de marzo", *El Correo Gallego*, 4.03.2017. Disponible en: <https://www.elcorreogallego.es/fotos/ecg/mostra-na-praza-8-marzo-santiago-promovida-as-da-aghulla/idGaleria-9967/idImagen-19/> y <https://www.youtube.com/watch?v=jOsox0J3cGVY>.
11. Una imagen sin texto de acompañamiento en la cual las hermanas están posando voluntariamente,

permitida, por lo tanto, al contrario que el resto de imágenes que conocemos, que fueron tomadas a pesar de las hermanas y sin su permiso por turistas y desconocidos con los cuales se cruzaban. La foto es de Xosé Guitián, tomada en 1961. Sobre la resistencia de las hermanas a ser fotografiadas ver Sánchez, *Representación de la identidad femenina...*, pp. 116-117.

12. En 1936, en torno a 6.000 mujeres estarían integradas en la federación gallega de CNT. Blanco, 2007: 7.

13. Según lo expuesto por Fernández, 2007, existía una diferencia entre la posición de la CNT y FAI en territorio gallego. Los Fandiño (CNT) estarían vinculados a las posiciones más pacifistas. Cfr. Fandiño, 1935.

14. “Mullerenaxe a maruxa e coralia fandiño, as marías”, 18.07.2017 [Consulta: 10/10/2017]. <https://www.facebook.com/events/513443285484828/>. D. Lombao, “Flores para Maruxa e Coralia, mulleres represaliadas”, *Praza Pública*, 18.07.2017 [Consulta: 10.10.2017]. <http://praza.gal/movimentos-sociais/1588/flores-para-maruxa-e-coralia-mulleres-represaliadas/>.

15. «La locura en la ficción del Barroco no es una enfermedad: es una condición con un valor político y un poder subversivo. Se le llama loca a cualquier persona que no se comporte según las normas sociales». Hernández-Vogt, 2013: 85.

16. «La parresía es una forma de actividad verbal en la que el hablante tiene una relación específica con la verdad a través de la franqueza, una cierta relación con su propia vida a través del peligro, un cierto tipo de relación consigo mismo o con otros a través de la crítica (autocrítica o crítica a otras personas) y una relación específica con la ley moral a través de la libertad y el deber. Más concretamente, la parresía es una actividad verbal en la que un hablante expresa su relación personal con la verdad, y arriesga su propia vida porque reconoce el decir la verdad como un deber para mejorar o ayudar a otras personas (y también a sí mismo) En la parresía el hablante hace uso de su libertad y escoge la franqueza en lugar de la persuasión, la verdad en lugar de la falsedad o el silencio, el riesgo de muerte en lugar de la vida y la seguridad, la crítica en lugar de la adulación, y el deber moral en lugar el propio interés y la apatía moral». Foucault, *Discurso y verdad en la Grecia Antigua...*, p. 46.

17. «El proyecto surgió del acto casual de localizar a una mujer en un patio de vecinos de Madrid desde cuya ventana sale a dar un discurso diario para recriminar e iluminar al mundo. Estos discursos diarios (en verano, invierno, con lluvia o nieve) se estuvieron grabando desde el sábado 8 de Marzo de 2008, hasta el domingo 10 de Mayo de 2009, completando así el periodo de un año de duración que se marcó inicialmente para el proyecto. Cada discurso, que durante 20/50 minutos espeta desde su ventana, muestra a una mujer culta e inteligente que lanza a un patio impersonal de vecinos sus cargas de profundidad en las que reflexiona sobre la vida, la sociedad, el ser humano y la soledad de éste. A la vez, va contando poco a poco su vida y cotidianidad con gran detalle, aunque curiosamente, lo que nunca dice es su nombre». Dávila, *Anonymous Woman...*

18. Programa de entrevistas de Televisión Española presentado por Jesús Quintero conocido por la extravagancia marginal de sus invitados e invitadas.

19. Sobre los motivos por los cuales Maruxa llamaba ‘Rocío’ a Coralia ver Sánchez, *Representación de la identidad femenina...*, pp. 106, 127-128.

20. De los célebres estudios de Prinzhorn en la Clínica Psiquiátrica de la Universidad de Heidelberg en torno a la “Psicopatología de la creación”, González subraya que: «su objeto de estudio no era tanto la locura, como esa misteriosa y casi intraducible *Gestaltung*, que yo sin embargo me atrevería a traducir, creo a gusto

de Prinzhorn como "una tendencia irrefenable a dar forma; o incluso como una necesidad compulsiva de expresarse". No se trata de un libro sobre 'las expresiones de la locura' ni siquiera un libro sobre las 'expresiones artísticas de los locos'. Es —lo repito— un libro sobre la Gestaltung y en cierto sentido la segunda parte, o parte práctica, de su Tesis Doctoral de 1908 sobre los conceptos fundamentales de Gottfried Semper, un teórico del arte que había reivindicado sus cualidades técnico-materiales frente a quienes destacaban sus aspectos intelectuales o mentales; o sea, que había puesto el hacer por encima del imaginar, como corresponde a esa necesidad de encontrarle una figura a la materia, sobre todo en la acepción muy semperiana de tendencia a ordenar que se manifiesta soberanamente en el ornamento. ¿Y cómo no, si buena parte de lo que hacen los locos es de naturaleza ornamental, y es incluso decoración en el sentido que ahora vulgarmente tiene: decoración de sus celdas como también hacen los presidiarios? Si es que les dejan, claro está, porque al fin y al cabo el problema es que te dejen hacer; y en el mejor de los casos hacer lo que te de la gana». González García, "Pintar sin tener ni idea"..., p. 21.

21. «El manierismo es el arte de perder el tornillo. Incluso las definiciones vulgares del demente como un revirado, chiflado o atravesado son lúcidamente compatibles con las del amanerado (Geschraubt), pues corresponden a la exaltación y excentricidad evidente en la iconografía manierista». Repollés, "Aby Warburg y Ludwig Binswanger...", p. 6.

22. «... fusionaban conceptos opuestos: antiguo-nuevo, cosmopolita-provinciano, internacional-local, urbano-rural, avanzando lo que hoy definiríamos como look *fashion victim*. [...] Sus estilismos se caracterizaban por teatrales maquillajes, sobre la tez blanqueada con polvos de arroz se resaltaban los labios de carmín intenso, los coloretes en los pómulos y las sombras azul turquesa o verde esmeralda en los párpados. En cuanto a la indumentaria su señal mas característica era el aspecto cromático. En cuanto a las prendas siempre sus característicos abrigos sobre vestidos o combinación de falsa y blusa, con su versión para invierno con el chal de lana por encima o de entretiempo, de tejidos más ligeros y colores pasteles. Combinaban estampados de cachemira, tejidos adamascados y turbantes de clara referencia oriental con elementos más folclóricos y regionales como las pañoletas, toquillas, etc». En J. Vázquez, "Las dos en punto", *ArteDiez. Blog de diseño de moda*, 30/04/2017 [Consulta: 10/10/2017]. <http://artediez.es/moda/las-dos-en-punto/>.

23. Como cuenta él de primera mano, en un vídeo, uno murió en un atraco, por las malas compañías, y el otro por escribir en una pared "Trabajo sí, policía no". *YouTube* "La casa de dios julio basanta", 17.04.2017: <https://www.youtube.com/watch?v=goJvJjQXQBU> [Consultado: 10/10/2017]. Sobre la "escultectura margivagante" ver Ramírez, *Las esculturas margivagantes...*

Análisis de la forma institucional y conformación del espacio pictórico a través del proyecto “Encabezamientos de materia”

ALEJANDRO SIMÓN

Universidad Complutense de Madrid

Resumen:

El proyecto *Encabezamientos de materia* propuso, desde diferentes estrategias, un análisis de la institución académica, con la Facultad de Bellas Artes como modelo, que por su carácter inmutable favorece un tipo de ideal que, curso tras curso, entra en confrontación con la diversidad de subjetividades y prácticas artísticas sin espacio. Se generó una relación de riesgo desde lo específico de los cuerpos bolleros y maricas que lo pensaron. El proyecto se construyó en tensión con el espacio pictórico y su discurso dominante reescribiendo significados con una actitud contra-institucional.

Palabras clave: Crítica Institucional, Catálogo de Biblioteca, Tesouro, Universidad, Investigación artística, LGTBIQ+.

Abstract:

The project *Encabezamientos de materia* (Subject headings) proposed, from different strategies, to analyze the academic institution, with the Faculty of Fine Arts as a protagonist, which due to its immutable character favors an ideal that course after course confronts the diversity of subjectivities and artistic practices without place. A risk relation was generated from the specific lesbian and faggot thinking bodies. The project was built in tension with the pictorial space and its dominant discourse rewriting meanings with a counter-institutional attitude.

Key words: Institutional review, Library catalog, Thesaurus, University, Art Research, LGTBIQ+.

Ante la revisión de la tradición de la crítica institucional que apunta al museo, la colección y al artista como temas a tratar, nos preguntamos ¿qué ha ocurrido en las

instituciones para la enseñanza superior del arte? Los museos han absorbido, y digerido, la crítica institucional pero ¿ha ocurrido algo paralelo en las instituciones académicas del estado español? Pensando en la afirmación de Andrea Fraser¹, «nosotros somos la institución» ¿Qué hacer en una Facultad de Bellas Artes cuando aún no se ha producido un «nosotras» dentro de la institución? ¿Qué ocurre cuando la creación de nuevos archivos, que la historiografía y las colecciones museográficas habían dejado de lado, está obviando a la comunidad que los generó y a la que puede recibirlos? Y como consecuencia de esto, ¿cómo podemos evitar, en este estadio institucional de la crítica, la construcción de un nuevo canon que desactive las potencialidades de estos archivos?

Estas preguntas son resultado del proyecto *Encabezamientos de Materia* que fue acogido por la Biblioteca de Bellas Artes de la UCM y que trabajó con ella como herramienta para pensar y participar en su funcionamiento. Es así que el catálogo bibliotecario funcionó como termómetro de los debates abiertos en esta institución. Como una *Desiderata*, una petición de usuaria de biblioteca, esta y otras preguntas nacieron con las prácticas y acciones puestas en marcha en este proyecto, que próximamente se podrá consultar en forma de libro. La perspectiva de las personas involucradas hace que este proyecto tenga una perspectiva LGTBIQ+, de ahí reflexiones como las que ya se hacía el director de esta biblioteca, Javier Pérez Iglesias, en su texto «Marica Bibliotecaria. La vocación no entra en las bocas cerradas» (2002):

Si la biblioteca pública era una institución abierta a todos, ¿ese «todos» en qué consistía? ¿Quiénes entraban en esa totalidad? ¿Éramos todos hombres, heterosexuales, caucásicos y de clase media? ¿Se podía pensar la biblioteca sin ponerse una un poco revolucionaria?

O por parte de Paula Pérez Rodríguez, para esta misma publicación, haciéndose cargo de pensar la mediación del catálogo:

¿Qué pueden y qué hacen los catálogos digitales cuando escribo mis búsquedas? Como se comprueba por el uso, la mediación que ocurre en ellos suele alejar más que acercar según de qué lecturas se trate, pues cuando no congelan la cualidad léxico-semántica del lenguaje en la ficción sincrónica y del significante-significado, con el consecuente bloqueo de la cultura como proceso, los catálogos resultan indefectiblemente tomados por el régimen del alfabetismo y del estado consumado del saber.

Un día en la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, donde escribo mi tesis, encontré una publicación recién adquirida que apuntaba como subtítulo *cine homosexual*. Nos inquietó esa etiqueta que especificaba la orientación sexual del cine y pregunté a una compañera de la biblioteca cómo se catalogaba una publicación con un título así, imaginando encontrar una genealogía dentro del catálogo para mí desconocida. Nuestra sorpresa fue aún mayor cuando descubrimos que el encabezamiento de materia, el último término

que rige la jerarquía del catálogo estaba sin actualizar contando entonces con 40 años de su actualización en otros sistemas bibliotecarios.

Nos vimos entre dos tiempos y debates. Uno que apostaba por adjetivar el cine visibilizando su condición y generando un nuevo apartado dentro de su historia. Otro la de una estructura de catalogación que había sido descuidada quizá por no haber aparecido, como ocurrió en este momento, un archivo que cuestionase la nomenclatura. Pensamos entonces que la publicación de este archivo del cine hasta entonces inédito, etiquetado con un cuestionable a mi parecer «subgénero» cinematográfico, hizo visible una falla en el sistema de catalogación.

Avisando del error la biblioteca corrigió en mayo de 2015 el encabezamiento por el hasta ahora consensuado por las instituciones. De *Desviación Sexual* pasó a encabezar la lista *Orientación Sexual*.

SEXUALIDAD / DESVIACIONES

Término: Sexualidad-Desviaciones

Término en inglés: *Sexual Deviation*

Tipo de término: Encabezado

Admitido: Sí

Relaciones : 7

Específico: Homosexualidad

Específico: Masoquismo

Específico: Sadismo

Específico: Travestismo

Usado por: Aberraciones sexuales

Usado por: Desviaciones sexuales

Usado por: Perversiones sexuales

ORIENTACIÓN SEXUAL

Término: Orientación sexual

Término en inglés: *Sexual orientation*

Tipo de término: Encabezado

Admitido: Sí

Relaciones : 8

Específico: Bisexualidad

Específico: Homosexualidad

Específico: Heterosexualidad

General: Sexualidad

Relacionado: Conducta sexual

Usado por: Preferencia sexual

Usado por: Afinidad sexual

Usado por: Sexualidad-Orientación

Esta historia sumada a una censura de un post publicado en el blog de la biblioteca, *Sinololeonolocreo*, por estar ilustrado con una imagen del escritor japonés Mishima con el torso desnudo y musculado, nos motivó a crear este proyecto. Hartas de vivir numerosas situaciones machistas y homófobas dentro de la institución universitaria, pusimos en marcha este análisis institucional.

El sistema de catalogación bibliotecario nos invitó a pensar en la estructura institucional. Desde los términos utilizados para describir las publicaciones a las imágenes que acompañan los espacios bibliotecarios de la Facultad. He tomado el título para este texto de dos asignaturas del grado en Bellas Artes, *Análisis de la forma* y *Conformación del espacio pictórico*, como un intento también de actualizarlas. Vamos a presentar las acciones y

Imágenes de la
performance
"Luz Máxima"
de Osías Yanov.
Biblioteca de
Bellas Artes
UCM. 2016



Fotografías:
Pablo Sola



propuestas que analizan esta forma institucional y que atienden a la narración pictórica que rodea la sala de lectura de dicha biblioteca.

En los espacios que ocupa la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes UCM se encuentran un grupo de diez pinturas que sirven de guía para el análisis de esta institución: cinco desnudos masculinos, tres cuadros de tema histórico con el mismo título y fecha, un cuadro de costumbres y un desnudo femenino. Todas fechadas en la segunda mitad del S. XIX.

Las pinturas están expuestas desde hace décadas aunque su historia es desconocida entre la comunidad universitaria. Fueron colgadas a finales del régimen franquista y durante la transición con un actitud de vincular el nuevo edificio en la Ciudad Universitaria con el legado de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Su sobre-exposición vela una lectura crítica o contextual rindiéndose ante cualquier agencia. Detenidas, trabajan como testigo de una herencia que otorga potestad: un impulso de perduración institucional al margen de sus fines² universitarios.

Como se narra en el sitio web, esta institución es el resultado de la Escuela incorporada a la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando, fundada en 1752. Su legado artístico de obras clásicas de incalculable valor es utilizado como ejemplo por los docentes³; estas pinturas son la base material para las clases de conservación y restauración así como en este texto trabajan como fuente visual que atesora la historia de un tipo de representación inagotable.

Encabezamientos de materia tuvo lugar durante el mes de febrero de 2016. El diálogo de este proyecto señala una simultaneidad de tiempos. Romanticismo, tardovanguardia y arte contemporáneo conforman un espacio pictórico desde las imágenes aquí expuestas hasta los datos específicos y objetivos de cada asignatura. Los organismos departamentales son formas dominantes que dan acceso a un archivo histórico. Sesgan cuando ejemplifican con sus imágenes las prácticas artísticas enunciadas en las aulas. La aparente diversidad discursiva que se da a un mismo tiempo repele cualquier interpelación o cuestionamiento y hace difícil la apertura. A pesar de su integración como estudio universitario en 1978 su estructura ha permanecido intacta. Una importancia ya claudicada sobre las formas hace que las materias que la integran no asuman ningún tipo de responsabilidad. Este cambio a estructura universitaria pasa inadvertido en su denominación de Bellas Artes y en el uso de términos específicos como pintura, dibujo y escultura que ha resistido cualquier tipo de diálogo con su contexto inmediato ya sea social, artístico o cultural, permaneciendo en una serena entropía institucional.

Cualquier esfuerzo por parte de las estudiantes por alterar sus formas ha quedado disuelto en archivos que ahora trato de recuperar para mi investigación de tesis. Quería señalar una característica de esta tradición académica: la neutralidad que presumen estas enseñanzas. Una neutralidad que apela a la exclusividad formal, esto es al modelado en

barro, dibujo o pintura al natural; o de género, bodegón y desnudo. Estos «formalismos» eliminan la reflexión dentro de la práctica pero también dentro del espacio académico. La limitación del debate sobre el *hacer* conlleva un ensimismamiento y zanja cualquier esfuerzo por esquivar la dicotomía práctica-teoría. Así apuntaba Selina Blasco en su texto «Mantener las formas» exponiendo un ejemplo de evaluación con trabajos críticos sobre la forma académica:

Para mí que este doble rasero, con las dosis de extrañeza y perversidad que acarrea, evidencia en qué términos actúa la academia cuando los agentes de la crítica que se dirige hacia ella son los estudiantes (premiar las formas, castigar los contenidos)⁴.

Encabezamientos de materia propuso, desde diferentes estrategias, un análisis de esta forma institucional que por su carácter inmutable favorece un tipo de ideal bello — cuerpo y sujeto— que, curso tras curso, entra en confrontación con la diversidad de subjetividades y prácticas artísticas sin espacio. Se generó una relación de riesgo⁵ desde lo específico de los cuerpos bolleros y maricas que lo pensaron. No tanto por querer institucionalizar una Teoría Queer⁶, aún sabiendo que esta institución es anti-queer. El proyecto se construyó en tensión con el espacio pictórico y su discurso dominante reescribiendo significados con una actitud contra-institucional.

Este trabajo comenzó en el interior de una trinchera para desarrollarse en un exterior de la institución⁷: la biblioteca. *Refundación de la Universidad* es el título del primer gesto y una declaración de intenciones. También un guiño a la acción realizada por el colectivo chileno Yeguas del apocalipsis⁸. La trinchera republicana de la Ciudad Universitaria es hoy un lugar de *crusing*. Para comenzar esta arqueología de la historia reciente de la universidad primero había que empezar por la capa del amor, que así llaman los arqueólogos que trabajaron en este lugar a los restos que dejan los amantes que allí se encuentran. Con estos elementos se creó una acción que, grabada en vídeo, se pudo ver en la Sala de Lectura de la Biblioteca.

Nos propusimos seguir ese rastro de deseo, la capa del amor, excavando en las colecciones de la Biblioteca. Contábamos con una herramienta para abrir el catálogo: «Adquisiciones comisariadas»⁹. Como parte de este programa quisimos rescatar la documentación relacionada con la comunidad LGTBIQ+. También se aportaron publicaciones que no existían en la Biblioteca como algunos fanzines de la Radical Gai y LSD, de los que se realizaron facsímiles a partir del *archivo queer?*¹⁰, o el catálogo de fanzines de la Distribuidora de Peligrosidad Social¹¹. Todas estas publicaciones se convirtieron en la parte nuclear del proyecto ocupando una mesa en la Sala de Lectura, justo a la entrada, en donde se amontonaron los libros en torres y la gente los fue sacando, a su gusto, mirándolos y en muchos casos llevándose los en préstamo. Fue una acción sencilla y eficaz

para dar visibilidad a referencias hasta entonces ocultas para la institución. Lo que no se nombraba en el aula se hizo evidente en la Biblioteca y se generó una comunidad lectora que continúa solicitando estos textos. Para activar esta acción se hizo un encuentro con responsables del *¿archivo queer?* y de la Distribuidora de Peligrosidad Social. Otro espacio intervenido fueron los baños de la Biblioteca en donde se dejaban fanzines, colgados de las puertas de las cabinas, que se renovaban periódicamente.

La Biblioteca también cuenta con un lugar expositivo compuesto por armarios y vitrinas, de diseño arcaizante, que formaban parte de la biblioteca ubicada en lo que hoy se conoce como Real Academia de San Fernando. En los vidrios de este mobiliario se montaron una serie de imágenes en las que miembros del Colectivo AVECILLA entraban en una relación cuerpo a yeso con la colección de estatuaria clásica utilizada en las aulas. Unos cuerpos que besan y abrazan estatuas, que se enrollan con el canon, la disciplina y la academia. Esta intervención localizó una analogía entre esta serie de fotografías con la realizada por Gregorio Prieto y Eduardo Chicharro Briones durante su estancia en la Academia de España en Roma a finales de los años veinte del pasado siglo¹². Entre otras, la fotografía *Herido por la belleza* compuesta por estos artistas es ahora insertada por nosotras dentro de una *historiografía marica de las bellas artes* localizando obras de Prieto en los fondos custodiados por esta institución.

La serie de pinturas *La familia del anarquista el día de la ejecución* fue el título del concurso para las becas del pensionado en la Academia de España en Roma en 1899. Se encuentra en estos ejercicios una prueba de la herencia de la administración estética como productora de imágenes para el Estado. El tema, de actualidad en la época, promovió unas imágenes de familias sufriendo por los actos políticos del condenado, mediando en algunas de ellas un sacerdote. Sin embargo, un postulante representó al anarquista desde otro lugar: *Con la conciencia tranquila* es el título del ejercicio de Julio Romero de Torres que no fue becado y por lo tanto no forma parte de los fondos de esta institución. En respuesta a estas imágenes, una bandera anarco-queer, bordada con una proclama de la Radical Gai, colgaba sobre la mesa en la que estaban las publicaciones seleccionadas.

fascismo es:

reírse de los maricones

hostigar a las lesbianas

violar a las mujeres

dar palizas a l*s migrantes

asesinar a roj*s y travestis

...o también:

asesinar a los maricones

Imágenes de la performance
Luz Máxima de
Osías Yanov.
Biblioteca de
Bellas Artes
UCM, 2016



Fotografías:
Pablo Sola



dar palizas a las lesbianas
violar a l*s inmigrantes
hostigar a las mujeres
reirse de l*s rojos y travestis

Radical Gai (1991-1997)

Encabezamientos de Materia tuvo una clausura que se llamó *día versátil*. Un programa de cuatro performances que daban cuerpo a investigaciones y prácticas que piensan la institución, el cuerpo, el genero, la sexualidad, la enfermedad y el machismo. La primera de ellas fue creada para el proyecto por el artista Osías Yanov que se preguntó: «¿Cuánto puede estar expuesta a la luz solar una pintura al óleo?» Para ello pidió ayuda al Departamento de Conservación y Restauración que creó un protocolo para embalar, transportar y exponer a la luz filtrada por los árboles el cuadro *Hombre Encadenado* que se encuentra en lo que popularmente se conoce como el «Salón de los chulazos». El protocolo se convirtió en ritual y procesión sacándonos a todas las presentes junto al cuadro hacia el jardín:

Imaginada como un encuentro entre un cuadro y el sol, esta acción pone en contacto la figura de un cuerpo semidesnudo pintado al óleo con el calor de la luz máxima. Un movimiento hacia la luz natural, un pequeño bronceado que puede pensarse como una afectación física hacia la piel representada. Este movimiento hacia el exterior se hace posible mediante un dispositivo protocolar asistido por el departamento de conservación. La traslación arrastra los modos institucionales que permiten «sacar del closet» a un cuadro. Aunque la metáfora es simple hay que recordar que para las disidencias el salir hacia afuera siempre se genera por permiso o irrupción. Pero en este caso se revierten las posiciones: el departamento de conservación anima y protege al cuadro para salir y una vez fuera poder preguntarnos cómo hemos afectado al sol a quedar expuesto frente a la obra¹³.

A system in collapse is a system moving forward fue una primera muestra del proyecto *Touching Community* de Aimar Pérez Galí. Un carta del activista de Act Up Jon Greenberg sonaba en la sala mientras que el bailarín, junto a Jesús Bravo, realizaban una improvisación de *contact* que contagió a las allí presentes:

A system in collapse is a system moving forward se puede entender como el prólogo del nuevo proyecto de Aimar Pérez Galí, *The Touching Community*, el cual investiga la paralela expansión en las décadas de 1980 y 1990 del sida y el *Contact Improvisation*, la técnica de danza iniciada por Steve Paxton en la que el movimiento se improvisa a partir del contacto físico entre dos cuerpos, en contraste con las políticas de inmunidad que trajo el VIH/sida. La investigación se centra en el Estado español, contextos de Latinoamérica y Estados Unidos¹⁴.

Después de un descanso para procesar la emoción de la pieza anterior, Raisa Maudit entró en escena paseando a su esclavo por el hall de la biblioteca. Delante de las pinturas de los chulazos puso en marcha su acción *Lectura y Adoctrinamiento*:

A cuatro patas y mientras un esclavo encapuchado la azota el culo, Raisa Maudit lee el texto «¿Qué es el varón?» extraído del libro *El varón domado* de Esther Vilar. Libro pilar clave del movimiento antifeminista de Liberación de los Hombres.

Una lectura que cuestiona los principios de dominación, poder y adoctrinamiento en las que se basan las identidades masculina femenina¹⁵.

Para terminar, el colectivo multiforme de hermanas que se llamó Yocasta realizó en directo una orgía de voces de textos extraídos del inventario LGBTIQ+ de la Biblioteca de Bellas Artes. Encerradas en los baños de la biblioteca gritaban y gemían los textos que el público escuchaba apiñado, en contacto, cuerpo a cuerpo. La performance se tituló *Cuerpo leído como*:

Esto es un cuerpo. Es un cuerpo leído. Es un cuerpo leído como.

Un cuerpo no es un cuerpo

hasta que es leído.

(Antes decían Visto, decían Definido.)

Un cuerpo no es leído

hasta que es leído como.

Cuando un cuerpo comienza a ser leído,

comienza a ser leído como,

comienza a ser un cuerpo.

Comienza a existir como lo mismo para quien lee.

y, si y solo si, entonces para quien es leído.

Otro cuerpo se mira a sí mismo, se lee,

Esto es un cuerpo. Es un cuerpo leído. Es un cuerpo leído como.

Es un cuerpo que se lee a sí mismo¹⁶.

Nacido de este proyecto hay un libro, *Desiderata*, que se convierte en un artefacto con el que esperamos generar nuevas acciones. El título, *desiderata*, alude a las peticiones que se pueden hacer en las bibliotecas públicas para que se adquieran documentos que interesan a quien los solicita o para que se modifique un servicio o se tenga en cuenta una sugerencia. La biblioteca se ha convertido, frente al repliegue de la universidad, en un espacio liberado donde poder encontrarnos. Uno de los pocos espacios universitarios en los que no se hacen preguntas para acceder y disfrutar de sus recursos. Desde ahí se

escribió y se excitó esta publicación. Un registro de aperturas de archivos; un replanteo de etiquetas y sus diferentes maneras de volverlas visibles; una memoria de cuerpos diversos; es también el reconocimiento de unas personas que nunca hemos conocido, de relaciones íntimas que practicamos; una colección de citas; una búsqueda en los fondos bibliotecarios, en aquella vieja historia que nos precedió, de esa otra que no está y que necesitamos que esté para existir también nosotros, porque importan las maneras de contar y luchar. Lo hicimos en nuestra biblioteca y esta *Desiderata* es una petición a todas las demás.

Las contribuciones que aporta el proyecto y esta publicación quieren imaginar los fundamentos para una práctica que transite hacia un marco institucional otro. Quiere poner en marcha una revisión historiográfica relacionando vectores diferentes que por momentos cuidan la relación del archivo expuesto y en depósito, proponiendo diferentes casos para pensar las prácticas artísticas frente a una mirada estática de la crítica institucional. Desvío del texto oficial de representación y una fisura para hacer mundo viviente de esta arquitectura universitaria comprometiendo las subjetividades y las materialidades que en ella se encuentran, aporte mínimo pero latente que invita a realizar, de manera urgente, un debate institucional sobre la enseñanza artística en la universidad.

<http://encabezamientosdemateria.tumblr.com/>

NOTAS

1. Desde los ensayos de Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", *Artforum*, vol. 44, n° 1, (sept. 2005), pp. 278-286 y James Meyer, "Whatever happened to Institutional Critique?" en *Kontext Kunst* (P. Weibel, ed.), DuMont, Cologne, 1993 y las "Notas sobre crítica institucional" de Simon Sheikh (Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas: <https://transversal.at/transversal/0106/sheikh/es>).
2. Reflexión de Rafael Sánchez Ferlosio sobre Instituciones. [Consulta: 17 de noviembre 2017] http://el-pais.com/diario/1994/11/12/ultima/784594802_850215.html.
3. Web oficial Grado en Bellas Artes UCM. [Consulta: 17 de noviembre 2017] <https://www.ucm.es/gradobellasartes/introduccion>.
4. S. Blasco, "Mantener las formas" en *Investigación artística y universidad: materiales para un debate* (S. Blasco, ed.), Ediciones asimétricas, Madrid, 2013.
5. Jesús Carrillo cuenta su experiencia dentro de la institución museo. Su relato ha sido de gran ayuda para encontrar las palabras y entender los problemas dentro de la institución. [Consulta: 17 de noviembre 2017] <https://upnatv.unavarra.es/pub/universidad-ambito-de-convivencia-culta-parte-2>.
6. Como afirmó Paco Vidarte en 2005: «ni lo queer nació en la universidad, ni nunca entrará en sus aulas de forma pacífica (tal vez no entrará de ninguna otra forma: lo queer es la antítesis de la universidad, lo no universalizable, lo que el universal deja caer como desecho, la cagada del sistema omniabarcador, su resto inasimilable, ineducable, no escolarizable, indecente, indocente e indiscente es lo queer, por decirlo de modo lapidario); ni siquiera el término "queer" es un invento académico, si bien ha sido a través de la universidad y de la generalización y proliferación del monstruo bicéfalo de eso que se dio en llamar queer theory como lo queer ha llegado a consolidarse y a transmitirse a otros países no anglófonos más allá de su contexto de surgimiento en EEUU». P. Vidarte, "El banquete unikeersitario: disquisiciones sobre el s(ab)er queer" en *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas* (D. Córdoba, J. Sáez y P. Vidarte, eds.), Egales, Barcelona, 2005. Disponible en [consulta: 17/11/2017]: <https://lasdisidentes.com/2013/02/24/paco-vidarte-el-banquete-unikeersitario-disquisiciones-sobre-el-saber-queer/>.
7. Colectivo Avecilla, *Refundación de la universidad*, 2016, [Consulta: 17 de noviembre 2017] <https://www.youtube.com/watch?v=JxtDvQ2euU8>.
8. Y. Aznar y P. Martínez (Eds.), *Lecturas para un espectador inquieto*, Ca2M, Móstoles, 2012 [Consulta: 17 de noviembre 2017]. https://issuu.com/ca2m/docs/espectador_inquieto_entero_red.
9. J. Pérez Iglesias, "Adquisiciones comisariadas: todas podemos ser un poco bibliotecarias", en *III Jornadas sobre Bibliotecas de Museos: Hacia una integración de colecciones y servicios*, Madrid, del 26 al 27 de noviembre de 2015. Museo Lázaro Galdiano. [Consulta: 17 de noviembre 2017] <http://eprints.ucm.es/39123/>.
10. Seminario sobre el *¿Archivo queer?*, [Consulta: 17 de noviembre 2017] <http://www.museoreinasofia.es/actividades/archivo-queer>.
11. Distribuidora de peligrosidad social, [Consulta: 17 de noviembre 2017] <https://distribuidorapeligrosidadsocial.wordpress.com/>.
12. VVAA, *Gregorio Prieto y la fotografía*, Fundación Gregorio Prieto, Madrid, 2015. Catálogo de la

exposición fotográfica de la obra de Gregorio Prieto, que tuvo lugar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en el 2014.

13. O. Yanov, "Luz Máxima", 2016 [Consulta: 17 de noviembre 2017]. <http://encabezamientosdemateria.tumblr.com/>.
14. A. Pérez Galí, "A system in collapse is a system moving forward", 2016 [Consulta: 17 de noviembre 2017]. <http://encabezamientosdemateria.tumblr.com/>.
15. R. Maudit, "Lectura y adoctrinamiento", 2015 [Consulta: 17 de noviembre 2017]. <http://encabezamientosdemateria.tumblr.com/>.
16. Yocasta, "Cuerpo leído como", 2016 [Consulta: 17 de noviembre 2017]. <http://encabezamientosdemateria.tumblr.com/>.

Espacios de riesgo en las nuevas prácticas instituyentes

DESIRÉE VIDAL JUNCAL

Universidad Autónoma de Madrid

Resumen:

En los últimos diez años se han sucedido una serie de eventos sociales, tecnológicos y políticos en España que han hecho necesario incorporar nuevo vocabulario y nuevas sensibilidades para expresar y entender el cambio de paradigma que se está dando no sólo en el sistema arte sino en nuestro estilo de vida. Si lo precario, la ansiedad y la incertidumbre forman parte ya de la sociedad post-digital, museos y espacios de creación no son ajenos a estas transformaciones. Algunas prácticas comisariales, dentro y fuera de las instituciones artísticas están debatiendo cómo hacer frente a los desafíos del capitalismo tardío, como la aceleración histórica, los nuevos sujetos políticos, el posthumanismo y los cambios medioambientales y la materialidad digital que modifica nuestra percepción de la realidad. Arriesgan adoptando formas y escenarios festivos para repensar críticamente estos desafíos, son los festivales transmediales.

Palabras Clave: Post-digital, Comisariado, Crisis, Festivales, Públicos.

Abstract:

In the last ten years there have been a series of social, technological and political events in Spain which have made it necessary to incorporate new vocabulary and new sensibilities to express and understand the paradigm shift that is taking place not only in the art system but in our lifestyle. If precariousness, anxiety and uncertainty are already part of the post-digital society, museums and creative spaces are not alien to these transformations. Some curatorial practices, inside and outside of art institutions are debating how to face the challenges of late capitalism, such as historical acceleration, new political subjects, posthumanism and environmental changes and digital materiality that modifies our perception of reality. They risk adopting festive forms and scenarios to critically rethink these challenges, they are known as transmedial festivals.

Key words: Post-digital, Curating, Crisis, Festivals, Audience.

El propósito principal de esta comunicación es testar la validez de la hipótesis de mi estudio: un nuevo paradigma en las prácticas comisariales que incorporan al público en un rol activo, adoptando formatos expandidos y lúdicos como el del festival. El objeto de mi estudio son las prácticas comisariales, dentro y fuera de las instituciones, que adoptan formas, tiempos y escenarios festivos para repensar críticamente los desafíos del capitalismo tardío en Europa. Algunas de estas prácticas se denominan festivales transmediales. Otras, se denominan proyectos expositivos. Todas ellas, incluso aquellas que cronológicamente comienzan antes de la crisis económica del 2008, como es el caso del Transmediale y el Sónar, se han ido adaptando a los transformaciones contextuales, actualizando sus formatos año tras año.

La multiplicación de temporalidades, la experiencia mediada, la subjetividad compartida en redes sociales son todos ellos recientes modos de comunicación en la sociedad post-digital. Nuevos públicos, o viejos públicos con nuevos hábitos, demandan a los agentes institucionales involucrados en la creación, exhibición y distribución de las artes visuales y performativas ser al menos incorporados como valor activo en su programación y facilitar la experiencia artística desde un lugar de confianza para artistas y público. Son prácticas de riesgo para la institución porque no responden a la norma, proponen cambios, incorporan incertidumbre, exigen estar muy al día de lo que está pasando en focos muy diferentes, atraen públicos imprevisibles, requieren de gestiones ágiles, comunicaciones fluidas y procesos de producción específicos, lo que supone más carga de trabajo con resultados no siempre óptimos o deseables. Un reto metodológico, conceptual y creativo a todos los niveles.

De festivales, museos y nuevas prácticas de comisariado

Las exposiciones hoy día van más allá de una puesta en escena de objetos dispuestos en un contexto espacial de una manera concreta que, acompañados de unos textos, hiperbolizan su significado, valor material o simbólico. Las nuevas prácticas de comisariado se suceden y prolongan más allá de los horarios de visita, más allá de las salas y más allá del catálogo. Suceden y se experimentan dentro y fuera de la institución. Amplían su radio de contexto, contaminándose de otros escenarios y urgencias sociales. Median y conversan con públicos indirectos, viralizados de alguna manera por acciones incontrolables, como un *tweet*, una foto en Instagram, una apropiación de un/a visitante de alguna obra convirtiéndola en otra cosa, un objeto, un lema, una broma, una canción. La figura del comisario/a pone en jaque la autoría al entrar en juego más voces que intervienen en el proyecto. El modo de ejecución en varios tiempos en varios escenarios e involucrando a diferentes agentes requiere nuevos modos de hacer y contar.

Son espacios de riesgo que incorporan nuevo léxico; abren campo a nuevos perfiles profesionales y creativos —programadores/as, diseñadores/as, antropólogos/as, performers, músicos, artistas plásticos/as, arquitectos/as, científicos/as, etc.—; la tecnología digital es ubicua sin ser necesariamente el medio; y, además, son la puerta de entrada para las jóvenes generaciones nativas digitales en la institución.

Sobre la localización, a qué territorio se adscribiría este nuevo paradigma, mi investigación comienza analizando casos que se dan en el contexto español, como el festival Sónar (1994-), Keroxen (2009-), The Influencers (2004-), Rizoma (2012-)... y toma perspectiva analizando algunos ejemplos europeos, relevantes por ser referentes para otras prácticas y agentes, como el Transmediale (1998-) de Berlín o por mantener intercambios y vínculos con la escena estatal, como el Future Everything (1996-) de Manchester. Se podría hablar entonces de un circuito y un modelo transnacional, tal vez continental, preeminentemente europeísta, con unos denominadores comunes que se van articulando e incorporando de a poco en sus prácticas internas y en las instituciones. Crean, así mismo, entidades portavoz y articuladoras de sus singularidades, como es el caso de We Are Europe, asociación internacional sin ánimo de lucro que reúne los intereses de una serie de festivales de cultura digital, entre ellos, el Sónar.

Una de las características de estos eventos es que incorporan en su práctica comisarial temas que se están debatiendo en la actualidad, como la aceleración histórica y las diferentes temporalidades, la crisis de la democracia y los nuevos sujetos políticos, el posthumanismo y las crisis medioambientales, la materialidad digital omnipresente que modifica nuestra percepción de la realidad, entre otras posibles materias de discusión en continuo cambio. Es decir, se constituyen como espacios de dialéctica y acción política, algunos de ellos, desde el hedonismo, pero activos igualmente.

Otra de las características es la pérdida de control de la legitimación institucional por la vía de la jerarquía, generándose otros modos por la vía del pacto entre público y prácticas artísticas convocadas. ¿Cómo se daría entonces esta legitimación? Como he venido argumentado hasta ahora, en estos eventos convergen lo lúdico, lo político y lo digital, todos ellos sistemas de interacción directa con los públicos, lo que los convierten en prácticas comisariales más receptivas y adaptables a los cambios de escena, tiempo y urgencia. Así mismo, este aparato les permite asumir riesgos, como testar nuevos modos gestión, comunicación y producción de valor social, incorporando microcomunidades digitales y nuevas sensibilidades, por ejemplo.

Museos, centros de arte y espacios de creación alternativos, no son ajenos a estos cambios. Algunos de ellos están incluyendo prácticas similares en sus programaciones, sea como anfitriones sea como promotores. Sin embargo, para estas instituciones, sus rasgos diferenciales, como la arquitectura del espacio, la colección, su contexto fundacional y su política institucional determinan bastante su dirección artística y su margen

Fig. 1: Colectivo Chim Pom, *Conversationpiece*, The Influencers Festival, CCCB, Barcelona, 2013. Créditos: The Influencers CC BY 2.0



Fig. 2: Sónar+D del Festival Sónar. *AV Experiences, Realities+D*. Zona del festival dedicada a contenidos audiovisuales de Realidad Virtual. Fira de Barcelona, 14 de junio 2017. Fotografía: la autora



de actuación. Sería el caso de instituciones como La Casa Encendida, el Matadero de Madrid, el CA2M de Móstoles, el MACBA, el CCCB de Barcelona, el Palais de Tokyo en París, la Haus der Kulturen der Welt en Berlin, cada una respondiendo a estos cambios de maneras muy diferentes, muy atomizadas.

Breve marco cronológico y conceptual

Las definiciones de términos como *media* y *tecnologías de la información* son tan amplias y empleadas en ámbitos de estudio tan diferentes que se hace necesario explicitar desde dónde se habla y cuáles son nuestros referentes para acotar el terreno del campo de investigación. El lenguaje para la negociación y la conversación se tecnifica y la institución que sea ajena a esta transformación entra en crisis por su propia incapacidad de establecer un diálogo en los mismos términos temporales.

Rastreando en la genealogía de los festivales, se podría afirmar que no son un invento de ahora. El uso de la palabra *festival* deriva del alemán *fest*, donde es muy común para referirse a eventos históricos o tradicionales. Tal vez sea por eso que gran parte de los ejemplos más paradigmáticos se localicen en países del grupo de las lenguas germánicas como Alemania, Austria, Bélgica, Inglaterra y Holanda.

En España, el ejemplo de festival más antiguo de este tipo, dentro de la contemporaneidad, podrían ser los Encuentros de Pamplona, celebrados del 26 de junio al 3 de julio de 1972 en el casco histórico de Pamplona con el objetivo de «reflexionar sobre cómo habitar el Arte»¹, en palabras de uno de sus fundadores, Jose Luis Alexanco. Los *Encuentros* recogían la tradición iniciada por Fluxus unos años antes: prácticas artísticas intermediales que exploraban la capacidad transformadora del arte en la sociedad.

En este punto, conviene explicitar y referenciar qué se entiende por *intermedialidad* y *transmedialidad*. La *intermedialidad*² hace referencia a los cruces entre disciplinas artísticas y fue un rasgo característico de las prácticas Fluxus de mediados de los 60. La *transmedialidad*³ de las prácticas artísticas y comisariales de la última década se diferencia por incorporar capas y lecturas discursivas críticas interconectadas por los *media*. Ambas prácticas comparten algunas características comunes, como son:

1. La convergencia de disciplinas en igualdad
2. La hibridación de los medios
3. El foco en la experiencia del público

Casi veinte años después de los Encuentros de Pamplona, tras vivir el país el proceso de transición a la democracia y la incorporación al proyecto europeo, fue durante la

década de los 90' cuando España comenzó a ver materializadas las promesas de futuro y progreso en forma de grandes inversiones en equipamientos y eventos culturales por todo el territorio. El Centro Galego de Arte Contemporánea, el centro que hoy nos acoge, inaugurado en 1993, es un ejemplo de ello. El Sónar, bajo el subtítulo fundacional *Festival de Música Avanzada y Arte Multimedia*, nace en este contexto, en la Barcelona post-olímpica, en 1994, de la mano del periodista musical Ricard Robles y de los músicos y artistas visuales Enric Palau y Sergio Caballero. Era la década pre-Internet, pre-smartphone y pre-digital.

Fuera de España, la Unión Europea consagraba la futura unión económica y monetaria con la entrada en vigor del Tratado de Maastrich en 1993. Se inauguraba una etapa optimista de crecimiento económico y de grandes promesas de un futuro tecnológico mejor. Surgen en ese momento, con mayor fuerza, festivales donde música electrónica, arte multimedia y nuevas tecnologías convergen, como el Sonic Arts de Amsterdam en 1994, el FutureEverything de Manchester en 1996 o el Transmediale en Berlin en 1998 (sin contar los diez años previos de experiencia del VideoFilmFest). Si bien, cabe señalar que todos ellos tienen un referente pionero en el Ars Electronica de Linz, fundado en 1979. Y todos ellos continúan cumpliendo años, madurando sin envejecer, manteniéndose vivos y anticipándose a lo que vendrá. Son ya institución.

Tras una década de crecimiento imparable, entramos en el nuevo milenio con la irrupción de las nuevas tecnologías de la información (las TIC) en nuestra cotidianidad. A partir del 2008 el fenómeno eclosiona, tanto en número como en diversidad de propuestas, fuera y dentro de instituciones, con y sin su colaboración. El Lev Festival arranca en Gijón en el 2006 con la ola de la Laboral (2007). El Keroxen Festival, el ejemplo más industrial del Estado, nace en Tenerife en el 2009. El Mira Festival, una actualización del ArsFutura (1991) de Barcelona arranca en el 2011. El Rizoma Festival, ahora residente en el Matadero de Madrid, echa a andar en el 2012. Y el WOS Festival de Santiago de Compostela nace en el 2014 con la voluntad de convertirse en una incubadora de creación alrededor de la música y el audiovisual. Es decir, las cifras de festivales ahora en España y en Europa se cuentan por centenas.

En todos ellos, lo musical continúa actuando como un gran aglutinador y comparten el mismo objetivo de los festivales primigenios: la diversidad de medios y la pluralidad de lenguajes para abordar preocupaciones comunes puestas en escena. Sin embargo, a diferencia de los primigenios, estas prácticas se diferencian por una nueva singularidad: en ellas se entrecruzan contextos de ocio y de trabajo así como el espacio físico y el digital; son *post-digitales*. Según Ryan Bishop, lo Post-Digital no categoriza o limita las prácticas artísticas a un género —cine, performances, video, instalación, ...—, por la contra, admite todas y más posibilidades lingüísticas y narrativas, incluso aquellas más liminares o de difícil clasificación por presentar la ausencia formal de cualquier rastro de tecnología



Fig. 3: Performance "1000 Handshakes" realizada el 03.02.2016 durante la inauguración del festival Transmediale / conversationpiece. Performance de François-Joseph Lapointe / comisariada por Regine Rapp and Christian de Lutz (Art Laboratory Berlin) Photo: transmediale // design akademie berlin CC BY SA 4.0



Fig. 4: *When Agua de Murcia Lost its Virginity*, Lecture-Performance de Cooking Sections, para "Fan Riots" proyecto comisariado por Ivan López Munuera para el Festival SOS 4.8 Murcia, 2014. Fotografía: Miguel de Guzman

digital en su soporte o medio. ¿Qué tendrían en común entonces todas estas prácticas? «Su carácter *TRANS*, ser atravesadas por (*across*) o ir más allá de (*beyond*) la tecnología»⁴.

La fiesta es una cosa muy seria

Como vengo argumentando, el espíritu de los Encuentros de Pamplona se ha mantenido vivo. No es casual que uno de los comisarios entrevistados para la investigación sea Iván López Munuera, comisario, historiador del arte y doctor por la Universidad Complutense de Madrid con una tesis sobre los Encuentros de Pamplona.

Iván López Munuera comisarió en el 2012 la exposición *Pop Politics. Activismos a 33 revoluciones* para el CA2M de Móstoles, un proyecto, en sus propias palabras, sobre «las políticas del pop, una arena donde es posible dar voz a realidades marginadas, inaugurar debates, mantener discusiones y construir posicionamientos». Añadía, además, un rasgo que apuntaba a lo post-digital: «Ya no hay humanos y no-humanos, hay agencias»⁵. Al año siguiente, Iván L. Munuera recibió el encargo de comisariar el proyecto *Arte y Voces*, el espacio reservado al arte y el pensamiento contemporáneos en el programa general del festival de música SOS Festival 4.8. en Murcia. Realizó una serie de proyectos expositivos, *Fan Riots* (2014) y *The Dark Side of the Party* (2015). En ellos la fiesta es reivindicada como un espacio culturalmente activo y de potencialidad crítica y, en ambos, la música ha actuado como elemento crítico para mapear y explorar territorios culturales, micro-comunidades y estados anímicos.

Durante una entrevista⁶ mantenida en julio de 2017, él describía los festivales como ciudades temporales donde la arquitectura efímera juega un papel fundamental para crear atmósferas y un espacio parlamentario de debate con capacidad crítica más allá de la institución. Para estos dos proyectos, se diseñaron arquitecturas efímeras que llamasen la atención del público asistente al festival de música y que proporcionaran una adecuada cobertura a los eventos, charlas, performances, acciones y exposiciones que allí tuvieron lugar. Sin embargo, estos proyectos se dieron dentro de un contexto muy concreto: un festival de música pop con más de 20.000 asistentes. Magui Dávila, artista, dj y editora del fanzine *Las Lindas Pobres*, quien ha participado en ambos proyectos de Iván L. Munuera, se mostraba muy escéptica con la capacidad transformadora y transversal de estos eventos dentro de contextos de fiesta y viceversa, ya que los públicos y sus expectativas son diferentes, no se mezclan, en su opinión. En una entrevista⁷ mantenida con ella recientemente, reivindicaba los espacios de investigación informales y alternativos, donde es posible el encuentro de lo artístico, lo público y lo festivo, como en el CA2M la Universidad Popular y los proyectos comisariales de Iván L. Munuera, pero señalaba, en sus propias palabras, que «el festival como espacio crítico es una utopía, (...)

el público que está de fiesta no está pensando y el público que asiste a una exposición es investigador, muy especializado». Le rebatí este punto mencionando varios ejemplos, como el Festival Atonal, donde ella misma participó o el paradigmático Transmediale, a lo que afirmó, «la concepción de esos festivales es completamente distinta, no se pueden analizar desde el mismo paradigma».

Por consiguiente, hay un problema de léxico y de semántica aún por aclarar, incluso dentro de la comunidad artística. Sería, inicialmente, la capacidad transversal de la labor curatorial, la que podría y debería proponer conversaciones y entendimiento entre públicos y agentes diversos y cuestionar los límites estáticos de la exposición y la materialidad del objeto artístico, como venía siendo común hasta ahora en las instituciones.

Si la exposición es entendida como medio de comunicación, la gramática expositiva del cubo blanco filtra la accesibilidad del mensaje a todos los públicos. En cambio, ir a un festival es un poco más excitante, en general. A pesar de ser un espacio igualmente hipermediado, visible en los horarios de programación, los escenarios y la distribución de los artistas, los espacios de descanso, tránsito y encuentro y los códigos de seguridad, las posibilidades de elección e interacción del público son mayores, el propio público en escena juega un papel esencial en la experiencia y el riesgo.

Como producto de consumo, la capacidad de los festivales de adaptación al contexto es casi inmediata, lo que hace que adelanten a las instituciones en ciertos aspectos y tomen el relevo, especialmente, en su labor experimental. Hay un precio para formar parte de la fiesta, para vivir la experiencia y necesariamente los modelos de negocio y gestión tanto de artistas, como de *merchandising* y eventos paralelos invitan al consumo de la experiencia y a la mercantilización de la subjetividad en todas sus formas imaginables.

Finalmente, el sistema de legitimación y reconocimiento institucional requiere tiempo, distancia histórica y precisamente si algo demandan estas nuevas prácticas es la urgencia y la necesidad de repensar escenarios, temporalidades y procesos de trabajo en tiempo presente. La entrada tan fuerte en escena del formato festival y evento en las prácticas artísticas y comisariales puede responder a lo que la filósofa y teórica de la performance, Bojana Kunst señala como la crisis de la subjetividad⁸, es decir tras el fracaso de la utopía del potencial emancipador del arte, en las prácticas artísticas de los 1960s y 1970s, como sería el caso de los Encuentros de Pamplona, los procesos de individuación se intensificaron hasta llegar a una peligrosa zona de coincidencia donde arte y capitalismo compiten por la apropiación de la vida.

NOTAS

1. Extraído del texto “A 25 años de los Encuentros de Pamplona”, en *Los Encuentros de Pamplona. 25 años después*, MNCARS, Madrid, 1997, pp. 9-10.
2. Dick Higgins, *Statement on Intermedia*, New York, 1966. Disponible en: [consulta: 12/11/2017] <http://www.artpool.hu/Fluxus/Higgins/intermedia2.html>.
3. Ryan Bishop, Kristoffer Gansing, Jussi Parikka y Elvia Wilk (ed.), *Across and Beyond: A Transmediale Reader on Post-Digital Practices, Concepts and Institutions*, Sternberg Press, Berlin, 2017.
4. Ryan Bishop, en *Across and Beyond*, explica el origen del uso del término *post-digital* en el festival: «The term “post-digital” first played an important part at transmediale in 2013 with the instigation of a “Postdigital Publishing” workshop by Alessandro Ludovico, Florian Cramer, and Simon Worthington, inspired by Alessandro Ludovico’s book *Post-digital Print: The Mutation of Publishing since 1894* (Eindhoven: Onomatopee, 2011). Just as Ludovico’s book invited readers to reflect on the significance of print at its point of transformation — or even supposed disappearance — into the digital, this anthology attempts to offer postdigital perspectives on various aspects of media culture in transition». [Consulta: 21/10/2017] <https://transmediale.de/content/across-and-beyond-post-digital-practices-concepts-and-institutions>.
5. Iván López Munuera (ed.), *Pop Politics. Activismos a 33 Revoluciones*, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2012.
6. Entrevista editada y no publicada a Iván López Munuera el 8 de julio de 2017.
7. Entrevista editada y no publicada a Magui Dávila el 10 de noviembre de 2017.
8. Bojana Kunst, “The production of subjectivity”, en *Artist at Work. Proximity of Art and Capitalism*, Zero Books, Winchester y Washington, 2015, pp. 19-49.

C U R S O S E C O N G R E S O S
Nº 256



Deputación
DA CORUÑA

CGAC

CENTRO GALEGO
DE ARTE
CONTEMPORÁNEA

U **SC**
UNIVERSIDADE
DE SANTIAGO
DE COMPOSTELA