

**iA!**

**PROYECTO EDITORIAL DE ¡Autonomía! ¡Automatización!,  
DISPOSITIVO PARA EL FOMENTO DEL PENSAMIENTO CRÍTICO  
CONTEMPORÁNEO EN TEA. TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES**

¡Autonomía! ¡Automatización!

**Editado por:**

TEA. Tenerife Espacio de las Artes  
Avda. de San Sebastián, 10.  
38003 S/C de Tenerife.  
Islas Canarias  
(+34) 922 84 90 90  
tea@tenerife.es  
teatenerife.es

**Equipo editorial**

**Director editorial**

Néstor Delgado

**Redactor jefe**

Alejandro Castañeda

**Coordinadora de las sesiones**

Dani Curbelo

**Diseño y maquetación**

María J. Requena Durán

**Fotografía**

Uve Navarro

**Impresión**

Somos Imagen S.L.

© de la edición: TEA. Tenerife Espacio de las Artes

© de las imágenes: sus autores

© de los textos: sus autores

ISBN: 978-84-947065-9-2.

Depósito Legal: TF 407-2019

## **CABILDO INSULAR DE TENERIFE**

Presidente del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife  
Carlos Alonso Rodríguez

Director Insular de Cultura, Educación y Unidades Artísticas  
José Luis Rivero Plasencia

## **TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES**

### **CONSEJO DE ADMINISTRACIÓN**

Presidente  
José Luis Rivero Plasencia

Secretario  
Domingo Jesús Hernández Hernández

Vocales  
Julio Concepción Pérez  
Amaya Conde Martínez  
Antonio García Marichal  
Virgilio Gutiérrez Herreros  
Víctor E. Reverón Gómez  
Coromoto Yanes González

### **EQUIPO DE TEA TENERIFE ESPACIO DE LAS ARTES**

Gerente  
Jerónimo Cabrera Romero

Director Artístico  
Gilberto González

Conservador Jefe de la Colección  
Isidro Hernández Gutiérrez

Conservadora Jefa de Exposiciones Temporales  
Yolanda Peralta Sierra

Departamento de Actividades y Audiovisuales  
Emilio Ramal Soriano

Departamento de Educación  
Paloma Tudela Caño

Departamento de Producción  
Adelaida Arteaga Fierro

Protocolo y Relaciones Externas  
María Marrero Valero

Diseño Gráfico  
Cristina Saavedra

Área de Registro Colecciones  
Vanessa Rosa Serafín (Integra CEE)

Director de Mantenimiento  
Ignacio Faura Sánchez

Jefe de Mantenimiento  
Francisco Cuadrado Rodríguez

Asistencia a la Dirección  
María Milagros Afonso Hernández

Comunicación  
Mayte Méndez Palomares (A.E.G.B.)

Becarias de posgrado  
Virginia E. Higuera Rodríguez  
Estefanía Martínez Bruna  
Esther Elena Pimienta Alfonso

Centro de Fotografía Isla de Tenerife (CFIT)

Departamento Administrativo CFIT  
Rosa Hernández Suárez

Departamento Técnico CFIT  
Emilio Prieto Pérez

Área de Registro CFIT  
Sara Lima (Integra CEE)



## Índice

<b>Introducción</b> .....	7
_Diego del Pozo Barriuso.....	13
<i>Ojos que acarician</i> , 2016	
<b>I. Desprogramación institucional</b>	
_Anía González .....	17
“En ninguna parte... Deberíamos haberlo sabido. ¡Voy a sacarnos de aquí! Vi el futuro y era nuestro futuro”	
_Dalia de la Rosa .....	42
Entornos atomizados	
El espacio autónomo en Canarias -algunos apuntes sobre espacios y prácticas artísticas independientes-	
Entrevista a Julia Morandeira, por Alejandro Castañeda...55	
_Diego del Pozo Barriuso.....	71
Detalle de <i>El Porvenir de la Revuelta (Diagrama)</i> , 2017	
<b>II. Atravesando la palabra</b>	
_Sandra Santana.....	75
La lengua anda suelta: entre escritores austrohúngaros y poetas de la vanguardia neoyorkina	
_Pablo Allepuz García.....	92
La autobiografía de artista como dispositivo (auto)crítico: notas para una estética del cuestionamiento de sí mismo	
_Diego del Pozo Barriuso.....	109
Detalle de <i>Suaves se revelan, ásperas cuidan, todas se tocan...</i> 2016	
<b>III. ¿Hasta cuándo el museo?</b>	
_Gilberto González.....	113
Museos, Zombis y señores del XIX	
_Yaiza Hernández Velázquez.....	128
Cortocircuitos del museo y la autonomía	
_Diego del Pozo Barriuso.....	145
<i>Lo inabordable se desintegra por contacto</i> , 2016	
<b>Biografías</b> .....	146



## ¡Autonomía!

La importancia del concepto de autonomía en la filosofía moderna, como garante de la capacidad de los sujetos para definir sus propios fines, parece llegarnos de forma difusa y, también, con muchas preguntas. Sabemos que define un espacio, protegido de un dominio exterior, que resguarda el ideal de emancipación. No obstante, dudamos: ¿qué significa emanciparnos en la actualidad? Para abrir un debate en torno a esta cuestión, este libro recoge textos y transcripciones de las ponencias del primer bloque del programa de crítica cultural ¡Autonomía! ¡Automatización! desarrollado en TEA Tenerife Espacio de las Artes. En este programa se ponen en relación las ideas de “autonomía” y “automatización” planteando que en la tensión entre estos dos conceptos se puede generar un debate profundo sobre nuestro presente. En esta tarea, nuestro interés no ha sido el de enfrentarnos a estos conceptos con una rigurosidad académica, sino aproximándonos desde las inquietudes más cercanas. Principalmente, éstas parten de las relaciones que estos conceptos mantienen con el arte y la estética, pero también de su papel dentro de nuestra realidad social. En esta mezcla de intereses, se ha querido ofrecer un foro de debate en el que se traten estas cuestiones, que a su vez genere un espacio de reflexión sobre sí mismo, consciente de la importancia de la discusión abierta dentro de las instituciones públicas. Para ello, hemos querido ampliar el marco de trabajo para que se creen continuas intersecciones, contando con personas que provienen de una amplitud de campos del conocimiento. A todas ellas les hemos hecho la misma pregunta que, según creemos, concierne a nuestro presente: ¿de qué hablamos cuando hablamos de autonomía?

Por nuestra parte, nos hemos cuestionado cómo tomar el concepto de “autonomía” y bajo qué parámetros usarlo a lo largo del desarrollo de esta primera parte del

programa de crítica. Desde un principio, pensamos que al hablar de este concepto deberíamos hablar también de una “toma de conciencia” como elemento indispensable para poder poner en práctica el ejercicio de la misma. Sin embargo, tanto la capacidad de tomar conciencia como la de crear unas normas propias se encuentran atravesadas por diferentes factores que ubican al individuo y su realidad entre los mecanismos de una sólida estructura fundamentada en la opresión y el privilegio. La filósofa Simone de Beauvoir destacó los límites que se imponen a nuestra libertad de elegir *cómo queremos ser* en tanto que nuestro mundo ya cuenta con una inmensa cantidad de significados que restringen nuestra libertad, aunque Beauvoir examinó y destacó con especial atención las maneras en las que algunas personas son “más libres” que otras. Esto se debe a que cada sujeto, dependiendo del contexto socio-cultural en el que se enmarque, podrá beneficiarse o no de los privilegios que otorga su género, clase social, edad, orientación sexual o racialización entre otros muchos ejes de opresión, dominación o discriminación que interaccionan en múltiples y a menudo simultáneos niveles. Por su parte, la activista y académica Kimberlé Williams Crenshaw también teorizó a finales de la década de los ochenta acerca de esta estructura de poderes y creó su famoso “eje de opresiones”, siendo madre del término “interseccionalidad”. Crenshaw propone que debemos pensar en cada elemento o rasgo de una persona como unido de manera inextricable con todos los demás elementos, para poder comprender de forma completa la propia identidad y, por ende, el marco de libertad del que disfrutamos para poder poner en práctica el ejercicio de la autonomía. Partiendo de esta base, planteamos que el debate no debía cerrarse a un entorno selecto y cerrado, sino que debía abrirse y empezar el diálogo desde estas premisas, viendo como enriquecedoras todas las preguntas surgidas en este ejercicio.

En un término más general, esta edición surge con un ánimo de defender un espacio que mantenga su autonomía frente a la lógica de la producción. Entendemos que esta lógica no es únicamente externa o impuesta “desde fuera”, sino que nos atraviesa, tomando el control “desde dentro”. Este enfoque nos comprometió con un ritmo que saliese de estas dinámicas, pero también un trabajo discursivo que alentase un lenguaje propio, que permitiese la duda y que viese la crítica como un proceso de crecimiento individual y colectivo. Asimismo, partimos de la base que este es un programa impulsado desde una institución pública, por lo que creíamos necesario pensar en ésta como un lugar desde el que ensayar la autonomía desde el marco de lo común. Este espíritu también ha estado presente en la edición de este volumen, en el que hemos querido trasladar de la forma más fiel posible el tono en que se ha desarrollado las sesiones críticas. Se han contrastado las transcripciones de estas sesiones desarrolladas entre mayo a septiembre de 2018 con los textos trabajados

*ex profeso* para esta publicación. Más que proponer una selección de materiales para sustentar una tesis, se ha trabajado para que cada uno de ellos mantenga su enfoque y para que el conjunto sea un espacio con múltiples puntos de vista sobre en el mismo tema. Por nuestra parte, estableciendo relaciones entre los contenidos, hemos planteado tejer una red entre diferentes textos a través de unas líneas discursivas que se han ido desarrollando, a veces, de forma programática y, otras, de forma intuitiva, conforme se han ido trabajando en las sesiones.

La primera de las líneas recogidas en la publicación, “Desprogramación institucional”, plantea la necesidad de cambio en instituciones y estructuras sociales, pero también se centra en cómo las fuerzas del privilegio impiden una transformación verdadera. En este debate hemos querido lanzar la pregunta: ¿cómo nos enfrentamos a esos procesos institucionales que parecen estar programadas para evitar cualquier intervención social? En respuesta a esta pregunta, los textos de Ania González, Dalia de la Rosa y Julia Morandeira proponen diversos puntos de vista sobre su visión de la autonomía desde su experiencia en espacios artísticos. Así, los puntos de vista de las tres no parten exclusivamente de planteamientos abstractos, sino que se basan en su trabajo en diversas propuestas artísticas como *FAC Peregrina* (Santiago de Compostela), *SOLAR. Acción Cultural Sociedad – Lugar – Arte* (Santa Cruz de Tenerife) y *escuelita* en el CA2M (Madrid). La diferencia entre sus posicionamientos muestra el carácter múltiple de las definiciones de lo autónomo, manteniendo quizás la constante de ser un espacio que genera contradicciones. Con su texto, “Entornos atomizados. El espacio autónomo en Canarias –algunos apuntes sobre espacios y prácticas artísticas independientes–”, Dalia de la Rosa ofrece un recorrido sobre espacios autónomos en el contexto del archipiélago. Su definición de estos espacios los señala como aquellos encargados de “desplazar los contenidos producidos hacia otros contextos, no normativos, y de plantear modelos alternativos de investigación y creación cultural”. Por su parte, la entrevista con Julia Morandeira recoge su experiencia personal en como directora de la *escuelita* y también plantea reflexiones y alternativas posibles que ofrece el arte en el campo de la pedagogía. A su vez, Ania González, que estuvo a cargo de la sesión “En ninguna parte... Deberíamos haberlo sabido. ¡Voy a sacarnos de aquí! Vi el futuro y era nuestro futuro”, plantea herramientas teóricas para el aprendizaje colectivo y, a su vez, propone un recorrido autobiográfico en estrecha relación con la crítica institucional.

En un segundo apartado, “A través de la palabra”, las aportaciones de Sandra Santana y Pablo Allepuz profundizan en la relación entre autonomía y lenguaje en el contexto de la modernidad. Centrándose en varios casos de estudio en la historia del arte, en ambos textos la escritura se convierte en objeto de análisis, pero también

en un motor que continuamente crea significados. La sesión de Sandra Santana, cuyo título fue “La lengua anda suelta: entre escritores austrohúngaros y poetas de la vanguardia neoyorkina”, se articula en torno a dos momentos y a dos revistas aparentemente lejanas en el tiempo: *Die Fackel*, el diario satírico publicado por Karl Kraus en el entorno vienés de comienzos del siglo XX, y *0 to 9*, la revista de experimentación literaria editada por Vito Acconci y Bernadette Mayer en la década de 1960. Así, se propone un viaje de la Kärntner Strasse al Lower East Side, del declive del Imperio Austrohúngaro al nacimiento de las propuestas artísticas conceptuales y postminimalistas. El nexo que establece Santana entre estas manifestaciones literarias fue el de la palabra como un espacio poético y de duda. Aquí, la palabra se suelta planteando una autonomía que cuestiona las lógicas de la ideología dominante, pero también como una fuerza que tiene la capacidad de constituir, pero también de desequilibrar nuestro cuerpo. Planteando un diálogo con esta propuesta, en su texto “La autobiografía de artista como dispositivo (auto)crítico: notas para una estética del cuestionamiento de sí mismo”, Allepuz se centra en este género literario que une arte y vida, haciendo un análisis epistemológico, centrado en la transición de la mitocrítica al de metacrítica.

Por último, el último apartado de este bloque, “¿Hasta cuándo el museo?”, se ha centrado en la relación entre la autonomía y el museo. La sesión “Museos, zombis y señores del XIX”, que se realizó en el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de la mano de Gilberto González, se planteó como un recorrido donde se repasó la acción, entre performativa y de diseño espacial, que ha llevado a cabo La Oficina Para la Acción Urbana en esta institución durante los últimos cuatro años. González plantea la pregunta sobre de qué modo una institución, creada como un dispositivo colonial para la diferenciación cultural de clase, puede revertirse para convertirse en un espacio de resistencia. En este debate, se defendió al museo como espacio autónomo del mercado, en tanto que custodio de aquellas cosas que han escapado del ciclo de producción-consumo y que han pasado al reino de lo incómodo. Como almacén de estos objetos no-muertos, el museo se convierte en un espacio para formar al público en una autonomía del gusto. En esta línea, el texto de Yaiza Hernández Velázquez, “De la accesión al acceso: Cortocircuitos entre el museo y la autonomía”, hace un recorrido por la historia del museo, el cual constituye desde sus orígenes un concepto de la autonomía colonial y eurocentrista. Esta revisión histórica se plantea a través de una serie de críticas, que incluso plantean la posibilidad del enterramiento definitivo de la institución y, con ella, del concepto de autonomía, pero también la posibilidad de un futuro basado en una expansión hacia lo colectivo y lo cotidiano.

Hemos querido hilar los diferentes apartados con los dibujos del artista Diego del Pozo Barriuso, cuyo trabajo se posiciona frente a los discursos dominantes que

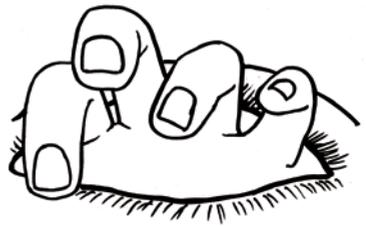
imponen el miedo al contacto y al contagio. Sus obras se oponen a la idea de la autonomía como experiencia estética individual y cerrada y proponen una imaginación común basada en la transferencia y el intercambio. “Con el título de su proyecto “Tocar, no dominar (contagio)”, se deja claro que la mirada es una negociación con el otro. El miedo al contagio, potenciado ideológicamente a través de la crisis del SIDA, se ampara en una dominación que se ejerce desde la vigilancia, pero también ocultando aquello que no debe ser visto. Así, si la mirada puede imponer un régimen de visibilidad dominante, tocar debe entenderse como un acto de subversión.

En líneas generales, tanto en el desarrollo de las sesiones críticas como en la edición de este volumen hemos tratado de generar una estructura lo suficientemente abierta como para poder recoger lo que se ha generado entre la planificación y la improvisación. Este desarrollo que nos ha situado en muchas coyunturas ha sido decisivo para dar forma a esta publicación. Desde hace varias décadas hemos aprendido a ver la palabra crisis como un emblema del control: “cuanto mayor es la crisis, más vulnerables somos a la autoridad del poder”. No obstante, hemos querido liberar a esta palabra de las garras del poder, defendiendo su relación con la palabra “crítica”, entendiendo esta relación como un espacio en el que puede producirse un cambio muy marcado en algo o una situación. No queremos una crítica sobre el mundo vista desde una posición segura, desde fuera, sino una que parta de un posicionamiento desde dentro y que suponga “poner en crisis”. Por haber contribuido a esto último, agradecemos a todas las personas participantes en esta primera parte del programa que nos hayan hablado desde sus propios procesos. Asimismo, queremos reconocer la labor del anterior equipo del programa Dispositivo Vórtice, Dalia de la Rosa y Eduardo García Rojas, por inaugurar un espacio de diálogo que esperamos que en un futuro sea una herramienta para muchas otras personas. Tanto ellas como las que de, un modo u otro, han participado en el proyecto nos han incitado al cambio. Por último, queremos dar las gracias y reconocer la labor de TEA Tenerife Espacio de las Artes y, en especial, de Jerónimo Cabrera por dar pie a un espacio propicio para poner en crisis y generar la crítica en Santa Cruz de Tenerife.

El equipo de ¡Autonomía! ¡Automatización!

Abril de 2019

*Ojos que acarician*  
Diego del Pozo Barriuso, 2016





# **I. Desprogramación institucional**



“En ninguna parte... Deberíamos haberlo sabido. ¡Voy a sacarnos de aquí! Vi el futuro y era nuestro futuro”

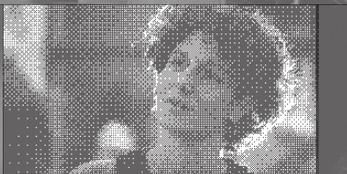
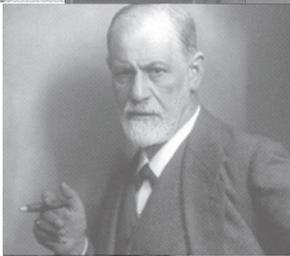
\_Ania González

En primer lugar, vamos a posicionar la sesión de trabajo viendo un pequeño videoclip. Pero antes, quisiera agradecer infinitamente la invitación a Dani, Alejandro, Néstor y al TEA. Esta primera visita a la isla ha supuesto una oportunidad muy importante para mí, después de dos años de ejercicio de la abogacía centrada en la inversión, de recuperar una formación –que era mi formación universitaria– después de casi diez años, más metida de forma intensiva en el ámbito cultural. Esta ha sido una oportunidad de recuperar, de hacer una lectura de mi propia andadura, digamos, desde un lugar todavía más desubicado que desde el que vengo; que es este, la isla. Desubicado respecto a los centros gravitacionales de los que luego hablaremos. Esta oportunidad me ha supuesto un revulsivo de potencia y energías que os quería agradecer.

No sé si las conocáis, es un grupo mejicano, *INVASORIX*<sup>1</sup>. Este vídeo es del 2013 y no sé si siguen en activo, pero es un grupo de investigación y pensamiento crítico que formalizan en videoclips. Vamos a hacer ejercicios muy sencillos, porque se trata al final de tomar conciencia; aunque quiero dejar claro que no presupongo en absoluto que no la tengáis o no la hayáis tomado. No vengo a impartir conocimiento, sino a compartir y a encontrar, por lo que necesito tanta información de vosotras como vosotras de mí. Necesitamos poder construir algo que suceda, que no se produzca, sino que suceda.

---

1. INVASORIX. *Nadie aquí es ilegal* (2014). En línea: <https://vimeo.com/108665484> [consultado el 26 de mayo de 2018]





Entonces, esto es una chorradilla que os propongo, si os parece bien. Voy a hacer dos montones sobre la mesa: hay unas fotos de autores, autoras e intergénero. Con las que sí sabéis o reconocéis –no es un examen por supuesto, yo hay algunas de las que ya me olvidé desde que hice la bibliografía– y con las que no, hacemos dos montones. Así empezamos a presentar los materiales de referencia entre las caras que os resultan familiares y las que no. Es por tener aquí la misma experiencia que tuve yo al ponerles cara y cuerpo: “¡anda!, ¡cómo ha cambiado!, ¡si ha cambiado de género, ya no es la misma persona..!”. Este ejercicio también sirve para poner en evidencia las tendencias de nuestro propio modo de mirar. Piensas: “quiero hacer una selección de referencias más o menos paritaria”, y por poner cuatro referencias críticas o de género crees que así es, y luego la ves y dices: “¡ah!, pues tampoco”. Este es un ejercicio para situar nuestro modo de mirar.



Todas habréis recibido los materiales de la bibliografía, que es muy extensa. Había una serie de referencias recomendadas para la sesión de hoy, pero este es un campo que abro. Creo que no tiene ninguna efectividad contaros, muy resumidamente y en un continuo muy concentrado, un pensamiento ya elaborado; sino que es más útil aquí compartir algunas herramientas, hacer algunos juegos juntas. Todo lo que no podamos contar hoy aquí lo tenéis en la bibliografía<sup>2</sup>.

Las cosas tienen su tiempo; es algo que he aprendido recientemente. Tendemos a hacer procesos de pensamiento que terminan en algo concreto –como en un artículo, procesos de investigación que terminan en una exposición que tiene que cumplir con los plazos de una convocatoria–, de manera que probablemente vemos aquello en lo que esos procesos de pensamiento se pueden materializar. Cumplir con los plazos institucionales de programación, de racionalización de la programación nos obliga a estar siempre dentro de estos ritmos de producción. Me parece que es muy importante darle a los procesos de creación, investigación, pensamiento y relación, el tiempo que necesiten. Me interesa salir de ese margen temporal de la producción.

Volvamos a las referencias bibliográficas. Podríamos haber escogido una relación de la historiografía del pensamiento de la teoría crítica más clásica pero digamos que aquí empiezan estas referencias, en las bases de lo que es el movimiento posestructuralista en Francia –continental, blanco, europeo. Sí considero necesario pasar por ahí para conocer la genealogía desde la que se establecen los términos con los que trabajamos en teoría crítica. Estas referencias nacen como una crítica a las bases de la historia del arte, así como de la filosofía –vamos a llamarla clásica alemana, occidental de nuevo ¿no?–, pero que en sí mismas vuelven a establecer una hegemonía del pensamiento. Estas teorías se dan sobre todo en torno a Michel Foucault, a quien hemos reconocido casi todas. Digamos que el propio pensamiento de Foucault respecto de la genealogía del poder –de las relaciones de poder– se recoge en este ejercicio personal de genealogía subjetiva.

Cuando hablamos de genealogía en la obra de Foucault nos referimos al origen, el árbol genealógico sobre el que se desarrollan ciertos conceptos y teorías, sobre todo en lo que tiene que ver con las relaciones de poder que se establecen para que esa teoría pueda legitimarse a sí misma en un contexto más o menos académico. También nos referimos a la relación del cuerpo con la política y qué comportamientos y posturas debemos adoptar si practicamos o difundimos determinada posición teórica. De ahí,

2. Nota del editor: Se adjunta al final de este texto, la selección bibliográfica aportada por Ania González como un complemento a su sesión [Véase página X]. En la labor de edición de esta transcripción se ha optado por no citar al pie de página las referencias a las que Ania González se refirió en la sesión, ya que entendimos que formaron parte de un ejercicio textual y, en muchos casos, de paráfrasis. Únicamente se han citado con notas al pie los vídeos y webs que se mostraron en la sesión.

es importante tener en cuenta la determinación de la sexualidad como un régimen de categorización más, como marca política en el cuerpo para dividir y categorizar. También la genealogía tiene que ver con cómo conocemos las relaciones de poder que han establecido la historia de la locura, la historia de la sexualidad y la historia del poder en nuestras vidas y, como decíamos, cómo se han inscrito en nuestros cuerpos. Esto resultará fundamental.

Aún así, el pensamiento de Foucault y de toda la teoría crítica a la que serviría de fundamento acabarán convirtiéndose nuevamente en el canon blanco, hegemónico, continental y europeo –con, entre otros, Gilles Deleuze y Felix Guattari. Foucault establece en sus estudios genealógicos, una tradición de las relaciones de poder que nos habla de algo fundamental que después tratará también en su obra *Paul B. Preciado* –que no sé si habéis reconocido en las fotografías. Me refiero al concepto de aparato de verificación. Esto es, muchas de las categorías y de los conceptos que asumimos como naturales o dadas respecto de las cosas en sí mismas o de su organización en relación a una esencia o teoría, son en realidad producción de determinados aparatos de verificación que desde una determinada posición de poder producen los efectos de realidad que convienen a sus fines, más o menos legítimos. Es lo que Althusser –os voy dando las referencias que yo conozco por si os interesa tirar de ellas, como hilos de mi propio traje– nos presenta en *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Estos “aparatos” pertenecían en un primer momento al Estado, quien ostentaba el monopolio de la violencia y la verdad. De la Iglesia, en su momento, poderes que junto con la medicina como disciplina científica, establecen las categorizaciones psicológicas o la historia de la sexualidad en términos biológicos.

Entonces, Foucault establece un estilo más historicista y analítico; por el contrario, Deleuze y Guattari adoptan un estilo más vitalista y trabajan juntos en la fundamentación teórica del movimiento de la antipsiquiatría. Aquí encontrareis referencias al movimiento de la antipsiquiatría y una filosofía más nietzscheana basada en una recuperación del impulso vital, de la pulsión vital como potencia. A pesar de ello, tanto Deleuze como Guattari caen en cierta visión paternalista sobre la figura del intelectual, legitimando a la filosofía a decidir quién ha de hablar por quién, que es una cuestión fundamental para posicionarnos en el ámbito de la crítica. ¿Es “el intelectual” el que habrá de hablar por o para quien no puede hacerlo por su condición de subalterno u objeto de estudio?

Esta perspectiva más vitalista, enérgica y transformadora afín a la lucha social contra todas las cadenas que pretende romper el movimiento del 68 en Francia –¡y venga Francia, todo el rato Francia, todo el rato Foucault!–, es coetánea con la que en Estados Unidos, estaban poniendo en práctica los movimientos sociales más de base,

de lucha por los derechos civiles que se estaban reivindicando de forma más activa. No es mi intención establecer aquí un más o un menos, pero es cierto que mientras aquí, en la Europa blanca, se daba una vindicación del cambio desde la teoría, en Estados Unidos y América –no por casualidad negra– se estaba dando una lucha práctica por los derechos civiles con los mismos o más potentes efectos de relato que la teoría europea. De hecho, las luchas sociales americanas se apoyaban, como objeto de estudio, en las cuestiones que se estaban planteando desde la filosofía europea continental. Y esta, a su vez, tomaba las luchas de base por los derechos civiles en Estados Unidos y América como una actuación de lo que nos planteaban Deleuze y Guattari, en forma de conceptos. Por ejemplo podríamos decir que la lucha en la calle, es una traducción del concepto de *catexis* –que es un término así como muy terrible. La *catexis* es la concentración de energía, o de carga de significado y de potencia, que como acto tiene dos posibilidades: quedarse en la pura *catarsis* de un sentimiento o una potencia de una energía acumulada que explota se convierte en un estallido fulgurante, o convertirse – por la organización previa de sus condiciones de posibilidad y no por un ejercicio intelectual de análisis posterior o externo– en una potencia canalizada que se da en un momento y un lugar, pero es capaz de sostener un plano de realidad que puede ser motor de transformación.

Vamos a separar ya dos conceptos claramente diferenciados, que son cambio y transformación. Yo misma tendía a creer que pueden significar lo mismo pero hace dos semanas en una charla con la comisaria Chus Martínez descubrí que no: “cambio” y “transformación”. Os hablaba de la *catexis*, que es el concepto que más me interesa. Lo relaciono con lo que dice Deleuze –del cual, la verdad, me he dejado seducir durante mucho tiempo por su pensamiento– sobre que no hay más manera de avanzar trabajando –y avanzar no quiere decir ir hacia delante–, sino es expandirse a través de las conexiones. Siempre hago referencia a una charla de Chus Martínez que se dio aquí justamente dentro del ciclo de conferencias *Entomología Local*. Os recomiendo el vídeo en YouTube de su charla, donde habla de la idea de la conectividad<sup>3</sup>. Y pone un ejemplo muy concreto: en Tel Aviv, cuatro personas quedan para comer y deciden hacer un proyecto fantástico de pensamiento crítico. ¿Qué ocurre? Que una tiene a un pariente que tiene que comprobar si está o no en las listas de bombardeo, que está en un pueblo cercano y ya no puede acudir al día siguiente. A otra le han suspendido el servicio de autobús para llegar. Entonces, la primera reunión que han fijado para seguir trabajando se pospone tres meses. Parece una chorrada, pero si cuatro personas quedan para hacer lo mismo en el centro de Nueva York, viven en

3. Oficina Para La Acción Urbana: “Chus Martínez Entomología Local III”. En línea: [https://www.youtube.com/watch?v=7Bm1fopn\\_VI](https://www.youtube.com/watch?v=7Bm1fopn_VI) [consultado el 26 de mayo de 2018]

la misma manzana y acuden al mismo museo, entonces parece que lo que sucede en Nueva York tiene más visibilidad.

En lo que debemos trabajar es en hacer perdurable la conectividad en un tiempo determinado. Solo a través de esas conexiones se puede trabajar de manera que se genere algo interesante. En ese sentido lo que os decía de la catexis, podemos explotar en una demostración de fuerza cívica, en una manifestación o en un encuentro lúdico o erótico y que se quede ahí. Sin embargo podremos lograr una transformación si conseguimos que esa explosión de potencia se dé en un ámbito en el que las conexiones puedan propagarla; entonces sí sucederá algo. Aunque, que suceda algo no tiene por qué ser mejor que que no suceda.

Aquí, ya establecemos una diferencia de género fundamental: Deleuze y Guattari, la antipsiquiatría, Francia; Foucault, la genealogía, el bios –que es la primera parte de la bibliografía–, el poder, el cuerpo, la teoría y el cuerpo atravesado por la diferencia de raza y clase social. Vamos con Angela Davis, como activista de los derechos sociales, desde la América negra, o sea desde el cuerpo negro, actúa sobre todas estas cuestiones. Aquí ya vemos una diferencia entre la teoría y el activismo, o sea, una diferencia, una separación. Angela Davis está íntimamente relacionada con la segunda ola del feminismo, el de la diferencia. La primera hola era la francesa –otra vez Francia–, blanca, con la referencia teórica de Simone de Beauvoir. Aparece aquí una teoría establecida sobre la base del ámbito teórico continental, blanco y de género masculino. A la que contraponemos la crítica de género, de raza y de clase, interseccional, hecha fundamentalmente por el feminismo y por los movimientos sociales como dos momentos o movimientos casi antagónicos.

Pero, ¿cómo podemos dejar de contar así la historia? Yo no lo sé, porque ya desde la bibliografía me planteo si señalar la historiografía y la contrahistoriografía contada desde la perspectiva crítica feminista. Ya no sé si contar primero una y luego otra, o de manera integrada, toda junta.

Los señores del pensamiento –Deleuze, Foucault, Guattari y Nietzsche– fueron para mí un gran descubrimiento. Y Sigmund Freud; la teoría freudiana y lo que supone empezar a escribir desde el inconsciente. Podemos quedarnos en el “asuntito” privado, como decía Deleuze, de papá y mamá, que no tiene ningún interés; o podemos ver en esos síntomas del relato subjetivo, cómo se manifiesta el inconsciente, cómo se forma la subjetividad de las personas. Es un método para comprender algo que nos sucede a todas o que puede tener una entidad colectiva, que puede moverse en esa red de conexiones, que puede hacer que ese deseo encerrado en mi historia personal, mi subjetividad, mi autoría, mi papá y mi mamá, se convierta en aquello que nos sucede a todos cuando sentimos la necesidad de reconocernos frente a una figura de

autoridad o en una colectividad. Entonces, a Freud también lo hemos reconocido en el panel de rostros de pensadores, ¿no? El que falta aquí –es un fantasma, lo cual está bien porque la presencia de los espectros es algo que tenemos que tener muy en cuenta–, es Jacques Lacan. Y Lacan avanzó hasta donde Freud no llegó, porque faltaba, en el tiempo de Freud, el trabajo de Foucault sobre la genealogía del poder. Lacan, coetáneo a toda esta lucha civil de los sesenta y setenta, es el que dice: “¿qué queréis? Queréis romper cadenas y lo que estáis haciendo es ponerlos todavía más cadenas encima de las cadenas”.

Según Lacan, no haría falta una represión por parte del aparato estatal, sino que dentro de nuestros cuerpos ya llevamos las marcas de ordenación y de biopoder. Esto es la biopolítica que después, en Alemania en la II Guerra Mundial, tendrá su expresión más brutal y concentrada. Tenemos un aparato estatal integrado en nuestra propia subjetividad. La aportación fundamental de esta teoría de Lacan, respecto de Freud, y que complementa de alguna manera imprescindible para mí a toda esa revelación o manera de hacer foco sobre la genealogía del poder, es la idea de lo siniestro. Es lo que Freud llama *unheimlich*, un término alemán que se refiere a lo que siendo familiar, conocido, reconocible; deviene en una extrañeza radical tal que nos produce un sentimiento de extrañamiento angustiante y que podemos identificar como siniestro.

En relación al ciclo que planteáis de ¡Autonomía! ¡Automatización!, me hace mucha gracia que al releer ahora el texto del proyecto, utilizais este mismo ejemplo de lo siniestro para hablar de los movimientos automatizados, tanto de un autómatas, es decir, de un elemento que parece un ser vivo pero está muerto; como de un ser vivo que parece un elemento mecánico, como una persona que se convulsiona. Llama la atención cómo una persona fuera de los parámetros de la razón y de la gestualidad racional, puede resultar siniestra siendo persona, algo reconocible. O cómo este delirio, esta sensación que nos puede llevar a ver vida donde no la hay, el animismo –dotar de vida a muñecos, autómatas.

Lacan hace una relectura sobre esa cuestión y nos habla de que lo siniestro es aquello reprimido que vuelve, siempre vuelve –dentro de la familia especialmente, que es el ámbito perfecto para que se den estas cuestiones. Esto conecta con la teoría de la antipsiquiatría, de Deleuze, de Foucault, y de una autora que recomiendo mucho –y que se suele identificar y repito yo misma, aplicándole el tópico del género y el discriminatorio absurdo, como pareja de Guattari–, que es la teórica brasileña Suely Rolnik. Ella nos explica esa relectura –de manera más situada–, contando una experiencia personal en la que ella está en una crisis personal y acude a una serie de seminarios impartidos por Deleuze. Entonces este le hace cantar una canción

de infancia, y cantando esa canción ella se da cuenta de una quiebra, que tiene que ver no con una quiebra personal sino con una quiebra política de su entorno, con la dictadura. Y viene a formular un enunciado –que, para mí, como herramienta crítica es muy importante–, poniendo el ejemplo de la artista Lygia Clark.

Suely Rolnik explica dónde se da el origen del pensamiento crítico. Y es que si en un continuo de pensamiento hacemos un corte, como el que pudo hacer Foucault y toda esta corriente de pensamiento crítico [en este punto se realiza una cinta de moebius ilustrando la metáfora], divido la tira de moebius y llego al mismo punto, y en el mismo punto corto por el mismo lugar, repito el gesto crítico del corte, tengo únicamente dos cintas que son una [en relación al trazo continuo que se consigue a través del ejemplo de la cinta de moebius]. Pero, si no vuelves al corte porque al llegar a él te desvías, produces una maraña muchísimo más compleja y más amplia. La cuestión es que cada vez que lleguemos a un punto en nuestra investigación –o en nuestro ejercicio estético o de crítica– en el que nos reconocemos y zozobramos, si optamos por la opción que ya conocemos, solo vamos a producir un doble. Si en ese punto asumimos la zozobra y vamos por el camino que no conocemos, producimos un enmarañamiento mucho más productivo, generando así más posibilidades.

Ella aplica esto a la lectura de la propia subjetividad. Si partimos de una cuestión identitaria de un momento infantil, basamos nuestro reconocimiento o nuestra visión identitaria en vernos reflejados en cierto modelo o construcción de la sexualidad o del rol afectivo que nos toca en nuestro ámbito familiar. Y si volvemos a reforzar el punto de reconocimiento, estaremos produciendo el doble. Digamos que en ese punto establecemos una pequeña diferencia por la que podremos producir otras cosas –si es lo que interesa.

Este señor [señalando un rostro] es el crítico Brian Holmes, que es muy aburrido y es quien sienta las bases de la visión crítica de la historia del arte, de la historiografía del arte. Tiene unos textos sobre la personalidad flexible, que a mí no me interesan mucho, lo voy a dejar fuera.

Este es J.L. Austin [señalando un rostro] con quien, con su obra *Cómo hacer cosas con palabras*, entramos en otro concepto fundamental: la performatividad. Austin, viene a hablarnos de la performatividad del lenguaje y de la lingüística. Entonces, cuando se mezcla la lingüística con la psiquiatría y la antipsiquiatría, se produce un nudo muy interesante. Es decir, cuando Lacan utiliza los modelos de la lingüística para explicar las cuestiones del estudio de la subjetividad, el enunciado lingüístico crea una realidad muy concreta, no con pocas consecuencias.

Nuestro cuerpo se modifica y se imprime con unas señales que vienen dadas, entre otras muchísimas cosas, por el lenguaje que empleamos. Esto también nos

sirve, desde el ejercicio de la crítica, para tomar cierta responsabilidad. Un ejercicio que estoy haciendo últimamente, después de leer a la filósofa Marina Garcés, es preguntarme cómo podemos recuperar la capacidad emancipatoria en el lenguaje.

Pascal Gielen, sociólogo del arte, tiene un libro que se llama *El murmullo de la multitud artística*, donde viene a aplicar conocimientos de la sociología al análisis del sistema del arte. Me interesa. Trata desde el mundo del arte y con una perspectiva más abierta, el posfordismo. El análisis que viene del marxismo, de la cuestión materialista, la lucha de clases y demás, aplicada al mundo del arte. También el concepto de la precarización y producción, el capitalismo cognitivo, como un día fue el capitalismo de la producción y la revolución industrial. Él aporta una idea que es clave para mí: el arte contemporáneo como el laboratorio inicial del capitalismo.

En el texto *Operative Word*, de Devin Fore vuelve a aparecer la cuestión de la performatividad, que viene a ser un concepto clave para mí. Ese concepto que decíamos que venía de Austin y que recupera Foucault, desde la perspectiva lingüística habla del giro lingüístico, ahí es cuando se empieza a entender que la teoría conlleva un posicionamiento determinado que narra o enuncia un cuerpo teórico. Esto puede aplicarse a la cuestión de género, no a la teoría de género, sino a todo ello que supuso como crítica el feminismo, los feminismos, los posfeminismos, el movimiento homosexual, *queer*, trans, que se basa en la cuestión del giro performativo y de la identidad del género. No tengo una identidad, sino que soy en cada momento aquello que performo o aquello que actúo, que se basa un poco en aquella frase de Pascal de “Arrodillaos, moved los labios en oración, y creeréis”, que es lo que puede un cuerpo también, cuando te enseñan a hacer algo que crea una identidad fértil.

Margaret Mills, otro referente. María Ptqk, tiene un trabajo de investigación tremando en la línea que tiene más que ver con la línea de pensamiento feminista, que piensa en la performatividad de género como una herramienta crítica para pensar y para vivir en otros muchos estados físicos y relaciones de potencia. Reflexiona sobre cómo pensar después del colapso, que es una trampa más sobre la fascinación de pensar en el futuro como salvación.

La filósofa, ensayista y activista Sayak Valencia en su libro *Capitalismo Gore*, hace una crítica radical sobre lo neutro. Lo neutro en la filosofía, aquello que se define como lo identitario, lo *queer*, lo cultural, lo estético, etc. La anécdota a la que se refiere en el texto es lo que le saca de un pensamiento neutro sobre “su” academia europea, para pensar desde un lugar situado. Tiene que ver con el giro performativo y de la crítica, que de repente es atravesado por el cuerpo, por las mentalidades disidentes, por todas aquellas sexualidades, subjetividades y colectividades que no se enmarcan en esa genealogía contra-hegemónica. Sayak Valencia decía: “esto no significa que abandonar el estudio de lo neutro no me exigiera mantener en todo momento la

memoria sobre aquello que he tenido que abandonar”. Esto tiene que ver con lo que hemos estado hablando sobre el posicionamiento de la crítica. Esa crítica pura, de la negatividad pura, de hacer un contra-sistema, la contra-cultura, la contra-hegemonía, la contra-historiografía, basadas en la negatividad pura. Si no tiene memoria de los métodos que han establecido esa hegemonía a la que critica, vuelve a convertirse en un estado hegemónico otra vez.

Ayer, hablamos con Gilberto González sobre cómo construir un museo sobre aquello que ha sido sometido o invisibilizado y convertirlo en una identidad reclamable y fija, donde se corre el peligro de caer nuevamente en la cuestión identitaria. Por eso, la teoría crítica de género a mí me ha ayudado en esta cuestión, en la necesidad de la memoria, el proceso de cuestionamiento y la mirada situada.

Una mirada clave para mí es la de Mieke Bal autora experta en narratología, que sienta las bases del término “focalización”. Es decir, cuando hablamos para hacer crítica de arte sobre un objeto, tenemos que pensar muy mucho desde dónde estamos hablando y para quién. Bueno, y para mí un personaje importantísimo en esta historia de la crítica es el historiador Aby Warburg. Su vida es una reorganización de la historia del arte y de la historia. Warburg nos permite pensar la historia con una herramienta fundamental que contorsiona hasta el límite, que es el tiempo, la temporalidad. Martí Manen, tiene un proyecto de comisariado bastante reciente que se hizo en Cataluña, *Cuando las líneas son tiempo*, que justamente habla de la necesidad de las diferentes temporalidades.

El tiempo, no como una linealidad que conlleva un progreso que va con la idea de la Ilustración, la emancipación y la autonomía, sino en la línea de Suely Rolnik, de la anti-psiquiatría y la maraña de Lygia Clark –artista que trabaja el cuerpo y la performance de una manera radical y fundamental, que tiene que ver con el nudo.

Mieke Bal tiene un libro maravilloso, *Conceptos viajeros en las humanidades*, donde nos explica cómo los conceptos filosóficos son como personajes de una novela. Los conceptos suelen ser equiparados con la palabra común, pero el concepto conlleva unas relaciones, unos aparatos de verificación que lo que se han hecho visibles, unas transformaciones, el paso de una fuerza, una marca temporal. Sí creo que no hace falta tener conocimiento de toda esta complejidad para actuarla a la hora de escribir un texto, crear un dispositivo o llevar a cabo un proyecto. Si ya tengo marcas dentro de un ejercicio más o menos técnico de la crítica, considero que está bien tener un marco de los términos que utilizas para tu trabajo. Al final es una cuestión de género, performatividad, tiempo...

Joan Rivière, psicoanalista del XIX, la primera mujer admitida en el círculo de psicoanalistas con su texto sobre la feminidad como mascarada, imprescindible para entender el concepto de performatividad del género.

Entonces, mi idea del texto crítico en relación a todo este despliegue de materiales y de bibliografía, tiene que ver con Philippe Sollers, que es otro crítico o teórico de los años sesenta, figura clave para mí. O sea ni Foucault, ni Derrida, ni Deleuze, ni Guattari. Todos están muy bien, pero para mí son algo así como la versión comercial de Philippe Sollers. Él es literato. Junto con Julia Kristeva, nos habla de la negatividad, el “sol negro”. Sollers habla del “relato rojo”, cuyo ejemplo práctico sería la revista francesa *Tel Quel* [Tal cual]. El relato rojo es el relato que lleva impresa la conciencia de la performatividad. Tiene que ver el despliegue de toda esta complejidad para después generar el despliegue de un dispositivo, algo que explica muy bien Agamben en *¿Qué es un dispositivo?*, que es lo que yo concibo como ejercicio crítico. Es lo que decía con el relato rojo, que no tiene por qué ver con un afán de transformarlo y cambiarlo todo, sino simplemente con que funcione para que esa pieza nueva otra y, si es posible, consigamos que algo se transforme.

Tiene que ver para mí con la poesía. Nunca lo cuento porque me da vergüenza contarlo, pero escribo poesía desde que tenía doce años. No hablo de ello porque cuando dices “poesía” automáticamente aparecen una serie de conceptos e ideas asociadas que me hacen daño; no me gusta, pero ahora me apetece... El relato rojo es poesía pura y dura. Existe un librito del teórico francés François Cheng, sobre poesía china clásica, en el que cómo cuando la poesía habla, a través del poeta, la realidad opera. Es decir, el poema dice: “amarillo sol, montaña nace” y el día se hace tras la montaña. Cada poema, según esta concepción de la poética, es una constelación que explota, ya no a modo de catexis, como veíamos antes, sino de efecto de realidad conectada. Es para mí la mejor definición de dispositivo, la del poema, escrita por François Cheng, la más bella.

Me han criticado muchos años la huella de la poesía en la teoría, el ser demasiado poético-especulativa. Hacía mucha especulación y me dejaba llevar mucho por aquello que te guía cuando escribes poesía, la sonoridad, el ritmo, una palabra que llama a la otra. Quiero llegar a esta idea... ¿Cómo llegar sin incluir en la llegada el pensamiento sobre el camino, de manera que cuando la nombras sea? Esta cuestión de la poética asociada al ejercicio crítico, incluso especulativo, de la teoría y de la historia, de nuestra propia historia está presente en Donna Haraway. Acaba aquí el relato, no es un final, pero es donde yo me encuentro.

Siguiendo a Haraway, el papel del arte es la especulación artística de la historia. Bueno, no es que tenga ningún rol, sino que lo que hace el arte no nos va a solucionar nada ni va a transformar nada radicalmente. Nos va a dar una herramienta para especular, con todas las consecuencias que esto tiene. Debemos ser conscientes de que cuando tenemos asumidas determinadas competencias, nuestros enunciados,

nuestros escritos y nuestros dispositivos en forma de proyectos artísticos toman posiciones y establecen diferencias, jerarquías o no. Si las establecen, que sea porque las hayamos decidido, no porque no las hayamos pensado, que es lo tremendo. Y tienen la capacidad de ser un poema, con toda la inutilidad que conlleva, con toda la radicalidad de un relato rojo. Entonces, ¿el fin de un relato crítico es escribir un texto? No, es construir una comunidad de relaciones que permita vivir de forma más o menos autónoma todo este recorrido que te encuentras en la academia cuando buscas referentes o una comunidad afectiva a la hora de dedicarte a la crítica.

...

Ahora vamos a entrar en la parte de la sesión más personal para mí. Todo el interés por el ejercicio crítico me viene por el arte. Soy hija de artista, un artista menor del movimiento Atlántica que representó la vanguardia neoexpresionista en los años ochenta en Galicia. Mi padre de manera ahistórica, por intuición, ha acumulado una biblioteca enorme de arte. En ella, he encontrado el catálogo *Islas* en el que aparecen unos términos con los que he hecho un glosario que me gustaría que colocárais en este mapa mundi solo de islas, sin continentes, a modo de ejercicio.

Par mi, *La carta de Lord Chandos*, de Hofmannsthal, que he traído conmigo a esta sesión, fue indispensable para comenzar a escribir. En correspondencia postal con el filósofo Francis Bacon, ante la inmensidad de lo que pueda significar un solo detalle dentro de la realidad completa Lord Chandos dice “quien soy yo para escribir una frase entera”. Esa crisis del discurso...

Vamos a hacer un pequeño recorrido por el contexto del que vengo. En este viaje pasamos por la Cidade da Cultura, el despropósito arquitectónico que ha supuesto el embargo de las retribuciones y rendimientos de trabajo de toda una generación de artistas y agentes culturales de la comunidad y que a día de hoy sigue creciendo, con inyecciones de presupuesto derivadas de fondos para la investigación y el desarrollo, por ejemplo, haciendo cada vez más pequeño el canal de acceso de nuestra comunidad creativa al derecho humano fundamental de participación en la vida cultural.

Actualmente, junto a Horacio González, artista digital, formamos el colectivo *Agentes del caos*<sup>4</sup>, un proyecto de texto crítico expandido en formato web que trata de hacer un ejercicio poético sobre esta realidad cultural que os expongo. También sobre el contexto podéis leer el texto escrito junto al historiador Víctor E. Pérez, para el proyecto de investigación universitario referenciado en la bibliografía: *Canales alternativos de creación experimental del eje noroeste de 1975-2012*. El texto se titula *Treinta energúmenos gritando. Quince años de creación independiente en Galicia*. “Treinta

---

4. Agentes del caos [Página web]. En línea: <http://www.agentesdelcaos.net> [consultado el 26 de mayo de 2018]

energúmenos gritando” es la frase que utilizó el conselleiro de Cultura de la Xunta de Galicia en época de Manuel Fraga, Xesús Pérez Varela tras los enfrentamientos que siguieron a la destitución de la directora del Centro Galego de Arte Contemporáneo de Galicia Gloria Moure, sobre la presencia de un grupo de artistas contra los que se mandó cargar a la policía, en febrero de 1998.

La tesis o el dispositivo teórico de ese texto es muy sencilla. En el 2000, cuando algunas instituciones artísticas, como por ejemplo el MACBA, asumieron su fractura respecto de su aislamiento de los movimientos y comunidades de base y abrieron las puertas a los movimientos sociales y anti-globalización, con proyectos como *Agencias* en el 2001, los movimientos anti-globalización se refugiaron en el museo. Aquel proceso dio lugar a publicaciones como *Desacuerdos*, donde se recogió una producción crítica muy interesante, que ha sido parte importante de mi formación como alumna del Programa de Estudios Independientes (PEI) del MACBA. Y, aunque dicha apertura no acabó del todo bien, desde la institución cultural se asumió la necesidad de quebrar sus propias puertas y relacionarse con los movimientos sociales. Esto transformó a las instituciones artísticas, que crecerían y decrecerían hacia otras derivas. En Galicia jamás sucedió esto. En el 2002 se hundió el Prestige y en esa misma fecha se inaugura el Museo de Arte Contemporáneo en Vigo (MARCO). Tras el hundimiento del Prestige una potente fuerza social se formaliza en torno al colectivo Burla Negra, que convoca una protesta ante sus puertas, el mismo día de la inauguración del MARCO, aprovechando que Manuel Fraga –Presidente en aquel momento de la Xunta de Galicia– y el por entonces Príncipe Felipe vienen a presidir la inauguración. El museo, como institución recién nacida tenía dos opciones: situarse en la calle, con la cultura de base –al menos gestualmente– o no. Tristemente el museo optó por llamar a la policía y hacer un cordón policial. Las personas allí reunidas lanzaban bolsas de chapapote contra el príncipe Felipe a su llegada y a Fraga se le facilitó la entrada por la puerta de atrás. Este gesto institucional, a mi modo de ver, acabó con las expectativas de autonomía de los proyectos artísticos de los siguientes 20 años.

Decir esto mismo, en un texto crítico, desde el interior del propio contexto, en un momento como el actual, de quiebra total del museo a causa de un brutal desbordamiento del control administrativo municipal del museo, nos ha supuesto a algunas, el sufrir un profundo rechazo por parte de la comunidad del arte contemporáneo al ser interpretado como una crítica al museo que se pretende salvar de la injerencia política. Es absolutamente necesaria la capacidad de autocritica y de autorrevisión, incluso, en los momentos en los que la supervivencia de la institución peligra, porque no por el hecho de que un museo sea un museo debe permanecer o ser democrático sin más evaluación que la autocomplacencia. Con esto os pongo en antecedentes de que el ejercicio de la crítica es un ejercicio vital, que no solo consiste en escribir un

“En ninguna parte... Deberíamos haberlo sabido. ¡Voy a sacarnos de aquí  
 Vi el futuro y era nuestro futuro”

texto, sino en tomar una posición, no siempre fácil. Escribir, hacer salir el sol, el “sol negro”, a veces, exige un precio afectivo muy alto.

Pero al hablar de nuestras instituciones en Galicia, sean públicas o del proco-mún, no podemos olvidar la figura de Isaac Díaz Pardo, fundador de Sargadelos y director del Laboratorio de Formas en mi opinión es el más vanguardista y radical laboratorio del contemporáneo en Galicia, aún hoy no leído. No hemos sido capaces como comunidad de convertir a Isaac Díaz Pardo en un dispositivo, que trascienda su propia subjetividad, a su autoría y sus logros personales para convertirlo en un dispositivo que pueda transmitirse de manera que los efectos de su método de trabajo o incluso de su obra, pudieran seguir actualizándose a modo de un software estético que acabara convirtiéndose en una inteligencia artificial autónoma. Roc Laseca habla de la institucionalidad dura y la institucionalidad blanda en su libro *El museo imparable*. En Galicia los muros del museo, del arte en general, han sido de un granito impenetrable.

Seguimos con algunos ejemplos de iniciativas colectivas más o menos autónomas. En la facultad de Bellas Artes, en el 2002-2003, tiene lugar el festival IFI, de donde han salido colectivos interesantísimos, como Escoitar.org, colectivo de experimentación sonora que crean el primer mapa sonoro de Galicia.

Otro de esos proyectos autónomos fue *Evasión o Victoria*. A mi vuelta a Galicia desde Barcelona, me dije: “bueno, lo primero que tengo que hacer es recuperar las conexiones, porque hace diez años que no vivo aquí”. Me acerqué a un colectivo con el que ya había participado en algún proyecto puntual, Baleiro y juntos nos planteamos qué podíamos hacer para reencontrarnos. Y de ahí surgió *Evasión o victoria*, en referencia a la peli de John Ford sobre los prisioneros nazis que tienen que disputar un partido de fútbol y se enfrentan a la decisión final entre escapar –de Galicia– o quedarse –en Galicia– y jugar el partido. Fue nuestra manera de hacer frente a una cuestión que por aquel entonces vertebraba nuestra vida, la emigración. Hicimos una ronda de doce colectivos en la que cada uno era anfitrión del resto en una actividad al mes. Y, realmente, nos sirvió para conectar, de nuevo, con aquella generación con la que hacia finales de los años 90, habíamos empezado a reivindicar espacio de tránsito para nuevas potencias y con otras por venir de las que ya no nos separaríamos.

Y continuamos en el 2012, con *ENCONTROS OFF*. En este proyecto utilizamos la dinámica institucional de la Cidade da Cultura, contraprogramando un off para cada uno de sus eventos. Si se hacía un *Congreso de emprendeduría de cultura*, pues hacíamos el *Congreso off de emprendeduría de cultura*. Era una excusa para reunirnos en las mismas fechas en las que programaba la Cidade de la Cultura, en el monte Gaiás, en el espacio Baleiro –que significa vacío en gallego–, que era un semisótano semienterrado bajo la Facultad de Filología, en el Campus Universitario.

“En ninguna parte... Deberíamos haberlo sabido. ¡Voy a sacarnos de aquí  
 Vi el futuro y era nuestro futuro”

Fue en estos encuentros donde conocería al artista Olmo Blanco, con quien el también artista Diego Vites y yo nos iríamos a vivir a una casa que su abuelo construyó a las afueras de Santiago de Compostela, en el perímetro rururbano de la ciudad, en el lugar de La Peregrina. Allí teníamos un galpón, que es como se le llama en Galicia a algo así como un garaje anexo o alpendre. Y limpiando el galpón pensamos que las condiciones en las que vivíamos debían ser las condiciones en las que produciríamos. Así que preparamos el Galpón como espacio artístico y decidimos empezar a trabajar al margen del flujo económico y en un espacio no mediado por intereses que no fuesen los de creación. Así creamos *FAC Peregrina Furancho de Arte Contemporáneo* en 2012, que era básicamente un espacio de ensayo. En Galicia no tenemos un espacio donde ensayar, donde fallar. Utilizamos la idea del furancho, que aquí en Canarias es el guachinche, que sirve para vender el excedente de vino de las cosechas familiares. Nosotros éramos excedente cultural en aquel momento. ¿Cómo dar salida al excedente cultural? Pues de la misma manera que se le da al excedente vinícola, abriendo el garaje y atendiendo a vecinos, amigos y peregrinos. En 2013 cerramos, una vez que demostramos que la gestión de un espacio autónomo en arte, en Galicia, era posible. La recepción institucional de aquel ejercicio la podéis encontrar en la exposición generacional *Veraneantes*, comisariada por el anterior equipo del MARCO de Vigo. Lo que nosotros presentamos como un excedente cultural, desde el museo fue leído como el descubrimiento de una generación de artistas con experiencia formativa mayoritariamente fuera de Galicia, con la que la institucionalidad dura de la que hablábamos antes sí podía dialogar.

Una vez cerrado el *FAC Peregrina* fue cuando Horacio González al que ya mencioné antes y yo comenzamos a trabajar en el proyecto de investigación autónoma *Otra Institucionalidad*<sup>5</sup> en ese marco organizamos, entre otros proyectos el seminario *Hacia una salida democrática de la crisis*, con la Fundación de los Comunes<sup>6</sup>. Dentro del proyecto nos hemos ido moviendo en un eje que va desde las acciones de interinstitucionalidad, en las que se pretende crear un diálogo de cooperación entre instituciones públicas e independientes; de parainstitucionalidad, en las que se trata de actualizar aquel gesto del gobierno de Galicia autoinstituido durante el exilio a causa de la Gerra Civil y posterior Dictadura en España, que dentro del proyecto se formalizó con la fundación del Instituto Gallego de Praxis Actual (IGAPA), una arquitectura institucional simbólica compuesta por la donación de capital tiempo

5. VISUAL HERITAGE PRESURE: “Otra institucionalidad”. En línea: <https://www.vhplab.net/spip.php?rubrique43> [consultado el 26 de mayo de 2018]

6. Horacio González Diéguez: “Hacia una salida democrática de la crisis” (2013). En línea: <https://www.vhplab.net/spip.php?article205> [consultado el 26 de mayo de 2018]

de cada una de sus células y del que cada una de ellas puede disponer acorde con sus necesidades de legitimación; y, por último, de necroinstitucionalidad, que se formalizará en el próximo Foro Negro de la Cultura para el que estamos organizando un ritual de tránsito hacia el espacio del más allá para la cultura, donde al fin, liberados del cuerpo antiguo podamos invadir otros cuerpos, otras formas y otras lógicas que nos permitan dar paso a la vida que llama y sobre todo, enterrar a la vida que ya no vive, en la cultura<sup>7</sup>.

Recogiendo el planteamiento metodológico de esta última acción crítica, más allá del texto, en la que estamos trabajando para el Foro Negro, Horacio y yo reflexionábamos sobre la importancia de tener espacio, tiempo y una forma, un ritual, para enterrar y con ello asumir, nuestros fracasos en cultura, no los pesonales, sino los colectivos, los que como la Ciudad de la Cultura, o el movimiento Burla Negra, por nefastos o por entregados hasta el último de sus alientos, afectan a toda una comunidad o un territorio. De lo contrario, en ese territorio se enquistaba lo afectivo, se produce la catexis de la que os hablaba, un montón de sentimientos y subjetividades no reconocidas como explosión de potencia frente a la posibilidad de que esa potencia encuentre un canal que permita crear un principio de realidad; lo que nos faltan son herramientas. Y lo que nos aporta el pensamiento crítico, es esa caja de herramientas.

Como decimos en Agentes del Caos, “El arte está muerto. El cadáver del Cid cabalga a lomos de Babieca. Un ejército de zombies perpetúa la escena reproduciendo la ilusión de una batalla por venir que ya no es posible. Los árabes se han ido”<sup>8</sup>. Este enunciado lo empleamos para decir que hay que enterrar ya, para poder consultarlo mediante rituales de posesión y mediación, un determinado cuerpo del arte o de la historia, y que ahora es momento de seguir a las energías que lo poblaban, que están en tránsito, en su búsqueda de formas. Nuestro trabajo como críticas e investigadoras es acompañar esas energías plásticas hacia esas formas otras y apartar de su camino a los muertos vivientes, que pretenderán zombificarlas. Sobre este tema de la antropofagia zombie en lo cultural tenéis en la bibliografía la referencia de Suely Rolnik, que os recomiendo.

Respecto del ejercicio que acabamos de realizar aquí y del discurso crítico en general, lo que estamos tratando de encontrar es un camino para el ejercicio de la autonomía: somos nosotras las colonizadas, las que asumimos los referentes con los que hemos trabajado aquí, o somos una comunidad propia que viene, una práctica instituyente.

7. Horacio González Diéguez: “III Foro Negro de la cultura” (2018). En línea: <https://www.vhplab.net/spip.php?article377> [consultado el 26 de mayo de 2018]

8. <http://www.agentesdelcaos.net/>

A este respecto, para evitar la colonización por parte de los referentes lo que yo os recomiendo es una práctica que rescató la vanguardia brasileña, formalizada en el Manifiesto Antropófago redactado por Oswald de Andrade en 1928, basado en la transposición de las prácticas caníbales que tanto asustaban a los "conquistadores europeos" a la práctica artística e intelectual. "Solo me interesa lo que no es mío" dice el manifiesto. Se trata de comerse al otro, al diferente, aprehenderlo, cuidarlo y alimentarlo en el interior de nuestra comunidad, celebrar una fiesta colectiva para acabar con él, repartir su cuerpo entre todas. A cada una le corresponderá aquello que puede aportarle lo que necesita y aquella que es la encargada de "darle muerte" ha de apartarse por un tiempo del grupo, pues ha de adentrarse en su propio ritual de iniciación. Así es como os recomiendo que evitéis ser colonizados por la teoría crítica, mientras ejercéis la teoría crítica como práctica vital de descivilización. Eso sí, si lo que queréis es seguir haciendo proliferar el relato de la historia, a la fiesta caníbal ha de sobrevivir al menos un testigo.

"En ninguna parte... Deberíamos habérlo sabido. ¡Voy a sacaros de aquí!  
"Vi el futuro y era nuestro futuro"

**Discurso, poder, cuerpo bios y crítica**

Amador Fernández-Savater, Marta Malo de Molina, Marisa Pérez Colina y Raúl Sanchez Cedillo: “Ingredientes de una onda global” (2004). En línea: [https://marceloexposito.net/pdf/1969\\_ingredientesondaglobal.pdf](https://marceloexposito.net/pdf/1969_ingredientesondaglobal.pdf) [consultado el 26 de mayo de 2018]

Angela Davis: *Mujeres, raza, clase*, Akal, Madrid, 2004.

David Harvey: *Breve historia del neoliberalismo*, Akal, Madrid, 2007.

Donna Haraway: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra, Madrid, 1995.

Emilio Tarazona: “Biopolítica / Necropolítica / Tecnopolítica” (2015). En línea: [http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v12/PDFS\\_1/LITORALES%20texto%204%20ERRANCIA%2012%20BIO%20NECRO.pdf](http://www.iztacala.unam.mx/errancia/v12/PDFS_1/LITORALES%20texto%204%20ERRANCIA%2012%20BIO%20NECRO.pdf) [consultado el 26 de mayo de 2018]

E.T.A. Hoffmann: *El hombre de arena y otras historias siniestras*, Valdemar, Madrid, 2007.

Felix Guattari: *Plan sobre el planeta. Capitalismo Mundial Integrado y revoluciones moleculares*. Traficantes de sueños, Madrid, 2004.

Gayatri Spivak: “¿Pueden hablar los subalternos?” (Ed. y Trad. Manuel Asensi Pérez). En línea: [http://www.macba.cat/uploads/20170111/spivak\\_pueden\\_hablar\\_los\\_subalternos.1.pdf](http://www.macba.cat/uploads/20170111/spivak_pueden_hablar_los_subalternos.1.pdf) [consultado el 26 de mayo de 2018]

Gilles Deleuze y Felix Guattari: ¿Qué es la filosofía? (Capítulo 7 “Perceptos, afectos y conceptos” y “Conclusiones, del caos al cerebro”), Anagrama, Barcelona, 2006.

Giorgio Agamben: *Homo Sacer 1, El poder soberano y la vida nuda*, Pre-Textos, Valencia, 1998.

Giorgio Agamben: “¿Qué es un dispositivo?”. En líneas: <http://ayp.unia.es/r08/IMG/pdf/agamben-dispositivo.pdf> [consultado el 26 de mayo de 2018]

Hugo v. Hoffmannsthal: *Carta de Lord Chandos*, Alianza Editorial, Madrid, 2008.

Jean-Luc Nancy: *El intruso*, Amorrortu, Buenos Aires, 2006.

Jeremy Rifkin: *El siglo de la biotecnología, El comercio genético y el nacimiento de un mundo feliz*, Paidós, Barcelona, 2009.

J.L. Austin: *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós Ibérica, Barcelona, 2016.

Maria Ptqk: “Algoritmocracia. Estilos de vida en el nuevo régimen” (2013). En línea: [http://www.mariaptqk.net/wp-content/uploads/2014/04/Algoritmocracia\\_Ptqk.pdf](http://www.mariaptqk.net/wp-content/uploads/2014/04/Algoritmocracia_Ptqk.pdf) [consultado el 26 de mayo de 2018]

Michel Foucault: *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets, Buenos Aires, 1992.

Michel Foucault: *Vigilar y castigar* (especialmente, capítulos “Suplicio”, “Castigo” y Panóptico, Siglo XXI, México, 1998.

Michel Foucault: *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber* (capítulo “El método”), Siglo XXI, México, 1998.

Michel Foucault: *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France 1978-1979*, FCE, México, 2007.

Michel Foucault: *Los anormales*, Akal, Madrid, 2001.

Raúl Sánchez Cedillo: “Rajoyato, municipalismos, sistema de contrapoderes”. En línea: <http://transversal.at/transversal/0916/sanchezcedillo/1505647019> [consultado el 26 de mayo de 2018]

Sayak Valencia: *Capitalismo Gore* (Capítulos “Conclusiones” y “The very beginning”), Melusina, Santa Cruz de Tenerife, 2010.

Sigmund Freud: “Lo Siniestro” (1919), en su *Obras Completas. Tomo VII*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.

**Crítica institucional, conceptualismos periféricos, reinención del activismo artístico, prácticas instituyentes, crítica de la modernidad y redefinición del horizonte democrático**

Ana Longoni y Mariano Mestman: *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Eudeba, Buenos Aires, 2008.

Bertolt Brecht: “Teoría de la radio” (1927-1932), en su *El compromiso en literatura y arte*, Península, Barcelona, 1984.

Brian Holmes: “Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones”, en *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (ed. Transform), Traficantes de Sueños, Madrid, 2008.

Gerald Raunig: *Mil máquinas. Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2008.

Marcelo Expósito: “Diferencias y antagonismos. Protocolos para una historia política del arte en el Estado español”, en *Desacuerdos 1* (eds. Jesús Carrillo e Ignacio Estella Noriega), MACBA, Barcelona, 2004.

Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.): *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2001.

Roc Laseca: *El museo imparable. Sobre institucionalidad genuina y blanda*, Metales Pesados, Santiago de Chile, 2015.

Suely Rolnik: “Geopolítica del chuleo” (2006). En línea: <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es> [consultado el 26 de mayo de 2018]

Suely Rolnik: “Antropofagia Zombie”. En línea: [http://www.medicinayarte.com/img/antropofagia\\_zombie\\_rolnik.pdf](http://www.medicinayarte.com/img/antropofagia_zombie_rolnik.pdf) [consultado el 26 de mayo de 2018]

Suely Rolnik y Felix Guattari: *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de Sueños, Madrid, 2006

Walter Benjamin: “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936), en su *Obras. Libro I / Vol. 2*, Abada, Madrid, 2008.

Walter Benjamin: “El autor como productor” (1939), en su *Tentativas sobre Brecht (Iluminaciones III)*, Taurus, Madrid, 1990.

**Teoría crítica no heteropatriarcal**

Adrienne Rich: “Heterosexualidad obligatoria y experiencia lesbiana” (1979). En línea: <http://www.mpisano.cl/psn/wp-content/uploads/2014/08/Heterosexualidad-obligatoria-y-existencia-lesbiana-Adrienne-Rich-1980.pdf> [consultado el 26 de mayo de 2018]

Carmen Navarrete, María Ruido y Fefa Vila: “Trastornos para devenir : entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español”, en *Desacuerdos 2* (eds. Jesús Carrillo, Ignacio Estella Noriega y Lidia García Merus), MACBA, Barcelona, 2003.

Cheryl Chase: “Hermafroditas con actitud: cartografiando la emergencia del activismo político intersexual”, en *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimiento y prácticas feministas queer* (ed. Grupo de trabajo queer). Traficantes de sueños, Madrid, 2005.

Daniel J. García: *Rara Avis. Una teoría queer impolítica*, Melusina, Santa Cruz de Tenerife, 2016.

David Halperin: *San Foucault. Para una hagiografía gay*, El cuenco de plata, Buenos Aires, 2004.

Douglas Crimp: “Representaciones no moralizantes del sida” (1994) y “El Warhol que merecemos. Estudios culturales y cultura queer” (1999) en su *Posiciones críticas. Estudios sobre las políticas de arte y la identidad*, Akal, Madrid, 2005.

Gayle Rubin: “El tráfico de mujeres. Notas sobre “la economía política” del sexo” (1986). En línea: <http://www.caladona.org/grups/uploads/2007/05/EI%20trafico%20de%20mujeres2.pdf> [consultado el 26 de mayo de 2018]

Guy Hocquenghem: *El deseo homosexual*. Melusina, Santa Cruz de Tenerife, 2009.

Hélène Cixous: “La risa de la medusa” (1975) en su *Deseo de escritura*, Reverso Ediciones, Barcelona, 2004.

Joan Riviere: “La feminidad como mascarada”(1929). En línea: <https://atheneadigital.net/article/download/374/374-pdf-es> [consultado el 26 de mayo de 2018]

John Stuart Mill [y Harriet Taylor Mill]: *El sometimiento de la mujer*. Alianza editorial, Madrid, 2010.

Juan Vicente Aliaga: “Háblame cuerpo. Una aproximación a la obra de Pepe Espaliú”, En línea: <http://juanvicentealiaga.blogspot.com/2012/10/habla-me-cuerpo-una-aproximacion-la-obra.html> [consultado el 26 de mayo de 2018]

Judith Butler: “Acerca del término queer”. En línea: <http://www.scba.gov.ar/includes/descarga.asp?id=34219&n=Butler%20Judith%20-%20Cuerpos%20Que%20Importan-156-169.pdf> [consultado el 26 de mayo de 2018]

Judith Butler: *Lenguaje, poder e identidad*, (Capítulo “Introducción. De la vulnerabilidad lingüística”), Síntesis, Madrid, 2004.

Judith Butler: *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona, 2008.

Judith Butler: *Cuerpos que importan*, Paidós, Barcelona, 2008.

Judith Halberstam: “El arte de lo feo : masculinidad femenina y estética de la modernidad”, en *Héroes Caídos, Masculinidad y Representación*. Espai d'Art Contemporani de Castelló, Valencia, 2001.

Julia Kristeva: “El tiempo de las mujeres” (1979). en su *Las nuevas enfermedades del alma*, Cátedra, Madrid, 1995.

Linda Nochlin: “ ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas ?” (1971). En líneas: <https://www.vitoria-gasteiz.org/wb021/http/contenidosEstaticos/adjuntos/es/87/78/48778.pdf> [consultado el 26 de mayo de 2018]

Luce Irigaray: *Espéculo de la otra mujer*, Akal, Madrid 2008.

Mar Villaespesa, “Hablemos de lo que pasa”, en *Transgénico@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo* (com. Juan Vicente Aliaga et al.), Koldo Mitxelena. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1998

Margaret Mead: *Sexo y temperamento en tres sociedades primitivas*, Paidós, Barcelona, 2006.

Mary Wollstonecraft: *Vindicación de los derechos de la mujer*, Cátedra, Madrid, 1996.

Moisés Martínez: “Mi cuerpo no es mío. Transexualidad masculina y presiones sociales del sexo”, en *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimiento y prácticas feministas queer* (ed. Grupo de trabajo queer). Traficantes de sueños, Madrid, 2005.

Monique Wittig: *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales, Barcelona, 2006.

Paul B. Preciado: *Testo Yonqui*, Espasa, Madrid, 2008.

Rafael Mérida (ed.): *Sexualidades transgresoras, Antología de estudios queer*, Icaria, Barcelona, 2009.

Rosi Bradiotti: “El feminismo con cualquier otro nombre. Judith Butler entrevista a Rosi Braidotti”, en su *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*, Gedisa, Barcelona, 2004.

Simone de Beauvoir: *El segundo sexo*. Cátedra, Madrid, 2017.

Teresa de Lauretis: “Estética y Teoría Feminista : reconociendo el cine feminista” (1985) en *100%* (ed. Mar Villaespesa), Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1993.

Virginia Woolf: *Una habitación propia*, Alianza editorial, Madrid, 2018.

### Crítica, autonomía y pensamiento-acción

Aby Warburg: *Atlas Mnemosyne*, Akal, Madrid, 2010.

Aby Warburg: *El ritual de la Serpiente*, Sexto Piso, Ciudad de México, 2008

Equipo Re; Anarchivo SIDA [Página web]. En línea: [http://www.anarchivosida.org/index\\_es.php](http://www.anarchivosida.org/index_es.php) [consultado el 26 de mayo de 2018]

Fabrizio Terranova: *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival*, Atelier Graphoui, Bélgica, 2016.

- Friedrich Nietzsche: *Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*, Tecnos, Madrid, 2018.
- Fundación de los Comunes/ Nociones comunes [Página web]. En línea: <https://aula.fundaciondeloscomunes>. [consultado el 26 de mayo de 2018]
- GenderHacker; Archivo T [Página web]. En línea: <http://archivo-t.net/info/> [consultado el 26 de mayo de 2018]
- Georges Didi Huberman: *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Adaba Editores, Madrid, 2009
- Jordi Claramonte: *La república de los fines* (Capítulo “Conclusiones una autonomía modal”), Cendeac, Murcia, 2010.
- Mapping the Commons [Página web]. En línea: <http://mappingthecommons.net/es/metodo/> [consultado el 26 de mayo de 2018]
- María Ptqk: “La cháchara y la cátedra” (2013). En línea: <http://www.mariaptqk.net/la-chachara/> [consultado el 26 de mayo de 2018]
- María Ptqk: *Soft Power*, Consonni, Biblao, 2014.
- Marina Garcés: *Nueva ilustración radical*. Anagrama, Barcelona, 2017.
- Mark Fisher: *Los fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*, Caja Negra, Buenos Aires, 2018.
- Martí Manen: *Salir de la exposición si es que alguna vez habíamos entrado*, Consonni, Bilbao, 2012.
- Michael Tournier: *Viernes o los limbos del pacífico*, Alfaguara, Madrid, 1992.
- Mieke Bal: *Los tiempos trastornados*, Akal, Madrid, 2016.
- Pablo deSoto: “Indagaciones críticas al Antropoceno” (2017). En línea: <http://pablodesoto.org/wp-content/uploads/2016/10/DeSoto-Indagaciones-criticas-al-Antropoceno.pdf> [consultado el 26 de mayo de 2018]
- Pablo de Soto, “JORNADAS «2056. ARTE, CIENCIA Y SOCIEDAD ANTE LOS FUTUROS CLIMÁTICOS» | BilbaoArte”. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=yEVPDW1R7IQ> [consultado el 26 de mayo de 2018]
- Red Conceptualismos del Sur [Página web]. En línea: <https://redcsur.net/es/> [consultado el 26 de mayo de 2018]
- Transform (ed.): *Producción cultural y prácticas instituyentes*, Traficantes del sueños, Madrid, 2009.
- VV.AA.: *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública. Volúmenes 3-8*. MACBA, Barcelona, 2005-2014.

### **Referencias**

- Ania González [Página web]. En línea: <https://lysisundkritik.wordpress.com/> [consultado el 26 de mayo de 2018]
- Ania González: “Treinta energúmenos gritando. 15 años de creación independiente en Galicia (1998-2013)”. (2013). En línea: <https://lysisundkritik.wordpress.com/2014/06/21/>

[treinta-energumenos-gritando-15-anos-de-creacion-independiente-en-galicia-1998-2013-2/](https://elpais.com/cultura/2016/06/20/babelia/1466416924_793884.html) [consultado el 26 de mayo de 2018]

Ania González: “Cabello/Carceller, antepasadas por venir” (2016). En línea: [https://elpais.com/cultura/2016/06/20/babelia/1466416924\\_793884.html](https://elpais.com/cultura/2016/06/20/babelia/1466416924_793884.html) [consultado el 26 de mayo de 2018]

Colaboraciones de Ania González en el País: [https://elpais.com/autor/ania\\_gonzalez\\_castineira/a/](https://elpais.com/autor/ania_gonzalez_castineira/a/) [consultado el 26 de mayo de 2018]

Investigación sobre el contexto periférico de Galicia: Canales alternativos de creación experimental en el Eje Noroeste, 1975-2012 (Vol. I y II). En línea: <http://baleiro.org/content/publicaci%C3%B3ns> [consultado el 26 de mayo de 2018].

Proyecto de creación de un espacio artístico independiente: Fac Peregrina Furancho de Arte Contemporánea [Página web]. En línea: <https://facperegrina.wordpress.com/exposicions/actuais/> [consultado el 26 de mayo de 2018]

Proyecto de escritura crítica generativa: Agentes del Caos [Página web], En línea: <http://www.agentesdelcaos.net/> [consultado el 26 de mayo de 2018]

Proyecto de investigación-acción sobre nuevas formas de institucionalidad de lo común: Otra Institucionalidad. En línea: <http://www.vhplab.net/spip.php?rubrique43> [consultado el 26 de mayo de 2018]

Proyecto editorial online Plétora [Página web]. En línea: <http://pletora.es/> [consultado el 26 de mayo de 2018].

“En ninguna parte... Deberíamos haberlo sabido. ¡Voy a sacarnos de aquí! Vi el futuro y era nuestro futuro”



# Entornos atomizados

El espacio autónomo en Canarias

-algunos apuntes sobre espacios y prácticas artísticas independientes-

Dalia de la Rosa

*Sin lugar a dudas se sabe que el gran cambio se efectúa no en lo material, sino en lo sutil.*

**Pedro Garhel en *P de polivalente*.**

La noción de espacio autónomo obliga a comenzar este análisis desde una suposición que da por real un dato hipotético, la urgencia por definirse. Para plantearnos este breve estudio sobre espacios y prácticas culturales en Canarias que eclosionan al margen de la institución, es necesario atravesar parte de un campo cultural que constituye un suelo nutricional repleto de dinámicas de interés muy difusas en su denominación. Una de las premisas que nos sirve para identificarlas viene de la necesidad, casi inconsciente, que tienen de desplazar los contenidos producidos hacia otros contextos, no normativos, y de plantear modelos alternativos de investigación y creación cultural. Estas experiencias han contribuido a poner en cuestión los procesos de legitimación estética e histórica, así como experimentar con otros modelos de exhibición, colaboración y sostenimiento. Hablamos aquí de esos otros agenciamientos –tomado en el sentido que le da Deleuze, como una relación de co-funcionamiento entre

elementos heterogéneos que comparten un territorio– que no se definen por la relación entre entidades y profesionales únicamente por cuestiones diferenciales, sino por el hecho de pertenecer a un mismo espacio concreto y accesible.

Pensar en el concepto de autonomía visibiliza unas problemáticas de coexistencia. Lo autónomo, se independiza, se atomiza<sup>1</sup>. Pero también se fortifica en la

---

1. El concepto atomizar lo tomamos aquí en relación a la división en partes pequeñas que integra en su significado, en un principio aisladas. Pero también puede significar una acción cuya consecuencia viene a dispersar algo en muchos fragmentos, en una porción de espacio más amplia de lo que podría llegar a ocupar sin cambiar de configuración física. En este sentido, ese espacio que se convierte en un campo de influencia con muchas partículas no contiene una que se superponga sobre otras, es decir, se trata de un espacio atomizado en el que la influencia de unos sobre otros no atiende a rangos de poder o de posicionamiento. La atomización social pone el foco de atención sobre el individualismo y los efectos de la sensación de aislamiento que el mercado y la estructura social fabrica en torno a la idea de bienestar, un aislamiento a modo de burbuja. Esta licencia que tomamos aquí –para reflexionar sobre prácticas culturales indepen-

soledad de lo no instituido. A partir de la noción de identidad activada, lo autónomo es capaz de generar identidades superpuestas. En relación a este análisis todas las respuestas o acercamientos serán especulativos, nada definitivos y solo satisfactorios en relación a lo micro, puesto que una cuestión inherente a muchas de las prácticas culturales independientes deviene del hecho de nacer en crisis y no poder desarrollarse o perpetuarse como proyecto en el tiempo. Así la cuestión de la fugacidad está en el meollo de lo autónomo.

En relación a la dimensión geográfica, recordemos las palabras de Pedro Garhel en los *Encuentros de Arte Actual y la Red Arte* de finales de la década de los 90:

Mantener, propiciar y desarrollar el espíritu de investigación y creación son algunos de los valores que creo más esenciales y en donde debería confluir la labor independiente de gestión y difusión de “espacios” generados por artistas. A través de la búsqueda de líneas de actuación en donde se refleje la construcción de nuestro propio entorno cultural y la elaboración de nuestra historia propia. Poniendo especial hincapié en la ayuda a otros artistas que reúnan un entorno específico de intervención en donde poder desarrollar su discurso y provocar un incremento en el nivel de conciencia, que sitúe el presente

dentro del territorio de maniobras idóneas para la existencia del espíritu del arte.<sup>2</sup>

Esta urgencia por auto-descifrar/se ante la otra o el otro pone en duda la propia capacidad de autonomía o de independencia total. Cuestiones como el compromiso y la resistencia subrayan un universo discursivo que en algunos casos se canibaliza<sup>3</sup>. La autonomía es una isla que cae en peso sobre la conciencia. Isla sin raíz, móvil, fluida, esquiva. A través de una relación visceral con la eclosión de la idea de autonomía, se producen otras formas de acercamiento hacia el ámbito cultural, a partir de espacios casi de digestión que se anclan, es decir, quedan incorporados al engranaje cultural.

Canarias está atravesada por unas particularidades específicas a nivel histórico, político y geográfico, con una complejidad cultural que se desarrolla gracias a diferentes hitos que en muchas ocasiones parten desde la iniciativa privada. Por esta razón, el contexto de la autogestión en Canarias es un ámbito interesante en relación a los múltiples ejemplos históricos caracterizados por un proceso de retroalimentación dentro/fuera que tiene como puntos de inicio la abundancia de colectivos, o mejor, agrupaciones de artistas y/o figuras destacadas dentro del

---

dientes- se da de forma dialéctica con la misma palabra y su encrucijada sistémica, la atomización permite en esta reflexión la dispersión y el rompimiento de un aislamiento continuado, hacia otros lugares, quizá menos instituidos.

---

2. Pedro Garhel: “P de polivalente”. En Nekane Aramburu (ed.) *Encuentros de Arte Actual, Red Arte y Colectivos independientes del Estado Español*. Trastforma, Vitoria- Gasteiz, 1997, p. 22

3. Martha Rosler: *Clase Cultural. Arte y Gentrificación*. Caja Negra Editora, Buenos Aires, 2017, p. 6

ámbito de la teoría y la reflexión artística que se dan desde los años 30. Por remitirnos a un ejemplo ampliamente manejado, una de las acciones más interesantes sobre la influencia externa es la emergencia de la revista internacional *Gaceta de Arte* en el año 32, el impacto y desarrollo de la misma o los viajes de Eduardo Westerdhal por distintos puntos de Europa —aunque este es un capítulo de la historia del arte del archipiélago profusamente estudiado, es indispensable tener en cuenta que parte del desarrollo cultural en las islas viene dado por la actividad de muchos artistas, que a través de sus viajes traían distintas influencias que se inoculaban en las islas.

Así, en Canarias la puesta en marcha de otros ámbitos artísticos relacionados con la producción parte, en su mayoría, de la iniciativa y aliento de artistas que van integrando nuevos lenguajes y una búsqueda continuada de nuevos interlocutores, desde una perspectiva o posicionamiento que dicta que el concepto de arte debe formularse siempre desde un principio utópico, entendiéndolo como modelo de pensamiento capaz de transformar el presente<sup>4</sup>. El objetivo de la generación de una estructura propia es subvertir el patrón de lo que se considera reglado. En este sentido el comisario Franck González lo describió de forma acertada cuando, en relación a prácticas no institucionalizadas que tienen que ver

con lo performativo, habló de las mismas como del arte que regresa a la vida. Una idea poética que pone de manifiesto la relación directa que estas tienen con la vida cotidiana, en continua búsqueda hacia una relación más directa con la sociedad.

La autogestión, así, tiene algo performativo, y desde esa perspectiva para Pierre Restany los procesos independientes son un mecanismo de comunicación físicamente directo que transforma la pasividad del público en receptividad, y ésta, en muchos casos, en acción.

La autonomía pone de manifiesto unas problemáticas de coexistencia. Todas las respuestas que se dan, en relación a esto, en el ámbito de la práctica independiente, es decir, de aquellos espacios que sirven de plataforma de visibilidad, cambio, reflexión y contaminación cultural, son especulativas, nada definitorias y solo satisfactorias en relación a lo micro. Lo autónomo nunca dará respuesta a lo global, sino que elabora enunciados de práctica general y, sobre todo, local. Estas prácticas autónomas son las que, actualmente, elaboran una toponimia de relaciones entre el arte y los medios de exhibición en un contexto crítico de acercamiento a la ciudadanía.

¿Qué es hablar de práctica autónoma o autogestión desde Canarias? Para poder reflexionar sobre esto, es necesario ir hacia una definición de la palabra autogestión, que viene de una forma de abordar la práctica cultural desde la independencia. A este respecto es interesante señalar la

4. Pedro Garhel: "P de polivalente". En Nekane Aramburu (ed.) *Encuentros de Arte Actual, Red Arte y Colectivos independientes del Estado Español*. Transforma, Vitoria- Gasteiz, 1997, p. 23

primera definición que se consensuó de espacios autogestionados o independientes. Y para ello recurrimos a las palabras de Nekane Aramburu –figura importante en la génesis de mapeo y análisis del marco de prácticas autónomas en España desde los 80 hasta 2008:

La consideración de colectivo independiente viene aún a subscribirse a la definición establecida en 1995 por Red Arte, en la que hoy –se refiere a los 2000 ya– siguen encajando las mayoría de las propuestas de este estilo: entidad privada autogestionada y autónoma, no dependiente de instituciones y sin fines lucrativos que desarrolla de forma regular programaciones de arte actual que se caracterizan por su espíritu innovador y experimental<sup>5</sup>.

Pero es una aproximación que en muchos casos resulta farragosa y difusa, pues no todas las prácticas, espacios o iniciativas de difusión o producción del arte encajan en la independencia total, la programación regular o la actividad sin finalidad lucrativa: pues en muchos casos se erigen como contextos de profesionalización centradas en reactivar la relación entre arte y sociedad.

Quizá debemos plantearnos o reformularnos la pregunta: ¿de qué hablamos cuando hablamos de autogestión en un contexto específico como es Canarias y en un marco de globalización, conectividad, mestizaje, trashumancia y diáspora

intermitente? La gestación de los espacios alternativos en Canarias cumple con los mismos ciclos que se dan a nivel estatal. Existen repuntes de espacios y prácticas en contextos de precarización económica. Antes de la caída del muro de Berlín, hito de gran calado en la cultura europea posterior, y del inicio de una década con irregularidades profundas a nivel social y económica, en Canarias, en los 70, ya se daba la eclosión de espacios o, mejor dicho, de iniciativas independientes como la tentativa de escuela-residencia de Pedro García Cabrera y Eduardo Westerdhal bajo el nombre Residencia de Artistas e intelectuales Alberto Sartoris<sup>6</sup> (1952); el Atelier Tacoronte de Vicki Penfold; Latitud 28 (1963), donde se encontraban Tony Gallardo, Francisco Lezcano y Juan José Benítez; el Almacén (1974) o UG Motivaciones (1975). Pero adelantándonos en el tiempo, justo en el momento en el que se produce el crecimiento institucional con los grandes equipamientos culturales en las islas con infraestructuras como el MIAC Museo Internacional de Arte Contemporáneo (1976), en Lanzarote; el CAAM Centro Atlántico de Arte Moderno (1989) y La Regenta (1987), en Las Palmas de Gran Canaria, o la Sala de Arte La Granja en Santa Cruz de Tenerife (1988). Además, se dan en los años 90 iniciativas como 3TT, Undelcepu, Quicio arte-expansión, Butan, MP13, Protone

6. Pilar Carreño Corbella: *La utópica residencia internacional de Alberto Sartoris*. Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura, Cabildo Insular de Fuerteventura, Fuerteventura, 2000.

5. Nekane Aramburu: *Gaur [sic]*, Etxepare, Vitoria-Gasteiz, 2014, p. 103.

Colectivo de Arte Electrónico, Sociedad Limitada o Taller Multimedia, espacio desde el que en 1999 nace lo que es hoy AICAV Asociación Islas Canarias de Artistas Visuales. Estas prácticas venían a incorporar muchos de los lenguajes tecnológicos y performativos que todavía no tenían cabida en las instituciones y que por tanto desde lo local y autónomo se colocan en un marco de tensión o interlocución entre las especificidades locales y el marco global. Aunque hay que destacar que en Canarias las instituciones siempre han sido permeables a la inclusión de nuevas dinámicas —como es el caso de la incorporación de lo performativo en programas apoyados por La Regenta. También son destacables, a pesar de hallarse en un contexto expositivo rico, iniciativas como La Cámara de Adrián Alemán, José Herrera, Luis Palmero y Carlos Matallana, un taller en el que se hicieron diversas exposiciones a finales de la década de los ochenta e inicio de los noventa.

Así, en estos años y hasta la actualidad, comenzaron a sucederse reacciones alternativas al tejido institucional, quizá en respuesta a la ausencia de aparato crítico o por tratarse de la generación de verdaderos espacios de libertad. Proyectos como Academia Crítica de Claudio Marrero y Ramiro Carrillo, ya entrando en los años 2000, sitúan el centro del análisis en la necesidad de poner en cuestión, a través de las piezas de distintos creadores y creadoras, el *status quo* y sobre todo la necesidad de acercarse al hecho expositivo

desde una perspectiva más crítica. Propuestas como estas nos trasladan a la esfera de nuevas actitudes reflexivas que no tienen que ver con la búsqueda de una identidad definida —como ocurría en los 70, con lo identitario como premisa—, o con la necesidad de incorporar nuevos lenguajes en el ámbito local —desde lo sonoro, la performance, el copy art, etc. En la actualidad las prácticas en Canarias tienen más que ver con preocupaciones globales, a pesar del talante siempre aperturista de artistas y agentes culturales en décadas anteriores. A día de hoy, las conexiones se dan de forma más fluida y rápida.

La diferencia, ahora, es la marcada perspectiva local con talante internacional. Debido precisamente a las crisis económicas que se ha producido a nivel estatal e internacional y que han tenido un impacto local en las décadas de los ochenta, los noventa y, la más cercana, en 2008, y que acaban con el sistema cultural establecido tal y como se desarrollaba en periodos de mayor impulso —he cambiado “desarrollo” por “impulso”— económico. Por lo tanto, empiezan a surgir no solo en Canarias, sino por todo el Estado español y de forma especial en núcleos periféricos unos nuevos modelos de gestión y difusión para el arte: los espacios independientes y los colectivos de artistas. Impulsados con entereza por un tipo de agente muy activo y paulatinamente más profesionalizado. Ahora no son solo artistas los que ponen en funcionamiento

este tipo de espacios, sino que existe una auténtica eclosión y explotación de este concepto de trabajo desde campos como la arquitectura, la gestión cultural, la historia del arte o la sociología.

Mientras que en el resto del marco estatal muchas asociaciones se vieron en la necesidad de crear nuevas fórmulas para difundir aquellas propuestas que no tenían salida en los circuitos existentes por entonces, es decir, el arte emergente y la creación contemporánea-, en Canarias esto no es del todo paralelo, pues muchas de las propuestas relacionadas con la *performance* o las nuevas tecnologías estaban ya inscritas en las instituciones, algo que adelantamos unos párrafos más arriba, tal y como se puede ver en los programas de la Regenta en La Palma de Gran Canaria. La necesidad de organizarse viene de la continuación de la tradición cultural de formar colectivos que desde los últimos años del franquismo se fueron dando, pero previamente contamos con la formación en 1918, por iniciativa totalmente privada, de la Escuela de Artes Decorativas Luján Pérez en Las Palmas de Gran Canaria.

La eclosión de espacios se da por la necesidad de apostar por la continuidad, aparcando modas pasajeras y resaltando una sensibilidad propia, que en definitiva es el hilo conductor de las prácticas autogestionadas en Canarias. Así fueron

haciéndose cada vez más visibles a lo largo de los años.

Actualmente, estas propuestas que incorporaron una idea de ciudadanía más autónoma que forma parte como agente activo de las mismas –produciendo un desplazamiento de significados de lo pasivo a lo activo-, se desarrollan a partir de artistas o distintos agentes que ante la falta de fórmulas para canalizar sus proyectos crearon las suyas propias ya que el soporte institucional durante la crisis iniciada en 2008 fue insuficiente. Incluso, muchas instituciones van incorporando dinámicas propias de estas prácticas, si no desde su implementación o copia, sí contando en ocasiones con ellas para diferentes procedimientos. Con esto se ponen de manifiesto distintos aspectos del sector cultural desde el asociacionismo y su influencia sobre la institución, hasta los movimientos de presión que ejercen los distintos agentes. Es decir, la auto-organización del y desde el arte ha tenido efectos muy significativos en la historia actual en todo el país<sup>7</sup>. Sobre todo por

7. Un ejemplo de organización distinta es el caso de la formación a nivel nacional CERREC –acrónimo de “Crear es Resistir, Resistir es Crear” (expresión acuñada por Stéphane Hessel en su libro ¡Indignaos! Publicado en 2010 y que fue base teórica de muchos de los movimientos conectados con la toma de las plazas públicas a nivel global.) colectivo de artistas –entre los que se encontraban de forma muy activa PSJM-, ciudadanos/as y otro/as agentes culturales que cedían su producción a la colectividad- fue un grupo organizado a través de plataformas digitales sociales, cuyo objetivo era generar conciencia y debate. Esta dinámica ponía en crisis la relación del valor de mercado con la producción artística, un valor

tratarse del germen de crecimiento de una sociedad civil también más organizada y conectada.

A la pregunta sobre si hay que dar por hecho que esta organización social conectada va a favorecer el desarrollo de unas políticas más críticas, la respuesta es afirmativa. Existen unas políticas culturales que intentan conectarse, con algunos casos de éxito estatal, en relación a la realidad cultural, a través de un sumatorio de múltiples instrumentos de acceso con herramientas de desacuerdo y de disenso, con programas y acciones que recogen los intereses de distintos agentes independientes. De esta forma, los cambios empiezan allí donde se definen formas de práctica en diálogo con la producción de un campo no sólo intelectual –teórico– sino instituido – como regulación social– y práctico de las artes. Por lo que, es necesario plantear con independencia y sin injerencia un apoyo político para promover una sociedad civil más crítica y consciente. De esta forma, las políticas culturales como tal, es decir, la vía de comunicación arte-ciudadanía,

que en este caso aumentaba conforme se expandía la difusión de esos trabajos. A este respecto unas de las comisiones de cultura de las acampadas del 15M, en concreto la de plaza Catalunya de Barcelona, se expresaba así en relación a esto en la Declaración de la comisión de Cultura, un documento de principios debatidos y consensuados en asamblea y que por definición conciben como un documento abierto y en proceso de forma permanente: La cultura es un bien común y un proceso en constante transformación que refleja las dinámicas sociales, el resultado del cual no tiene que ser necesariamente una obra o un producto mercantil .

no pueden encontrarse solo en el espacio de la institución, sino que además se localizan en otros entornos de colisión y cotidianidad. Desde un punto de vista político, económico, cultural, estético e incluso urbanístico y sociológico, estos espacios son ahora el ámbito de actuación de diferentes colectivos culturales, artistas y asociaciones que desde los recursos basados en una red de relaciones operan en un sustrato más cotidiano de creación, investigación y transformación. En el caso local, muchas de las prácticas actuales necesitan de una interlocución directa con la institución pública y privada en términos de colaboración para poder llevar a cabo su actividad. En este sentido, puede confundirse la autonomía con la



Tomando como nombre la sentencia final de Stéphane Hessel en su propio libro "¡Indignaos!", CREAR ES RESISTIR, RESISTIR ES CREAR - CERREC -, un grupo heterogéneo y abierto de trabajadores de la esfera del arte ha puesto en marcha una plataforma solidaria con el movimiento 15M, a fin de generar conciencia crítica y debate en el cuerpo social. Encaminando nuestros esfuerzos en dar visibilidad a algunos de los temas que impulsan las movilizaciones de mayo y en denunciar la situación político-económica-social que padecemos.

[www.facebook.com/groups/cerrec15m](http://www.facebook.com/groups/cerrec15m) 

*Crear es resistir, resistir es crear.* Cartel CERREC para "Contrahegemonías".

necesidad de gestionar los contenidos a nivel económico, pues es ahí donde en muchos casos no se da una independencia al 100% de la entidad, sino que necesita de un influjo importante para poder desarrollarse no solo a nivel económico, también de interlocución. Para que las y los agentes puedan trabajar, hacen falta recursos que apoyen directamente y con independencia las iniciativas particulares tanto desde lo público, facilitando recursos, como desde lo privado desarrollando un compromiso con el desarrollo cultural que en Canarias está todavía poco presente. Desde el punto de vista de la institución pública, existen centros que realizan actividades donde la cultura, las problemáticas sociales, el medio ambiente, la mixticidad de disciplinas, el trabajo con otras asociaciones del entorno y los intercambios con otros centros son los ingredientes activadores de su éxito. Es decir, trabajan en contexto, con el contexto e impulsándolo hacia el exterior de la propia institución. Por lo tanto es imprescindible el apoyo, con una mediación neutra, y dinamización en la esfera institucional llevado a cabo en las Comunidades Autónomas y locales que en Canarias es insuficiente en relación a otras comunidades españolas.

En el fondo lo que trasciende es esa red de personas, casi desde la amistad, conectadas por intereses comunes: potenciar la creación contemporánea de su entorno. La proliferación de modelos autónomos de gestión, producción y difusión social

de las *ideas artísticas*<sup>8</sup>, demuestra hasta qué punto existe la necesidad de trabajar desde el reconocimiento de una red de espacios y prácticas autónomas. Plantear esta estructura de gestión da lugar a que en estas zonas con dificultad para activar y divulgar este tipo de trabajos encuentre en el sistema de red el medio propiciatorio. La problemática reside en la característica fragmentación y atomización del tejido cultural de las islas y la falta de apoyo de carácter continuado que genere un tejido más sólido, seguro de sí mismo y de sus posibilidades de crecimiento. Esta falta de miras incurre en una serie de políticas



Equus. Acción participativa de Laura Gherardi para SOLAR Acción Cultural. ©SOLAR.

de carácter inocuo que no son capaces de alentar otras formas de producción.

Por tanto, la ausencia de una red de espacios en Canarias que les ponga en

8. José Luis Brea: "Acción paralela" en *Encuentros de Arte Actual, Red Arte y Colectivos independientes del Estado Español* (ed. Nekane Aramburu), Transforma, Vitoria-Gasteiz, 1997, p. 57

comunicación, hace que no se dé un lugar natural para el impulso auto-cuestionador que hace avanzar a estas producciones culturales más allá de sí mismas y de sus formas estabilizadas<sup>9</sup>. Es cierto que es un territorio relativamente pequeño y que muchos colectivos y espacios se conocen entre sí, pero a pesar de la necesidad de comunicación no se produce una retroalimentación real que vaya encaminada a la salvaguarda de unas condiciones positivas en cuanto a las políticas culturales institucionales. Esto es, no existe un frente común que presione socialmente. En este sentido, es la iniciativa institucional la que ha tenido un papel importante en la gestación de distintas iniciativas de visibilización y fortalecimiento estructural, aunque en muchas ocasiones han sido inocuas, cuestión que es un capítulo aparte. Estas políticas han consistido en procesos de diagnóstico o mapeos de equipamientos culturales<sup>10</sup>, cuyo objetivo es generar un relato sobre el estado del contexto pero que no forma una sistematización del análisis de la información con la finalidad de generar un corpus teórico que examine el impacto de las

prácticas autónomas. Pues a través de la relación entre creadores, espacios, redes y experiencias, se dan otras exploraciones en cuanto a modos mejor distribuidos de hacer y desarrollar el tejido social.

En este contexto cultural dual en el que nos encontramos, con una relación más o menos continuada entre la iniciativa pública y la privada, es importante cuestionar cuáles son esas retroalimentaciones entre unas entidades y otras, pero sobre todo fabricar una serie de estrategias artísticas y de gestión nuevas que influyan en los procesos de articulación del espacio institucional. Es decir, crear lugar en el sentido que le da Henri Lefebvre en su análisis *La producción del espacio*. Los espacios autónomos van creando lugar –en el sentido lefebvriano–, físico y simbólico, en el que se da un acercamiento colectivo. Muestra de ello, existen festivales como Fluxart, Las eras del Tablero, Keroxen, Numa circuit o las asociaciones culturales Amo mi isla, Solar. Acción Cultural o La Oficina para la Acción Urbana que son propuestas que se mueven pensándose a sí mismas como generadoras de espacio, es decir, generan institución, pero institución crítica. Entendiendo esta como un conjunto de acciones que se plantean a modo de desbordamiento extradisciplinar de la actividad social y productiva, de manera que emerjan otras formas de experimentar o producir nuevas institucionalidades. Estas prácticas, ampliamente descritas en el proyecto *Transductores* puesto en marcha

9. Op. cit. p. 57

10. A este respecto, existe una iniciativa del Gobierno de Canarias y Canarias Cultura en red de visibilizar distintos equipamientos culturales aglutinando todo tipo, desde bibliotecas, archivos o espacios museográficos y de ocio, pero con una insuficiente presencia de espacios independientes con pocas representaciones entre las que destaca la del Equipo Para. Recurso web: <http://www.gobiernodecanarias.org/cultura/oficinadeapoyo/equipamientos/>

por el Centro José Guerrero desde 2012, van más allá de una dicotomía entre instituciones y movimientos sociales; generan instituciones monstruo, y permiten, a partir de una noción de *poder constituyente*, abrir otros ámbitos y potencialidades de producción cultural. Nos señalan pues líneas de fuga que “dispara[n] hacia configuraciones y agenciamientos inesperados entre sujetos, instituciones, colectivos, con un grado de visibilidad menor o más capilar”<sup>11</sup>.

En Canarias no hay en absoluto escasez de espacios autónomos. Lo que ha existido es una falta de continuidad y/o de elaboración de redes que favorezcan un circuito artístico más estructurado. Pero en la actualidad, el elemento definidor de la autonomía es que “al trabajar desde la horizontalidad en y con la creación, estas estructuras flexibles emanadas desde las mismas bases, han contribuido a la profesionalización del sector a través de la reivindicación de honorarios justos para los artistas o los diversos agentes. En definitiva, la profesionalización del sector”<sup>12</sup>. Pero todavía está pendiente que, tal y como ocurre también con otras ma-

nifestaciones culturales de Canarias, se desarrollen unas bases de acción conjunta que permitan poner en valor las necesidades de estas prácticas.

Aún así, el tejido independiente en Canarias es vertebrador de posicionamientos críticos y autónomos en relación a la sociedad y con respecto a la institución. Son unas plataformas idóneas desde las que emitir o formar espacios de producción crítica que evidencien nuevos modelos de gestión, pues como ya hemos señalado hay una diversidad importante de formaciones culturales que se diferencian por las formas jurídicas, informales o formales, por estar deslocalizadas o por poseer un espacio concreto de difusión para sus actividades o acciones.

Este escrito pretende ser un mapa inconcluso de las prácticas autónomas de Canarias. Mapa que se desdibuja en la última década, que no se define ni siquiera como un fenómeno estable. Pues son los momentos de crisis económica, ideológica o de soledad estructural frente a lo público, los que se vinculan con la eclosión de prácticas autónomas. Estamos en una época de construcción de nuevas políticas culturales públicas que deben consolidarse con un programa de estímulos para los entes territoriales con inversiones menos esporádicas. Este es un marco cargado de conflictividad, tensión y contradicción, pero también de una economía en crisis que pone en entredicho el desarrollo basado en un crecimiento cuantitativo constante. El contexto de la autogestión,

11. Javier Rodrigo y Antonio Collados (eds.): “Despliegues y multiplicaciones del proyecto Transductores. Pedagogías en red y prácticas instituyentes”. En su *Transductores. Pedagogías en red y prácticas instituyentes*. Centro José Guerrero, Granada, 2012, p. 15

12. Nekane Aramburu: “Gestión independiente a propósito de la otra historia”. En línea: <https://1erescalon.com/oficios-cultura/gestion-independiente/nekane-aramburu/> [consultado el 4 de julio de 2018]

de lo autónomo, se analiza como productor de unas formas de extender y entender los parámetros físicos y ontológicos del arte, que incorpora otros lugares y perspectivas donde desarrollarse. Mientras que en algunas ocasiones todo empieza a parecer posible, y todas las direcciones practicables y, como diría Nekane Aramburu, “lícitas”, es más que potente todavía la idea de pensar desde Canarias la postura de autonomía como esa isla a la que nos referíamos al principio, móvil, excéntrica en sí misma.



*Gradientes artísticos y ciudad transversal.* Exposición colectiva en SOLAR Acción Cultural. ©SOLAR.



«Creo y defiendo firmemente que una autonomía total o pura no existe ni es deseable»

Entrevista a Julia Morandeira,  
por Alejandro Castañeda

Julia Morandeira Arrizabalaga dirige desde hace dos temporadas la *escuelita* en el Centro de Arte Dos de Mayo, que se define como el “aparato digestivo” de la institución por su formato especulativo, procesual y metabólico. A partir del canibalismo y la figura del caníbal, Morandeira ha desarrollado un tejido investigativo de muy variadas formalizaciones, desbordando el hecho comisarial convencional en sintonía con las crisis metodológicas propuestas por el feminismo, el anticolonialismo o la imaginación institucional, puntos presentes siempre en su práctica.

Sobre esto, las formas de la autonomía y más, hablamos con ella para esta primera publicación del dispositivo crítico ¡Autonomía! ¡Automatización!, porque era necesario avisar de un marco metodológico que no deje fuera aquellos rasgos afectivos que continuamente han sido órbita y ahora tienen que ser centro.

**Alejandro Castañeda: ¿En qué estás pensando?**

**Julia Morandeira:** Más que “¿en qué piensas?”, que es una pregunta que puede dar cabida a muchos hilos de pensamiento que conforman una madeja, creo que lo que más te interesa es qué me preocupa: qué tipo de urgencias me ocupan y preocupan en este momento.

La primera es de qué manera investigamos en los cruces de producción de conocimiento en arte contemporáneo con los estudios culturales y culturas visuales; cruces que son promiscuos e interdependientes. Lo pienso en el sentido de cómo trabajamos, qué es lo que estamos produciendo, y si eso que producimos deja algún tipo de poso, ya sea intelectual, pedagógico, social, político... Y entonces cómo hacemos para que esos posos no queden olvidados; cómo hacemos para que tengan algún tipo de efecto o forma de filtrarse en las estructuras en las que trabajamos y en las que nos sostenemos.

En relación a ello, me preocupa cómo las instituciones –y las de arte contemporáneo específicamente– están asumiendo o metiéndose en la carrera de la economía de la educación. Están haciendo lo mismo que hizo la universidad hace unos años, desarrollando másters a tutiplén para generar un nuevo mercado. En vez de hacer programas de eventos públicos, hacen de los programas educativos un material que poder capitalizar dentro de la economía de la educación; que haya gente que pague por ello, pero que además reporte un capital simbólico al propio centro.

Evidentemente esto va en contra de la Universidad y también de lo público. Nadie piensa qué pasa con ella como espacio público –aunque cada vez menos gratuito– en el que formarse, estudiar, educarse. Está totalmente deslegitimada en el Estado español, con unas razones de peso si pensamos concretamente en las Bellas Artes o la enseñanza artística, donde ha fracasado. Aunque me vengan a la cabeza excepciones, como el caso de Proyectos Transdisciplinarios en Bellas Artes en la Universidad de La Laguna que he conocido recientemente, y que surge de la excepción de muchos factores, hay varios problemas esclerosados y endémicos. Me preocupa cómo, de manera tan alegre, todos estos programas de estudios propios se establecen en centros

de arte sin pensar qué hacemos con la Universidad, dejándola de espaldas. Como mucho se llega a convenios para que los estudios de máster sean oficiales en algunos casos y ya está, pero no se piensa en cómo reapropiar, renegociar, reencantar, reimaginar, repolitizar y refundar una estructura de estudio y enseñanza pública que no sea total, sino parcial, que surja de la colaboración entre las diferentes formas institucionales y sus programas, si quieres. Eso no está.

Además, creo que todas estas formas de educación son muy personalistas al estar asociadas al nombre de un director o directora, como ha pasado con el PEI (Programa de Estudios Independientes del MACBA), y veremos qué pasa con los estudios críticos de Matadero, el Centro de Estudios del Reina Sofía, pero también la Escuela de Profesiones Artísticas SUR del Círculo de Bellas Artes de Madrid en el ámbito madrileño.

Otro elemento a tener en cuenta es cómo a la subjetividad neoliberal no le vale ya la universidad, que queda deslegitimada y desprestigiada. Hay un cambio generacional en ese imaginario, ligado al hecho de que estudiar una carrera ya no es garantía de encontrar trabajo ni de “éxito”. Para mi generación era imposible pensar en otra alternativa a la universidad; no existían otras alternativas; sólo el PEI que no se entendía como sustituto, sino como complemento. Mucha gente hoy decide hacer directamente el curso que ofrece una institución artística, que no tiene ningún tipo de validez académica, pero que tiene un revestimiento, un marketing, una pátina *sexy* mayor que la universidad o cualquier institución tradicional. Esto no es una crítica total a estos programas y una defensa a ultranza de la universidad, ni mucho menos; pero es una preocupación por cómo el tejido, la institucionalización, así como el acceso y la reproducción de la educación y conocimiento están mutando a raíz de lógicas de mercado. La universidad ha fracasado a la hora de renovar sus estructuras operativas y atender a las urgencias contemporáneas en lo que a contenidos se refiere. Pero al mismo tiempo, en muchos de estos programas de estudio los contenidos son fragmentarios en exceso y deficitarios, y la tendencia general en ambos casos es hacia formas de relación clientelar, en vez de educativo-pedagógica y meritocráticas. Hay que plantear

bien cómo establecer las tensiones entre producción de conocimiento, problematización y transferencia.

**AC: ¿Es posible ese espacio de “estructura parcial”?**

**JM:** Es posible, otra cosa es que sea fácil. Creo que es factible y ahora hay un clima para poder hacerlo, pero hay que poder generar el debate, algo que es muy difícil. ¿Dónde se genera debate? ¿Dónde se hace pensamiento crítico? ¿Dónde te enseñan a hacer una práctica autorreflexiva o metarreflexiva con el resto del grupo en el que te insertas y con el que trabajas, en el que se discute cómo trabajar, cómo hacer preguntas, dónde leer las líneas de crítica...?

Esta falta se puede llevar a otros ámbitos. Si te das cuenta, casi no existe prensa escrita –de crítica– y es muy difícil identificar buenos críticos y críticas. No sé dónde están esos encuentros en los que reunirte con gente y generar un debate sensato y respetuoso, pero también radical y crítico sobre las exposiciones que vemos o las programaciones de la ciudad, que no esté mediado por las relaciones personales, y no caiga en el típico “criticismo de bar”. Aparte de lo que pueda hacer el propio centro que acoge el programa o exposición, dentro de los programas de actividades paralelos, donde nunca ocurren estas discusiones. Ya me gustaría ver un programa de actividades, de cualquier exposición, en el que poder debatir abiertamente sobre la misma; bien articulado y bien moderado. Faltan anfitriones que posibiliten ese tipo de encuentros y discusiones para que, en último término, se pueda generar un contexto que genere un clima de reflexión común, así como un marco de trabajo, animado por los debates. Mientras no haya ese tipo de referentes o iniciativas que compongan ese marco, éste no va a aparecer. Es una cuestión estructural.

**AC: En este punto, ¿qué entiendes por “autonomía”?**

**JM:** Entiendo muchas cosas. “Autonomía” es una imagen-archivo, es una palabra que atrae y a la que se adhieren muchísimos significados a través de diferentes tradiciones y genealogías. La propia palabra no es autónoma, sino dependiente de los usos e historias en que se ha insertado y desarrollado. Puedes hablar de autonomía y pensar en Potere Operaio, el movimiento autonomista italiano de los años 70, que dentro de un pensamiento

de izquierdas, integraba la idea de autonomía en su corazón discursivo. La autonomía la pienso también como parte de una política y de un pensamiento crítico político que no solamente se centra en las formas sino en aquella sustancia que atraviesa cualquier tipo de campo, movimiento, gesto. Tiene que ver con la preservación de una independencia frente a marcos intervencionistas u opresivos que pueden venir a ocluir, tapar o confundir ciertas formas de producción. Por seguir con las múltiples acepciones, también está la autonomía personal, la del sujeto: la posibilidad de vivir una vida y una muerte dignas, y tener las herramientas para hacerlo. Herramientas que pueden ser neurológicas, psicológicas, sociales, políticas, personales, económicas, afectivas...

Pero lo que más me interesa es que la propia palabra encierra en sí misma su propia tensión. Creo y defiendo firmemente que una autonomía total o pura no existe ni es deseable. Muchas veces se ha enunciado desde múltiples posiciones, sobre todo políticas y de izquierdas, como un horizonte al que tender. Esto ha venido acompañado por un pensamiento humanista que no ha reconocido las profundas dependencias en la que vivimos. Me gusta pensar la autonomía dentro de esa tensión que acoge, para entender que toda autonomía tiene que tener en cuenta la interdependencia de la que surge o en la que se inserta — ya sea a nivel personal, social o cósmico.

Precisamente, el trabajo que hace el ecofeminismo sobre esto es importante. Aunque no me identifico con un feminismo esencialista —ni con un ecofeminismo esencialista que entienda que la mujer, por su propia capacidad reproductiva, tiene otro tipo de conexiones y afinidad con el cuidado del mundo y la ecología—, lo que nos enseña el ecofeminismo —y de donde parte— son unas formas de cuidados y de atención a esas formas de relación y vinculación, que son indispensables para posibilitar la vida y la política, ya sea humana o no.

Aterrizando esta reflexión en el trabajo que nosotros hacemos, quiero entender tanto la investigación como el comisariado como una práctica nodal, basada en establecer relaciones y nudos; nudos que anudan otros nudos, entre lo discursivo,

lo espacial, lo temporal, lo social, lo institucional, lo político, los públicos, las obras de arte, los artistas, los estudiantes, los trabajadores, los participantes... y un largo etcétera. En este trabajo siempre está presente esa tensión de cómo preservar la singularidad y especificidad, o cierta autonomía, dentro de una serie de dependencias, cuidando el tejido de nudos en el que se inserta. Esto lo pienso mucho, por ejemplo, con la *escuelita*. Ahora que estamos imaginando la próxima temporada para el año que viene, seguimos pensando en cómo dotar al grupo de una base donde se reconozca, pero que no sea identitaria. Es algo sobre lo que tú y yo hemos discutido en varios momentos, sobre por qué no quise cerrar el grupo, ya que no quería que se generase una identidad cerrada en la que el grupo se ensimismara, sino que quería que esa apertura o porosidad le sacara fuera de una configuración identitaria cerrada. Me interesan más las relaciones basadas en la afinidad: con los contenidos, propuestas y objetivos, con las políticas que queremos y, evidentemente, entre nosotros. Y al mismo tiempo es importante salvaguardar la autonomía dependiente de cada uno, que está siempre en una tensión que no es binaria, sino múltiple y poliédrica. No son excluyentes la una de la otra, sino que son dialécticamente nutritivas.

**AC:** Esto me recuerda a tu librito *Be careful with each other, so we can be dangerous together*<sup>1</sup>.

**JM:** Sí, por ejemplo. Ese título lo encontré en unas fotos de manifestaciones con las que me topé investigando los archivos del movimiento por las libertades civiles en Estados Unidos durante mi participación en 2016 en el programa La Práctica de Beta Local, en Puerto Rico. Venía preocupada por cómo las formas

---

1. *Be careful with each other so we can be dangerous together* es el título de una línea de trabajo centrada en la imaginación y la activación de diversas formas de institucionalidad en relación a economías afectivas y metodologías transfeministas que abren formas promiscuas de sensibilidad y conocimiento, así como estructuras políticas de cuidados y peligrosidad feminista. Bajo este paraguas se han editado la publicación *Be careful with each other so we can be dangerous together*, Beta Local, Puerto Rico, 2016; la velada de performances e instalaciones *Selfcare is Warfare*, Ocaña Barcelona - Sant Andreu Contemporani, diciembre 2017; el diálogo "Tocar, no dominar" con el artista Diego Del Pozo, y múltiples escritos, entre los que destaca *Narrativas glutinosas I & II*, publicado en *This is Jackalope I* y *CSPA Magazine* n° 22.

de organización de proyectos y prácticas se estaban reconfigurando en España tras la erosión institucional, y me estaba enfocando en cuestiones como los cuidados de la comunidad, los cuidados entre los miembros y los cuidados por las ideas o los proyectos, observando cómo se articulaba esto dentro de casos que había conocido en los últimos años, que estaba conociendo en la isla, o que eran históricos, como es el caso del movimiento de los Young Lords. Estos últimos abordaban cuestiones de cuidado tan concretas y urgentes como la ayuda médica dentro de la población puertorriqueña y latina emigrada a los Estados Unidos, ya que precisamente por las condiciones de racialización y pauperización a las que estaban sometidos, muchos estaban expuestos a la drogadicción y la consecuente criminalización. Por ejemplo, los Young Lords hicieron un completo programa de trabajo con formas de paliación de la adicción buscando otro tipo de remedios, terapias o curas que no fueran metadona, sino alternativas no-occidentales que planteaban como decoloniales.

Haciendo esas búsquedas, vi unas pancartas cuyo lema era este, *“Be careful with each other, so we can be dangerous together”*. Me pareció extremadamente importante y relevante para traerlo al momento actual, en el que las formas de cuidado se han visto completamente avasalladas y arrasadas por unas formas de micropolítica capitalista salvaje. Evidentemente, también por un régimen neoliberal que no hace sino apoyar formas de individuación y trabajo solitario –para un éxito personal– donde el cuidado, y más específicamente el cuidado propio, se ha convertido en un producto o mercancía más. No hay nada de malo en el yoga, el batido verde o los *likes* de tu post en Instagram, el problema es cómo se está convirtiendo esto en una moneda de cambio más, para conseguir mayor autoestima dentro de esa economía del sujeto neoliberal que opera dentro de ese tipo de valorización.

**AC: El cuidado propio y el que no lo es, tal vez como algo indivisible.** **JM:** Esto es muy ambiguo, como todo en el sistema en el que vivimos. El tema del cuidado propio ahora se está convirtiendo en un elemento de *márketing*. ¿Has visto alguna vez tantas empresas, aplicaciones y demás interesadas

en la idea del cuidado propio? En parte se debe a que el sujeto contemporáneo neoliberal se está quedando totalmente huérfano de una estabilidad psicológica y social que le dé una base afectiva colectiva. Entonces, florecen todas estas opciones –como lo que vimos en la sesión de Ariadna Guiteras en la *escuelita*: el yoga en el aeropuerto, formas de hacer yoga mientras te quitas las arrugas de la cara, etc.– que responden a unos ideales de belleza y cánones de normalidad bastante perversos. La industria del *wellness* o el *wellbeing* es algo absolutamente nuevo en escala, e ideológico en la manera en que se está desarrollando.

Por otra parte, también hay que recordar que el cuidado no es igual para todos. Ni el propio ni el que no lo es. Esto lo explicaba muy bien Audre Lorde cuando le diagnosticaron cáncer. Tiene una frase muy potente que dice que el cuidado propio no es un acto de auto-indulgencia sino que es un campo de batalla: “*Caring for myself is not self-indulgence, it is self-preservation, and that is an act of political warfare*”. Habla de que no es lo mismo ir al hospital siendo una lesbiana, negra y con cáncer, que siendo una mujer blanca, hetero y de clase alta. El trato es diferente, el cuidado es diferente y la lucha por el cuidado y por la vida es totalmente diferente. El cuidado está muy atravesado por los vectores de clase, raza, género y sexualidad que se han naturalizado en el sistema en el que vivimos.

**AC: Decías que nos quedamos huérfanos, ¿acaso en algún momento hemos tenido ese cuidado?**

**JM:** Sí. Creo que a lo largo de la historia se han inventado muchísimas otras estructuras que han proveído marcos de referencia. Empezando por las más básicas, como la familia, el estado o la religión. Esta es una cuestión muy transversal a todas las prácticas. No solamente la salud social, comunitaria o interpersonal son importantes; también está el cuidado por lo que hacemos, por lo que pensamos, por lo que generamos. O el cuidado por el planeta. Y todo lo que se da en pequeños vectores y circulaciones afectivas que encontramos en el día a día; no hemos sido muy educados para trabajar con ellos pero son muy importantes.

También hay un punto importante a tener en cuenta: siempre se habla del cuidado como algo positivo, pero el cuidado puede

sentar bien y puede sentar fatal; es un terreno lleno de asperezas. Se piensa como algo exclusivamente positivo, reparador, generador de confort y bienestar de manera inmediata, pero hay muchas formas que no sientan bien, que son conflictivas y desiguales. De hecho, todo lo que trabajas desde el cuidado es puramente conflictivo. Son tensiones muy difíciles de deshacer, en las que no hay nada fácilmente identificable, sino que son procesos confusos, promiscuos, muy embarrados. Tenemos que aprender a pensar en el cuidado como algo que no descarta el malestar o las asperezas, yendo mucho más allá de la dicotomía bueno-malo. Pueden resultar procesos dolorosos, y es ahí desde donde hay que aprender a trabajar. Pero lo que me interesa es la peligrosidad.

**AC: Dando vueltas a esa peligrosidad, pienso en la segunda parte de la frase, “So we can be dangerous together”, que invita a tomar una autonomía compartida pero combativa a la vez.**

**JM:** Exacto, creo que eso es bastante importante hoy. Dentro del “vamos a cuidarnos entre todos”, la pregunta es ¿cómo podemos seguir estando juntos? ¿cómo relanzar un nosotrxs?, que es una pregunta muy amplia y se puede declinar de muchas maneras, pero extremadamente urgente hoy. Cómo estar juntos con nuestras diferencias, en la desposesión salvaje a la que estamos sometidos según los privilegios que detentamos y desde las posiciones que ocupamos. También, cómo podemos cuidarnos en lo material humano, no-humano y más que humano. Esta pregunta ahora mismo es importante. No es por utilizar el vocabulario de los nuevos materialismos de una manera vacua, sino por entender cómo estamos en un entramado pantanoso de interdependencias semiótico-materiales que nos cruzan permanentemente. Los agenciamientos materiales y las circulaciones afectivas u otras fuerzas que nos atraviesan y conforman el mundo en el que vivimos hay que tenerlas muy presentes, más allá de la autonomía de lo social-político y de lo humano. Es entender cómo todo está imbricado y contaminado, una cosa de la otra, continuamente.

Lo que me interesaba en el proyecto era detectar cómo transformar el cuidado colectivo en una forma de defensa y

resiliencia, de preservación y resistencia. Partía de muchos escritos actuales sobre la violencia, cómo se ejerce y quién la padece, que coinciden en resaltar cómo históricamente a aquellos que son sujetos de la violencia se les incita a rehusar el ejercicio de la violencia –simbólica, física y comunicativa. Quién detenta la violencia, cómo se ejerce y quién la padece, así como de qué manera encontramos formas de defensa y de autodefensa, sitúan la pregunta por las consecuencias políticas de determinadas formas de cuidados.

Hemos nombrado como ejemplo a los Young Lords. Cuando se juntaban, hacían todo por el cuidado de una comunidad – política, migrante– que pide la independencia de Puerto Rico y busca la mejora de las condiciones de vida de la población latina en Estados Unidos, poniendo en marcha unas formas de cuidados que cohesionan y fortalecen un grupo aparentemente homogéneo pero muy diverso en sí, generando nuevas solidaridades internas que empiezan a tejer coaliciones. Están juntos más allá de un formato de códigos y límites uniformes como podría ser un partido político. Ahí, la gente se unía bajo un horizonte común, respetando las diferencias que cada uno trae, así como las diferentes agendas y preocupaciones, estableciendo una organización que responde a esas múltiples capas; como pasó también en ACT UP<sup>2</sup>, por ejemplo. A mí lo que me interesa es ver cómo dentro de esas solidaridades y alianzas –que es el gran tema de hoy en día, a todos los niveles– podemos entender la fuerza y peligrosidad que representa ese estar juntos, para entender cómo cuidarnos y responder desde ahí a las diferentes violencias de las que somos sujetos. Sobre esto se está empezando a hablar en grupos que trabajan desde la interseccionalidad de esas violencias y diferencias. Y si transversalizamos esa pregunta también podemos ver un montón de iniciativas de grupos, coaliciones y formas de trabajo que generan estructuras de apoyo. Falta pensar en la fuerza o potencia de esa solidaridad, en vez de las formas de respuesta de violencia ciega y puramente antagonica basadas

---

2. ACT UP es el acrónimo de la AIDS Coalition to Unleash Power (Coalicción del sida para desatar el poder)

en nuevos esencialismos que estamos viendo ahora. Eso es lo que me interesa investigar, que aún no lo he hecho, ese *click*.

**AC: Creo que en ese “click” puede estar nuestro interés en el ámbito del arte, cuando se traslada a estos otros ámbitos que igual no nos corresponden hasta que lo buscamos.**

**JM:** Yo creo que sí que nos corresponden. No sé si te refieres a otros campos disciplinarios o de intervención que no son puramente artísticos. El otro día hablando con Raisa Maudit, comentábamos lo complicado que es hablar sobre los afectos en el mundo del arte. Es un tema bastante enrevesado...

**AC: No voy por los afectos en el mundo del arte, sino por cuál es la motivación que nos lleva a hablar de esto...**

**JM:** Es que creo que la producción cultural es una producción existencial: pensar en la producción cultural es pensar en cómo producimos formas de vida. Trabajamos con la representación y con las políticas de la representación. Trabajamos con políticas de acceso, con narrativas y con relatos que hacen mundo. Marcos de interpretación de esos relatos y narrativas en las que también nos leemos e inscribimos a nosotros mismos como grupo. Es un espacio de intervención. Es decir, hacer una exposición sobre el *voguing*, es hacer una exposición sobre formas de vida.

**AC: ¿Tienes alguna metodología de investigación?**

**JM:** No sé, me cuesta reconocer una metodología específica, aunque sí que hay gestos. Supongo que aquí hay que tener en cuenta mi formación. Me formé en la carrera de Humanidades con especialización en Filosofía en Barcelona y luego hice el máster en teoría de arte contemporáneo y culturas visuales en Londres, que finalmente era teoría crítica pura y dura, pero que me enseñó mucho y ha definido mis formas de hacer.

Pero creo que no me situó en ninguna de las dos. Tuve varios conflictos, primero con la educación más centroeuropea, con ese respeto al autor, la autoridad, a hablar siempre en tercera persona, el distanciamiento subjetivo y la objetivación de lo que se estudiaba e investigaba. Y por otra parte, cuando me fui al marco anglosajón todo implonó en muchas otras direcciones, lo que también me generó mucha ansiedad al no tener una estructura clara. Me costó mucho desarrollar después

un camino propio o una práctica donde me identificara con una forma de trabajar.

Después, empiezo a pensar si me identifico como comisaria. Por una parte es una de las profesiones con más potencial, pero por otra parte también es de las más neoliberales que existen, al seguir la idea de ultra-flexibilidad e hiper-conectividad, presente en todas las escenas. Es el *curator* quien olvida esta idea de la curaduría como práctica nodal, que establece relaciones desde la proximidad entre el trabajo, el proyecto, el contexto, el texto y el grupo de investigación.

**AC: De todos modos, esa práctica tiene más que ver con una actividad curatorial que está también al margen de las exposiciones, que no termina siempre en una exposición.**

**JM:** No, pero incluso con una exposición. Una exposición también genera escena y contexto. Genera relaciones que pueden aportar, fortalecer, cambiar o problematizar ese contexto. O aunque pase sin pena ni gloria, por lo menos va a generar una mínima afección o temblor. Y eso es algo que se nos ha olvidado, porque se ha planteado un modelo de comisariado basado en un comisario espectacular, superficial, desapegado, que busca únicamente aumentar su capital propio.

De vuelta a la metodología, hay una idea importante que se ha desarrollado desde la filosofía de la ciencia, a partir de Donna Haraway, Bruno Latour o Isabelle Stengers, y es que una metodología son una serie de pautas o formas de hacer que están pensadas para conseguir un resultado. Es decir, la metodología prefigura el resultado: si yo quiero hacer una exposición o fabricar cualquier cosa, puedo decantar una metodología específica para ello.

En el campo de arenas movedizas que he escogido y por el que me muevo, intento hacer una cosa muy exigente, que es estar continuamente repensando las metodologías; en el caso de la *escuelita* por ejemplo, se piensa constantemente las estructuras y métodos que planteamos, estando pendiente de cómo se siente y cómo va el grupo, qué tiene sentido o no hacer. Respecto a mis proyectos curatoriales, intento que estos sean siempre a largo plazo, nunca entiendo mis comisariados como una exposición sola. Es también una forma de lucha

contra la precariedad del formato “proyectos” a la que estamos sometidos todos los productores culturales. En este sentido, con *Canibalia*<sup>3</sup> por ejemplo, empecé por la figura del caníbal y las historias atlánticas que releen la historia del imperialismo, del colonialismo o de la expropiación. A partir de ese cuerpo monstruoso y ambiguo que es el caníbal hice una exposición, tras la que planteé una deriva en otro formato, un curso. Luego profundicé en otra deriva a partir de un texto, entendiendo estos pasos como prácticas nodales dentro de un tejido más amplio.

Así todos los proyectos terminan siendo muy promiscuos a nivel metodológico. Tendré mis formas de hacer y mis taras, así como mis métodos heredados, pero lo que más me gusta es dejarme contaminar por el tema, los artistas y las personas con las que trabajo; derivar las formas de hacer a partir de esas interconexiones y modulaciones. Ver cómo eso influye y cambia los cursos de cómo se hace, cómo se mira, cómo se enuncia, cómo se escribe una cosa u otra.

**AC: Creo que es metodológico también. Si estamos hablando de los cuidados y de unos cuidados compartidos, tiene que haber una predisposición que es metodológica. Tenemos que incluir eso como método.**

**JM:** O, por lo menos, como conciencia del que deriva un hacer. Pero lo que me preocupa es cómo generamos estructuras, que pueden ser materiales o inmateriales, efímeras o permanentes, estables o inestables. Es decir, en una exposición, por ejemplo, preocuparse por el *display*. Este *display* o dispositivo no es neutral, ni inmaterial: es una acumulación de discursos, elementos materiales y espaciales, jerarquías, relaciones... Hay que tenerlo muy en cuenta. Eso es lo primero que aprendemos de la crítica epistemológica que hacen el feminismo y el

---

3. *Canibalia* es un proyecto de investigación curatorial en torno a la figura del caníbal y el canibalismo como construcción colonial de la historia y la modernidad, como dispositivo de la imaginación política, así como un ecosistema digestivo y visceral de estar en el mundo. Se ha formalizado en las exposiciones *Canibalia (redux)*, Hangar Lisboa (2017) y *Canibalia* (fundación Kadist, París, 2015); en el curso “Afinidades caníbales” (ArtCenter/South Florida, Miami, 2016); la publicación y presentación en Savvy, Berlín 2017; Kunstcenter Bergen, 2016; Les Laboratoires d’Aubervilliers, Paris 2015; Oberon Magazine 1, Copenhagen, entre otros.

movimiento anticolonial, que ningún tipo de conocimiento está desencarnado, ni es universal ni neutral.

**AC: ¿Cómo te enfrentas a la actuación en el espacio institucional?**

**JM:** En el lugar desde donde partimos hoy en día, la cuestión de la institución está muy emborronada. Es más bien una cuestión de posicionamiento. Hay que entender dónde te posicionas en cada momento y los lazos que tejes, como apunta la cita de Haraway: “it matters what matters we use to think other matters with; it matters what stories we tell to tell other stories with; it matters what knots knot knots, what thoughts think thoughts, what descriptions describe descriptions; what ties tie ties. It matters what stories make worlds, what worlds make stories”<sup>4</sup>. Es decir, no son baladí los ejercicios intermediarios. Es muy importante pensar en esos nudos que atan y lo que atan, que en cada contexto son diferentes, ya sean más o menos institucionales o institucionalizados, más o menos verticales.

Hay que tener en cuenta el lugar desde dónde trabajas, desde dónde enuncias y construyes las relaciones. Cuando esto se tiene en cuenta, todo cambia. De entrada no te aproximas de una manera diferente, pero a través del proceso todo se ve afectado.

---

4. (ArtCenter/South Florida, Miami, 2016); la publicación y presentación en Savvy, Berlín 2017; Kunstcenter Bergen, 2016; Les Laboratoires d'Aubervilliers, Paris 2015; Oberon Magazine 1, Copenhagen, entre otros.



Detalle de *El Porvenir de la Revuelta (Diagrama)*  
Diego del Pozo Barriuso, 2017

CUERPOS INSUMISOS  
ATADOS AL PLACER

RADICAL  
A  
1  
MADRID  
GAI





## **II. Atravesando la palabra**



# La lengua anda suelta: entre escritores austrohúngaros y poetas de la vanguardia neoyorkina

\_Sandra Santana

En esta charla trataremos dos publicaciones. Por un lado *Die Fackel* [La antorcha] y, por otro, la revista *0 to 9*. La primera representa esa lengua de fuego que se alzaba sobre Viena a principios del siglo XX. En su portada aparece una antorcha que ilumina la ciudad y está amparada por dos máscaras: la de la sátira y la de la comedia. Estas son las dos armas que Karl Kraus, su editor, utilizaba para luchar contra el tópico, la estupidez y la maldad que se propagaban a través de los diarios. En aquellos años, la prensa comenzaba a convertirse en ese quinto poder que será fundamental en las sociedades contemporáneas. La otra publicación sobre la que nos detendremos es *0 to 9*, que se publicó entre los años 1967 y 1969 en Nueva York y cuyos editores fueron un artista y una poeta; o más bien, dos poetas: Vito Acconci y Bernadette Mayer. En esta charla nos detendremos en estas dos estaciones: la Viena de finales de s. XIX y principios del XX, y el Nueva York de la década de 1960.

## **La Viena de fin de siglo**

1889 fue el año en el que se publicó el primer número de *Die Fackel*. Karl Kraus fue un personaje fascinante que, desde una posición independiente, logró llegar a mucha gente en la época. Comenzó a editar su revista gracias a una pequeña herencia y decidió reunir en ella algunos artistas y escritores con los que sentía alguna afinidad. Sin embargo, muy pronto dejó de recibir colaboraciones y lo que hizo fue editar casi mil números entre 1899 y 1936 en los que él era su colaborador exclusivo. En esta revista Kraus publicaba artículos, aforismos, poemas... Toda su escritura

—crítica, polémica y de gran profundidad— tenía unos rasgos muy particulares, lo que le hizo recibir halagos de autores como Walter Benjamin, Theodor Adorno o Elias Canetti. Los enemigos de Kraus eran sobre todo los periodistas, pero también los jueces, los políticos y literatos que, por distintas razones, se descubrían como personajes corruptos o, simplemente, irresponsables.

Entre finales del s. XIX y principios del XX, en todo este entorno la cuestión del lenguaje resulta fundamental, y encontramos una gran afluencia de autores que comienzan a cuestionarse qué es el lenguaje. Algunos vieneses que se preocuparon por la naturaleza del lenguaje en este momento fueron Ludwig Wittgenstein, Fritz Mauthner, Hugo von Hofmannsthal y Ernst Mach. El lenguaje, esa herramienta de la que apenas somos conscientes, porque en el uso parece invisible, en ese momento se visibiliza y se torna tangible. Si nos fijamos en el mapa de la Viena de fin de siglo, podemos explicar esta importancia del lenguaje en la época. El Imperio Austrohúngaro antes de la Primera Guerra Mundial de 1914 comprendía las regiones de lo que hoy es Hungría, Austria, parte de Galitzia, Rumanía, Bosnia, Eslovenia e incluso una parte de Italia. En ese territorio convivían diferentes grupos lingüísticos que no solo representaban fragmentos de territorio, sino también tradiciones lingüísticas distintas entre las que convivían alemanes, magiares, checos, eslovacos, polacos, ucranianos, eslovenos, serbocroatas, rumanos e italianos —y a todas esas lenguas que se hablaban deben sumarse variantes de la cultura judía como el yiddish. Esto no solamente implica una cuestión de lenguas que se suman, sino problemas de coordinación administrativa. Surgían, por tanto, preguntas tales como en qué lengua se deben formular los juicios legales en las distintas regiones o en qué lenguas debe impartirse clase en las escuelas; en definitiva, situaciones muy variadas. En este momento este era un problema político verdaderamente acuciante hasta el punto en que llegó a paralizar el Parlamento en alguna ocasión. Por todo ello, se entiende que el lenguaje fuera tema importante más allá de una cuestión meramente teórica.

Kraus se forma en el entorno de la literatura vienesa desde muy joven. Viena era la joya de la corona del Imperio y la ciudad vivía una efervescencia cultural que, sobre todo, se desarrollaba en los cafés, lugares donde la gente se reunía para leer o discutir. Una de las tertulias literarias más importantes de la época fue la que congregaba el Café Griensteidl. Aquí se reunían los literatos del mundo vienes y representantes de la literatura modernista de la época. Entre los asiduos estaban Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler y muchas otras figuras que han pasado a ser parte de la historia de la literatura. Kraus comenzó a frecuentar estos ambientes, pero en un momento dado escribió un panfleto titulado

— 29 —



*Die demolirte litteratur* (La demolición de la literatura), en *Die Fackel*, Karl Kraus, 1897

La *literatura demolida* que le sirvió para tomar distancia de todo aquello. Lo que él imaginaba de una forma satírica es qué pasaría cuando se cumpliera con el proyecto de demolición del Café Griensteidl. Qué iba a ser de todos esos escritores que se refugiaban en él:

A toda prisa y acumulando todo el aparejo literario: carencia de talento, poses, megalomanía, muchachas del arrabal, corbatas, manierismo, falsos dativos, monóculos y callados nervios hay que llevarse todo....<sup>1</sup>

Como puede verse, Kraus se distancia de toda esa literatura vienesa que él entiende como una literatura manierista y, por tanto, alejada de la verdad y de la realidad. Es importante darse cuenta de que en este periodo el lenguaje se vuelve una fuente de preocupaciones fundamental. Dentro de la estética modernista, en aquel momento persistía la idea de que el lenguaje artístico permite atrapar la realidad y que, aunque ésta

fuera demasiado compleja y fugaz, su continuo movimiento podía ser fijado en las palabras. Por ejemplo, Hermann Bahr defendía en sus textos que la modernidad era cambiante y que, por tanto, había que inventar continuamente nuevos estilos que pudiesen dar cuenta de esa realidad en continua transformación. También el sujeto se piensa como algo que está en continuo cambio. Al igual que el físico Ernst Mach, Bahr, este teórico del modernismo literario, consideraba el “yo”, el sujeto, como el nombre de una ilusión. Bajo él no existen sino sensaciones, colores, sonidos, espacios, tiempo y estos enlaces están vinculados con estados de ánimo y sentimientos.

Entre los muchos enfrentamientos que tuvo Karl Kraus, nos vamos a fijar en uno de tipo teórico que nos ayudará a entender su posición acerca del problema de lenguaje. Vamos a contrastar *La Carta de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal, con las afirmaciones que hace Kraus acerca del lenguaje en algunos de sus textos. En el relato de Hofmannsthal se percibe un mundo que se estaba desmoronando en

1. Karl Kraus: *Die demolierte Literatur*, Steinbach/Giessen, Anabas, 1972, p. 36.

muchos aspectos. Stefan Zweig lo denominaba “el mundo de ayer”<sup>2</sup>. Lo que le ocurre a Lord Chandos, el protagonista de la carta, es que el mundo se deshace porque ya no es capaz de referirse a él con el lenguaje. La carta es una disculpa que le escribe Lord Chandos, alter ego de Hofmannsthal, al filósofo Francis Bacon y en la que le confiesa su abandono del antiguo proyecto de confeccionar una gran enciclopedia en la que tuvieran cabida “los dichos más notables que me hubiera sido dado reunir en el trato con los hombres doctos y las damas de ingenio de nuestro tiempo, o con gente singular del pueblo o con personas educadas y distinguidas encontradas en el curso de mis viajes. A ello quería añadir bellas sentencias y reflexiones sacadas de las obras de los antiguos y de los italianos, y todo cuanto de ornamento espiritual me encontrase en libros, manuscritos o conversaciones”<sup>3</sup>. De un día para otro, este proyecto se detuvo debido a un bloqueo de su autor y Lord Chandos no pudo continuar. Confiesa Lord Chandos:

También en la conversación familiar y casera todos los juicios que suelen emitirse a la ligera con una seguridad de sonámbulos se me volvieron tan problemáticos, que tuve que dejar de tomar parte en tales conversaciones. Me llenaba de una rabia inexplicable, que, a la fuerza disimulaba sólo a duras penas, el oír algo del estilo de: “A ese o a aquel le ha ido bien o mal en el asunto”; “El sheriff N. es un mal hombre”; “El predicador T. es bueno” [...] Todo esto me parecía sumamente indemostrable, falso y endeble.<sup>4</sup>

Chandos atraviesa una crisis vital en la que todas las afirmaciones y todos los juicios cotidianos se vuelven inconsistentes y siente que no logran atrapar la realidad. En cuanto al lenguaje, hay una sentencia bien conocida de la carta en la que Lord Chandos donde confiesa que “las palabras abstractas, de las cuales la lengua por ley natural debe hacer uso para sacar a la luz del día juicios de cualquier clase, se me desmigajaban en la boca igual que hongos podridos”<sup>5</sup>. Es una imagen impresionante por su precisión. El lenguaje es como una cáscara vacía. Todo se viene abajo. El lenguaje no nos sirve. Por ello Lord Chandos se siente obligado a abandonarlo, dejarlo de lado y, sencillamente, dejar de escribir. Esta vía representa la expresión de una crisis. El propio Hofmannsthal, no ya su alter ego, Lord Chandos, había abandonado también la práctica poética. De hecho, “La carta” es una despedida

2. Stefan Zweig: *El mundo de ayer. Memorias de un europeo*, Acantilado, Barcelona, 2018.

3. Hugo von Hofmannsthal: *Una carta (De Lord Philipp Chandos a Sir Francis Bacon*, Pre-Textos, Valencia, 2008, p.125.

4. Hugo von Hofmannsthal, *op. cit.*, p. 127

5. Hugo von Hofmannsthal, *op. cit.*, p. 126

de todo tipo de lenguaje. Pero si lo dejamos de lado, ¿cómo nos aproximamos a las cosas sin lenguaje?

La posición de Kraus es otra. Él escribe poemas y aforismos y edita una revista. Volvemos a *Die Fackel*, una publicación que precisamente va a denunciar los excesos del lenguaje, las palabras anquilosadas, muertas. Desde una posición distinta a la de Hofmannsthal, va a incidir en que el lenguaje es el único camino. Él insistía mucho en una afirmación: “la meta es el origen”. El origen es el lenguaje. El origen es germinador. En el lenguaje está todo.

Veremos ahora un fragmento de un ensayo de Kraus para apreciar su posición. En “Die Sprache” [La lengua], dice:

Yo no domino la lengua, sino que es la lengua la que me domina por completo. Ella no es la sirvienta de mis pensamientos. Vivo con ella en una unión en la que recibo pensamientos y puede hacer conmigo lo que quiera. La obedezco en la palabra porque desde la palabra el joven pensamiento sale al encuentro y moldea retroactivamente la lengua que lo creó. Tal gracia de pensamientos fuerza a arrodillarse y obliga a cualquier dispendio de temblorosos cuidados. La lengua es la dueña del pensamiento y, a quien trata de invertir esta relación, ella le será útil en casa, pero le cerrará su seno.<sup>6</sup>

Hay también un aforismo que me resulta especialmente clarificador y que dice “la lengua es la madre y no el aya del pensamiento”. Yo llegué a interesarme por Kraus porque había una cuestión aquí que me obsesionaba: esto quiere decir que el lenguaje no cuida del pensamiento, sino que lo alumbró, lo hace nacer. De nuevo, estamos hablando de metáforas, pero tenemos estos dos elementos; el lenguaje y el pensamiento: ¿Cuál de los dos ocupa una posición primera? ¿Cómo podía decir Kraus que el lenguaje era la madre y, por tanto, anterior al pensamiento? Esta era la cuestión que me interesaba. ¿Cómo podemos entender esta primacía del lenguaje respecto al pensamiento? ¿Qué significa eso? ¿Qué consecuencias tiene? Esto es a lo que Kraus va a volver en repetidas ocasiones, a esta idea del lenguaje como generador de pensamiento. Muchas veces lo compara con una mujer, pero no sólo con la madre, sino como la mujer seductora, con la prostituta, en ocasiones. Hay que decir que aunque Kraus ha sido acusado de misógino, y realmente tiene afirmaciones muy desafortunadas sobre las mujeres, también ejerció como defensor de su situación de vulnerabilidad en relación a la prostitución —algo que era tolerado en los anuncios de los periódicos, al tiempo que censurado en los artículos de prensa.

---

6. Karl Kraus: *Die Fackel*, ed. Karl Kraus, (Viena, 1899-1936), (Reproducción fotomecánica en 12 vols). Frankfurt del Meno: Zweitausendeins, 1981, n.º 272-273, p. 48. [Traducción de la autora]

En todo caso, nos quedamos con esta idea, esta metáfora del lenguaje como capaz de alumbrar el pensamiento o provocarlo.

Veamos qué significa esto y pongámoslo en contexto. Una manera de crear contexto para las palabras de Kraus es recordar otra de las batallas a las que se entregó. En este caso, en el ámbito artístico y, más concretamente, frente al modernismo de la Secesión vienesa y de arquitectos como Joseph Maria Olbrich. En esta imagen tenemos el pabellón de la exposición de la Secesión vienesa en 1899. En la gran cantidad de público que aparece en la imagen, puede comprobarse la expectación que causó. Podemos imaginar cómo estas exposiciones venían siempre acompañadas de algún tipo de escándalo. Se convertían en lugares de crítica, así como espacios para el asombro. Me interesa que se vea, sobre todo, la cúpula dorada de este Palacio de la Secesión, lo que se conoce como “el repollo dorado”. Se trata de ese adorno tan orgánico que le pone Olbrich y que se puede comparar con el tipo de formas sinuosas utilizadas por Gustav Klimt, por ejemplo, en el *Friso de Beethoven*. Frente a estos artistas de la Secesión vienesa había un personaje muy cercano a Kraus y que libraba su batalla a través de las formas arquitectónicas: Adolf Loos. Fijémonos en la casa Loos que está frente al Palacio Hofburg, la residencia de invierno de la monarquía hasbúrgica. También llegó con escándalo. Se puede ver que es una arquitectura de formas simples en la que se han eliminado todos los adornos que no cumplan una función, bien sea expresiva o utilitaria. Al igual que Loos propone eliminar todas las formas sobrantes de la arquitectura, Kraus quiere eliminar lo que sobra en el lenguaje. Puede que nos preguntemos: ¿qué tiene de malo el adorno? Para Kraus, desde el punto de vista del lenguaje, todo el manierismo evita que se vea la verdad. El mismo Kraus utilizaba metáforas y figuras retóricas porque para él la depuración de la lengua no significaba dejar de utilizar estas figuras, sino evitar excederse en ellas de modo irresponsable. Escribía:

...el Estado carece de la fantasía suficiente para inventar el último impuesto que podría suponer algo así como una salida y un intento honesto de sacar provecho de la miseria espiritual: el impuesto sobre el tópico. O el diezmo de los matices. El beneficio económico sería mil veces superior al que supondría el ahorro de ornamentos que pretende uno de los raros antivieneses: Adolf Loos.<sup>7</sup>

Comparándose con Loos, lo que está diciendo es cuánto nos ahorraríamos si los periodistas no difundiesen mentiras, tópicos e inmundicias. Cuánto nos ahorraríamos económicamente con un impuesto para que no nos contasen todo eso que nos sobra. Kraus comenzó a publicar *Die Fackel* en 1899 y publicó el último número en

7. Karl Kraus: “La antorcha”. Selección de artículos de “Die Fackel”, Acantilado, Barcelona, 2011, p. 236.

1936. Y durante este tiempo fue testigo de dos traumas históricos: la Primera Guerra Mundial y el ascenso del nazismo, del que no llegó a ver el final, pero sí sus orígenes con el ascenso al poder de Hitler. Puede decirse que Kraus predijo la llegada de la Guerra Mundial y lo consideraba una consecuencia de las banalidades de la prensa y su servicio a los intereses económicos. La relación entre la prensa y los poderes económicos es una tensión todavía no resuelta hoy en día, es una contradicción que está en su origen. La cultura vienesa y alemana se sentían parte de un proyecto de mejoras técnicas y humanas. Ante esto Kraus realiza una afirmación interesante:

Se me ha ocurrido un tópico periodístico capaz de ofrecer una idea viva. Vivimos bajo el signo del progreso. Gracias a este tópico reconozco el progreso tal y como es, como un decorado cambiante. Permanecemos hacia delante y avanzamos sin adelantar un paso. El progreso es un punto fijo y semeja movimiento.<sup>8</sup>

Esta es una imagen bonita. Vivimos bajo el signo del progreso, estamos en ese momento del optimismo del siglo XIX, pero en realidad permanecemos quietos, es el decorado del progreso lo que va cambiando. Muchas veces Kraus jugaba con contrastes. Una de sus estrategias retóricas preferidas es el uso de la cita. Por ejemplo, en *Los últimos días de la humanidad* nos encontramos con una obra de teatro que está compuesta casi solo por citas extraídas de los periódicos de la época. A veces no hace falta más que coger las palabras de un político o de un periodista y sacarlas de contexto. Hablan por sí solas. Esto era lo que le resultaba atractivo a Kraus del uso de la cita. Tiene otro texto en el que compara dos artículos contemporáneos a la Primera Guerra Mundial: por un lado, la descripción de la vida social de un café, sus asistentes y el movimiento cultural que allí tenía lugar y, por otro lado, una descripción de las atrocidades que estaban ocurriendo en el



El cuerpo de Cesare Battisti expuesto por el verdugo, autor desconocido, 1916.x

8. Karl Kraus, *op. cit.*, p. 175.

frente. Contrastando esas dos imágenes que estaban ocurriendo al mismo tiempo enunciaba: “Todo esto en el nombre del progreso”. *Die Fackel* se convierte así en una tribuna donde se observan todas estas contradicciones culturales.

Para acabar con el tema, esta es una imagen que se publicó en un diario de época, en 1916. El protagonista de la imagen es Cesare Battisti que era diputado en el Reichstag vienés por su región natal, Trentino. Como decía antes, una pequeña parte de Italia formaba parte del Imperio austrohúngaro. Este hombre era de origen italiano, pero era parlamentario en el Reichstag vienés. Cuando llegó la Primera Guerra Mundial se incorporó al ejército italiano y fue capturado por las tropas del Imperio. Acusado de alta traición, fue condenado al garrote vil, acto que fue celebrado en los diarios como una muestra del poder del Imperio. En la fotografía, se mostraba orgulloso a su ejecutor, que había viajado desde Viena, específicamente para matarlo. Esa es una imagen que aparece en *Los últimos días de la humanidad*, la obra de Kraus. Esta es una obra compuesta casi en su totalidad de citas extraídas de los periódicos. Esta imagen es también una cita. Tampoco hay que decir mucho más de esto. ¿Qué es lo que dice Kraus? Sencillamente, que en lugar de hablar tanto, de escribir tanto, lo que tendríamos que hacer es pensar sobre lo visto, lo leído y sobre lo que decimos; pensar sobre el lenguaje. Aquí una una cita de otro de sus ensayos, “La Lengua”:

¿Puede uno imaginar una forma más sólida de afianzarse que la duda lingüística?  
 ¿No debería ésta tener el derecho de considerarse la madre de la idea antes que cualquier deseo material? El habla y la escritura de hoy en día, incluidas la de los expertos, han convertido, como quintaesencia de una decisión frívola, el lenguaje en basura de una época que extrae del periódico todo su acontecer y experimentar, todo su ser y valer. La duda, en tanto que el gran don moral que el hombre podría agradecer al lenguaje y que hasta ahora ha despreciado, sería la inhibición salvadora en un progreso que conduce, con absoluta seguridad, al final de la civilización a la que cree servir.<sup>9</sup>

Frente a la propagación de ideas, proclamas, opiniones y novedades que difunden los periódicos —algo a lo que a día de hoy estamos, si cabe, más entregados, debido a la continua difusión de contenidos—, lo que debemos hacer es pensar un poco sobre lo leído, volver a leer y escribir después de pensar con un poco más de rigor. En este sentido, cuando Kraus dice que el lenguaje es madre de la idea, del pensamiento, pienso que alude a una cuestión de carácter filosófico. Si con Hofmannsthal el lenguaje se muestra insuficiente para abordar todo lo que es la

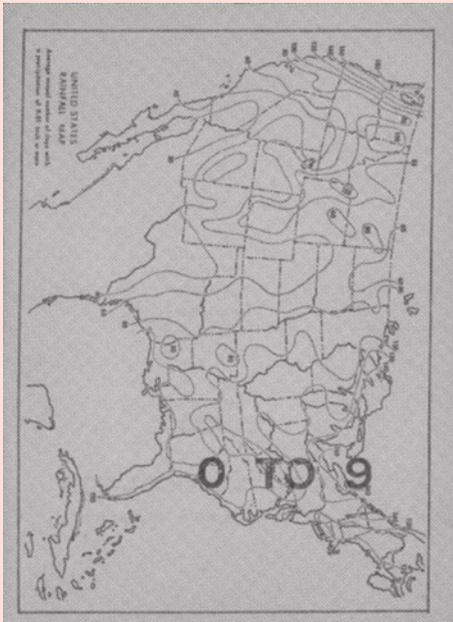
9. Karl Kraus, *op. cit.*, p. 522.

realidad, la postura de Kraus sería más bien prestar atención al lenguaje que utilizamos y del que nos servimos, porque ahí reside nuestra responsabilidad y nuestra consciencia. El lenguaje es algo en lo que nos sumergimos al nacer, somos educados en una lengua, pero esta lengua no nos pertenece. Sabemos que todo está mediado por el lenguaje, pero este es comunitario, de ello depende lo que somos. Ese lenguaje que recibimos en herencia está cargado de ideas, no debe utilizarse como se utilizan las herramientas, no debemos servirnos de él, sino ponernos a su servicio intentado hacerlo preciso y ético.

## El Nueva York de los años sesenta

El segundo punto donde nos vamos a detener es el Lower East Side de Nueva York. Esta imagen que veis aquí es una de las portadas de *0 to 9*, una revista que se publicó entre 1967 y 1969. En este momento y en este lugar están pasando muchas cosas a la vez: en las calles y locales del Lower East Side se mezclaban poetas, escritores y artistas, y algunos de ellos estaban vinculados a un centro cultural de mucha importancia, la iglesia de St. Mark. En aquel momento, Vito Acconci, uno de los editores de la revista y que a partir de los 70 sería conocido como artista, llegaba

a Nueva York después de haber cursado el *Iowa Writer's Workshop*, un prestigioso curso de literatura, y al comienzo su vocación era la de ser escritor de ficción. Bernadette Mayer, la otra editora de la revista, estaba también cerca de los círculos de la poesía de entonces. Esta revista tiene algo de legendaria, surge en un periodo en el que se desarrolló la técnica de impresión del ciclostil o mimeógrafo, una técnica de impresión relativamente barata y rápida para estas publicaciones pequeñas, un antecedente de la fotocopia actual. Existían muchas publicaciones diferentes en las que los poetas o los artistas daban a conocer lo que estaban haciendo en estos años. Entre el grupo de gente reunidos a través de esta revista estaba Rosemary Mayer, hermana de Bernadette y pareja de Acconci. A su vez, el novio de Mayer tenía un padre que trabajaba en una oficina en la que había un mimeógrafo. Como no era utilizado fuera del horario



Portada del segundo número de la revista *0 to 9* (1967-1969).

de trabajo, estos poetas se servían de esos tiempos muertos para pasar todos sus textos a máquina y después imprimirlos y repartirlos por librerías.

Durante esos años, el entorno de la poesía en Nueva York está muy vinculado a las artes plásticas. Artistas como Sol Lewitt, Dan Graham, Robert Smithson o Adrian Piper fueron colaboradores habituales y reiterados en la revista. De hecho, decía Vito Acconci que su carrera literaria cambió de rumbo cuando vio la obra de Rauschenberg y, sobre todo, la de Jasper Johns. Acconci quería hacer con el lenguaje lo mismo que Johns hacía con la pintura. Por eso, eligió la poesía. De hecho, es una pintura de Johns, *0 Through 9*, la que inspira el nombre a la revista, *0 to 9*—el título se modificó ligeramente porque estos poetas querían hacer algo más rápido, que tuviese más ritmo. Aquí tenemos la pintura de Johns, “0 a través de 9”, todos los números superpuestos y con esos trazos que recuerdan a la pintura del expresionismo abstracto. Por una parte, Jasper Johns, lector de Wittgenstein, también escribía. Sus diarios parecen poemas, están compuestos mediante versos y, en muchas ocasiones, se refieren a cuestiones lingüísticas o compara el lenguaje con la pintura. El signo,

La lengua anda suelta: entre escritores austrohúngaros y poetas de la vanguardia neoyorkina



Hannah Weiner, Scott Burton, Anne Waldman, Vito Acconci, Bernadette Mayer, Eduardo Costa and John Perreault en Nueva York, autor desconocido, 1969.

en un sentido amplio, es una preocupación clara en su trabajo. Prueba de ello, son sus banderas, las dianas, su utilización de números, tipos de imprenta, etcétera. Decía Acconci de Jasper Johns algo parecido a esto: “tal como yo lo veo, Jasper Johns lo que quiso siempre es pintar como un expresionista abstracto, pero se dio cuenta de que ya había demasiado expresionismo abstracto y quiso hacer algo diferente, entonces, lo que hizo fue utilizar signos ya disponibles y luego pintarlos”. Seguía Acconci: “eso es lo que yo quiero hacer con el lenguaje, llamar la atención sobre él y luego trabajar sobre la propia materia”<sup>10</sup>. En la pintura de Johns hay dos elementos fundamentales que acompañaba a los seis números que componen la revista *0 to 9*. Por una parte, el tema de la literalidad y de la materialidad de la pintura, que veremos con detenimiento más adelante, pero que, básicamente, consiste en coger un signo y pintarlo por encima y ver qué pasa con eso. Por otra parte, el otro punto es el tema del movimiento, que viene de la pintura del expresionismo, una pintura gestual que habla de un movimiento del cuerpo sobre la tela. Esto se ve claramente en la pintura de Jackson Pollock. De alguna manera, toda la escritura de *0 to 9* habla del movimiento. En el propio título se pretende crear un ritmo y una rapidez que trata de imitar el movimiento de la lectura, de un lado a otro de la página. Decía Jasper Johns:



*0 through 9*, Jasper Johns, 1961.

La actitud frente a la pintura de cualquier tiempo en particular y el uso que se hace de ella varía de minuto a minuto y no puedes pensar que estás ante una representación estática de nada. Nuestro lenguaje verbal cambia de la misma manera. Ves una palabra un día y al día siguiente significa algo diferente y después, otro día, ha desaparecido.<sup>11</sup>

10. Véase Oral History Interview with Vito Acconci, 2008 June 21-28 en Oral Histories Archives of American Art, Smithsonian Institution. En línea: <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-vito-acconci-15850> [consultado el 13 de marzo de 2019]

11. Jasper Johns: *Writings, Sketchbook, Notes, Interviews*, The Museum of Modern Art NY, Nueva York, 1996, p. 87.

De las palabras de Johns deducimos que están temblando los significados, como los signos, y vemos cómo el artista se desvincula del significado de la obra. Jasper Johns se preocupa por proponer algo que luego se abre y que representa una germinación de otras cosas. El significado no es algo que se introduce por parte del emisor en la pintura o el signo y que luego llega al receptor inalterado. Este es un ejemplo del interés de Johns por el lenguaje. Dehecho, la influencia del artista se percibe también en que se publicarán sus textos en el último número del *0 to 9*.

Hablemos de las vinculaciones de esta revista con cuestiones artísticas de la época. En los años 60, Carl Andre, artista vinculado al minimalismo, al tiempo que producía sus primeras piezas escultóricas, estaba escribiendo también poesía. En este entorno artístico, no solo era normal que un artista como Andre escribiese poesía, sino también que un espacio como la Dwan Gallery acabase publicando cinco de sus libros de poemas. Fijémonos en esta cita de Andre: “The great natural poem about anything is its name” [El gran poema natural de cada cosa es su nombre]. Es muy interesante ver las relaciones entre la obra plástica de Andre y sus poemas. Aunque este artista no publica en la revista *0 to 9*, claramente, existe un vínculo entre su escritura y la de uno de los poetas que estaba más cercanos a Mayer y Acconci en aquel momento, que es Aram Saroyan. Además de la revista, *0 to 9* era también una pequeña editorial que publicó media docena de libros. Uno de ellos fue *Coffee coffee*, de Saroyan. Este libro estaba compuesto por poemas de una sola palabra; era un procedimiento habitual en su poesía, así como colocar una pequeña serie de palabras y jugar con su ubicación en la página. Aparentemente, puede parecer un signo de vagancia, pero es útil comparar los poemas de Andre con los de Saroyan. Andre lo que hacía con el lenguaje era apilar palabras, apilar palabras como si fuesen ladrillos. Entre los poemas de Andre y de Saroyan hay una gran similitud, ambos consisten en elementos que se apilan. Las piezas de Andre son piezas aparentemente muy sencillas, que se apilan, pero que dejan ver un espacio. Es un tipo de obra que ha salido de lo que es el marco de representación y que convive con el espectador. No hay pedestal, no hay marco. Está ahí contigo y está en el mismo espacio en que tú estás, pero digamos que visibiliza esa posible rejilla por medio de la cual está constituido el espacio. Algo importante para Andre es el espacio de la escritura; él decía que éste consistía en una rejilla de la que él era consciente. Se trata de la propia rejilla que impone la máquina de escribir —a día de hoy, aunque no es exactamente lo mismo, podríamos pensar en los programas de edición de texto de los ordenadores.

Otro tema importante sería el de la literalidad. Es un tema muy complejo, pero está muy relacionado con este uso de lenguaje. La palabra literal se repite en

muchas ocasiones, a veces, de manera crítica, como en el caso de Michael Fried, que acusa a los artistas minimalistas de “literalistas”. La idea se puede resumir en esa conocida frase de Frank Stella: “lo que ves es lo que ves”. A diferencia de las obras del expresionismo abstracto, muchas de las obras de este periodo no quieren ser una expresión de nada. Son signos que se presentan fríos, a disposición del espectador. Una frialdad que, a mi modo de ver, en algún momento produce una curiosa inversión en los términos. Es decir, cuando algo no significa nada puede darse la vuelta y pasar a significarlo todo. Algo puede ser nada o puede ser la promesa de un todo, de una significación infinita. Por ejemplo, los cubos espejados de Robert Morris no significan nada, pero al mismo tiempo son todo lo que está alrededor. De hecho, el que mira se reconoce en esos cubos espejados, y es imposible verlos sin tu propia imagen. Precisamente, recogen esa idea de significación infinita. Es lo mismo que pasa con poemas como estos. “Bird, bird, bird” o “Coffe, coffe” pueden parecer una tontería, pero también puede significar muchas cosas. Se puede leer de infinitas maneras. Cuanto más literal sea menos determinado estará su significado.

Otra de las obsesiones de la revista *0 to 9* es el movimiento. Decía Vito Acconci que él quería que la página fuese un campo de movimiento. Esto también es una preocupación de la poesía desde el siglo XIX. El caso más emblemático es *Un coup de dés*, la “tirada de dados” de Mallarmé. Después de todo, es un poema que se mueve por la página. Esta es una preocupación por el espacio: la página es un espacio y el libro nos hace movernos de página en página, de palabra en palabra. Por eso, la palabra no solo está vinculada al concepto, sino que también es una materia que ocupa un espacio. Estos escritores lo tienen muy presente. Este es un fragmento del primer poema que publica Acconci en la revista del número uno, cuyo título era “Kay Price and Stella Pajunas”. El título está compuesto con el nombre de dos mujeres que habían ganado un concurso de mecanografía y el artista les dedica un poema en el que lo más importante no es armar un sentido perfectamente construido, sino generar espacios en blanco, paréntesis, intersecciones. Es un poema que se mueve y que va al ritmo de estas mecanógrafas que habían ganado el concurso.

Hay otro artista que en esta época que está presente en la revista de manera muy importante: Sol Lewitt. Este artista publica en *0 to 9* sus “Oraciones sobre arte conceptual”, que aparecen en el último número de la revista. Aunque no lo parezca en un primer momento, Sol Lewitt estaba obsesionado con el movimiento. De las cosas que más le impresionaron al comienzo de su carrera destaca la obra fotográfica de Edward Muybridge. La serialidad en el minimalismo es una cuestión claramente ligada al movimiento. Esto también está en la escritura de este poema de Vito

Acconci “READ THIS WORD THEN READ THIS WORD...”<sup>12</sup>. Te vas moviendo por la página y él hace evidente que también en esa lectura hay un movimiento de los ojos. No obstante, cabría preguntar: ¿un movimiento hacia dónde? Es un movimiento que muchas veces irá hacia fuera. Si los artistas minimal habían salido fuera del marco de representación, fuera del pedestal, y habían ocupado el espacio y el tiempo del espectador, estos poetas también van a salir fuera. Va a ser un viaje hacia el exterior de la página. Alguien que había trabajado sobre estos desplazamientos de dentro a fuera de la página es el artista fluxus Georges Brecht. Pensemos en uno de sus eventos más conocidos: “EXIT” [SALIDA]. Lo podemos comparar con la portada del número 5 de la revista *0 to 9*. Se trata de una página en la que nos encontramos con un papel arrugado y vuelto a estirar.

Vamos a fijarnos ahora en este poema de John Perrault que apareció en la revista *0 to 9*. Este poema es un evento, realizado por primera vez en el Café Orient Express en noviembre de 1968. “Match” [Cerilla]: “Oscurece el área de la performance de la actuación, enciende una cerilla y después sopla y apágala. Continúa haciendo esto hasta que las veinte cerillas de la caja se hayan encendido y se hayan apagado”. Como vemos, hay un vínculo bien claro entre la poesía y el arte. Estos son eventos, pero habría que preguntarse dónde está el poema, si es que esto es un poema o si, más bien, se trata meramente de unas instrucciones. Podríamos decir que es una partitura. Como en la música, la pieza no está en la partitura, sino que hay que ejecutarla. Es ahí donde escuchamos la música. De esta obra podemos hablar de la misma manera: es un poema, sí y no. Se trata de unas instrucciones que deben ser ejecutadas posteriormente: hay una cierta tensión entre el texto y la performatividad.

Georges Brecht era alguien que estaba muy interesado, creo yo, en la literatura, pero también en el problema libro. Por ello, querría hablar aquí de una obra de Brecht especialmente inspiradora que creo que tiene que ver con lo que se estaba haciendo en las prácticas poéticas de la época: *The book of the tumbler on fire*, “El libro del grifo en llamas”. Es un libro que estaba compuesto de objetos muy diversos: sillas, cajas, mapas, textos y todo tipo de cosas. Este libro lo desarrolló durante seis o siete años a través de diversas exposiciones. Era un libro que se abría infinitamente y no se sabía dónde se acababa ni dónde empezaba. El mismo Brecht no lo sabía, ni tampoco quería cerrarlo. La idea era que muchas cosas pudiesen caber. Lo comparo con los poetas de esta época porque Bernadette Mayer publicó un libro dentro de la editorial *0 to 9*. Se trata de una historia que está compuesta de mil historias. Esto es un libro físico que no está compuesto de objetos, pero vemos con qué materiales

12. Vito Acconci: *Language to Cover a Page: The Early Writings of Vito Acconci*. (ed. Craig Dworkin), The MIT Press, Cambridge MA, 2006, p. 111.

trabaja. Ella escribe un libro experimental, con una historia sobre caer y levantarse. Acerca de *Story* dice Mayer:

Estaba muy interesada en los mitos de los indios americanos en ese momento, así que incluí un mito kwakiutl sobre sombreros y sobre fumar; su descripción de un juego de arco y flecha; y luego un cuento popular italiano sobre catorce hombres que se fueron al infierno; otro cuento italiano sobre un hombre que vendía ropa a una estatua; luego, de los textos del mito de Coos, una historia de los cinco creadores del mundo y del hombre que se convirtió en un búho. Luego, acumulé algunas listas del diccionario de otras palabras para el principio, el medio y el final. Hay una receta para hacer un verdadero bizcocho, hay una carta del siglo XIX sobre etiqueta, un par de citas de Edgar Allan Poe y un artículo del biólogo Louis Agassiz sobre los arrecifes de coral. [...] Para empeorar las cosas, decidí interrumpir el texto en momentos aleatorios con todas las palabras que podía pensar que significaran historia.<sup>13</sup>

Como vemos, Mayer mezcla todos esos elementos, los fragmenta y los convierte en historias, chistes, relatos... Todo lo que sean sinónimos o palabras del campo semántico de “historia” (*story*) se incluyen en la publicación. En 1972, esta poeta realiza también una exposición jugando con la idea de esta tensión entre dentro y fuera del propio libro. Su propuesta, *Memory*, consiste en gastar un carrete de fotos de 36 imágenes por día, durante los 30 días de un mes. Después dispone estas fotografías en las diversas paredes de una sala de exposiciones y nos ofrece así una cartografía de su memoria. Después recogerá todas estas imágenes en un libro impreso. Ella misma ha confesado en alguna ocasión que estaba haciendo lo que todo el mundo hacía en este momento; es decir, salirse del libro. A Vito Acconci le pasará lo mismo. Fijaos en uno de los poemas de esta época:

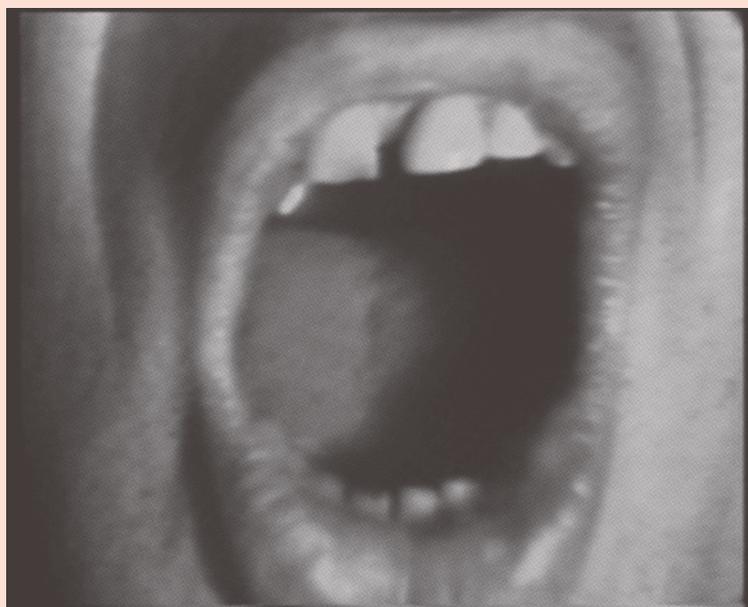
Now I will tell you a secret. I am nodding my head.  
 Now I will tell you the truth. I am stretching.  
 Now I will tell you something that can't be questioned. I am waving my hands.  
 Now I will tell you the facts. I am waving my leg.  
 Now I will tell you something you don't know. I am changing position.<sup>14</sup>

13. Bernadette Mayer: “A Lecture at the Naropa Institute, 1989” en *Poetics Journal* (1990). Véase *A Secret Location on the Lower East Side. Adventures in Writing 1960-1980* (eds. Steven Clay y Rodney Phillips), Granary Books, Nueva York, 1998, p. 209.

14. Vito Acconci, *op. cit.*, p. 75.

Al igual que, por ejemplo, la palabra “yo” cobra sentido cuando es un sujeto el que la dice, cuando es emitida desde un cuerpo, las palabras de este poema carecen de un sujeto en carne y hueso acerca del que podamos comprobar si dice la verdad. Aquí hay una relación muy extraña entre el que lee y el que escribe que está relacionada con la verdad y con el ahora. Cabría preguntarse: ¿Qué ahora? ¿El ahora de 1968 cuando Acconci escribía el poema o el ahora presente? Pero, ¿y la verdad? ¿Podemos creer en todo lo que escribe?

Para cerrar, me gustaría prestar atención a las vinculaciones que pueden establecerse entre los dos momentos de los que hemos hablado esta tarde. En Kraus el lenguaje es origen, madre, objeto de veneración; es visto como un elemento salvador, a través de la duda lingüística. No es en su reproducción incesante por medios técnicos como el lenguaje se revela infinito, sino en su capacidad para generar pensamientos. Se muestra como un laberinto. Creo que en la década de los años 60 también podemos encontrar, en esa insistencia en la literalidad, un componente utópico. A través de un lenguaje que no debe significar nada, que no debe expresar nada concreto, se quiere lograr decirlo todo en potencia. Me parece que aquí podemos encontrar un hermanamiento entre las dos épocas.



*Open Book*, Vito Acconci, 1974.



**La autobiografía de artista  
como dispositivo (auto)  
crítico: notas para una  
estética del cuestionamiento  
de sí mismo**

**Pablo Allepuz García**

### **Criticismo, crítica y criticabilidad en el ejercicio autobiográfico**

En uno de sus textos más conocidos, Hayden White insistía sobre el desfase entre referente factual y su representación literaria a propósito de tres paradigmas de registro: el anal se limita a relacionar sucesos inconexos en un listado cronológico, sin enjuiciar ni discutir aspectos legales, morales o sociales; la crónica aspira a la narratividad, al organizarlos dentro de un armazón de causalidades, pero se detiene *in media res*; la historia, considerada de mayor sofisticación, les impone coherencia, integridad y plenitud desde el sentido teleológico de un final predeterminado. En función de lo que incluye y lo que excluye, así como del grado de elaboración de los datos, cada uno de ellos trasluce una concepción de la realidad histórica con sus fallos y fallas historiográficos, pero todos se enfrentan

por igual a la dificultad inherente a la escritura –lineal y unidireccional– de dar cuenta de la multiplicidad de puntos de vista, la confluencia de factores o las interferencias de acciones paralelas<sup>1</sup>.

Tales problemáticas quedan acentuadas sobremanera en las diversas manifestaciones de lo que los anglosajones denominan *life-writing*, porque el hecho de abordar en perspectiva la experiencia de la individualidad a lo largo del curso de una vida parece legitimar aquel enfoque como natural y termina así por consolidarlo; máxime en el caso específico de la autobiografía, puesto que a los dilemas teóricos suscitados por los acontecimientos pasados o las vidas ajenas hay que añadir además la parcialidad declarada del autor. En cualquier caso, estas limitaciones no desacreditan el modelo monográfico y microhistórico, que en realidad constituye la mejor opción –si

---

1. Hayden White: “El valor de la narrativa en la representación de la realidad”, en su *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*, Paidós Ibérica, Barcelona, 1992, pp. 17-39.

no la única— para respetar las diferencias de clase, raza, género o subalternidad<sup>2</sup>.

Y es que el delicado terreno de lo autobiográfico, en el sentido amplio que imponen sus tan diversas manifestaciones, acoge tanto la mismidad como la otredad: si bien es cierto que ha sido entendido tradicionalmente como ámbito privilegiado de proyección del *yo*, esto es, la capacidad de auto-reflexión, el despliegue de la subjetividad o la negociación de la propia identidad, no es menos cierto que recientemente se ha puesto en valor su potencial para rescatar la figura del *otro*; pero no un *otro* como analogía especulativa, como mera posibilidad dialógica o como algo ajeno al sujeto que (se) escribe, sino en cambio como una alteridad constitutiva del propio ser —previa a cualquier ontología o política— que funciona a modo de impulso ético<sup>3</sup>.

Lo sintetiza a la perfección James D. Fernández en su análisis sobre las estrategias retóricas de la prosopopeya, la apología y el apóstrofe, que encierran tensiones clave para comprender las distintas aproximaciones al fenómeno<sup>4</sup>: mientras

que la tercera persona narrativa impone una separación evaluadora entre las dos instancias que se carean en la escritura del *yo*, la segunda persona —por lo general acusatoria o reprobadora— muestra explícitamente que se trata de un diálogo inconcluso entre dos momentos diferentes del sujeto o entre dos sujetos a los que el tiempo ha hecho diferentes; un recurso que hunde sus raíces en referentes canónicos del género como Jean-Jacques Rousseau en *Rousseau juge de Jean-Jacques* (1772-1776) o José Blanco White en *The Examination of Blanco by White* (1818-1819) pero que llega hasta el presente a través de Roland Barthes en *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975).

Esta obsesión por una autoconsciencia cifrada en la identificación nominal entre autor, narrador y protagonista se corresponde con la afirmación de Philippe Lejeune de que “el tema profundo de la autobiografía es el nombre propio”<sup>5</sup>: precisamente en la medida en que los autores de memorias pueden tomar mayor o menor distancia con respecto a ellos mismos, el espacio autobiográfico —por seguir la expresión de Nora Catelli<sup>6</sup>— constituye un lugar privilegiado para esa triple problematización de la actividad creativa,

---

2. François Dosse: *La apuesta biográfica. Escribir una vida*, Publicaciones de la Universitat de València, Valencia, 2007; Leonor Arfuch: *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007.

3. Ángel Loureiro: *Huellas del otro. Ética de la autobiografía en la modernidad española*, Postmetropolis, Madrid, 2016.

4. James D. Fernández: *Apology to Apostrophe. Autobiography and the Rhetoric of Self-Representation in Spain*, Duke University Press, Durham y Londres, 1992.

---

5. Philippe Lejeune: “El pacto autobiográfico (1973)”, en *El pacto autobiográfico y otros estudios* (coord. Ángel Loureiro), Megazul, Madrid, 1994, p. 73.

6. Nora Catelli: *El espacio autobiográfico*, Lumen, Barcelona, 1991.

crítica y metacrítica que es consustancial a la modernidad<sup>7</sup>.

### La autobiografía de artista como conquista de la autonomía

La condición de posibilidad de este discurso individualista no es otra que la noción de sujeto moderno, a su vez asignada al artista genial como máximo exponente de la nueva escala de valores de la burguesía<sup>8</sup>. Hay que echar la vista atrás casi seiscientos años, hasta comienzos del Renacimiento, para rastrear el origen del artista tal como lo conocemos a través de ciertas transformaciones del rol del autor en el seno de la sociedad: el paso del artesano al arte, liberándose del sistema gremial y consiguiendo una relativa libertad expresiva; de los recetarios técnicos a los tratados teóricos, parangonándose intelectualmente con el poeta o el filósofo; del anonimato al reconocimiento universal, estableciéndose genealogías y cánones hegemónicos.

No por casualidad es también el momento de la recuperación del método biográfico de la época clásica por parte de ciertos miembros de la élite intelectual,

entre los que destaca desde luego Giorgio Vasari no tanto por la calidad de sus *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1550 y 1568) –pronto superadas en concepto y método– como por su inmediata difusión e imitación a lo largo y ancho de Europa. Ese modelo basado en el nombre propio, el reconocimiento de las *manieras* personales y el consenso de las atribuciones lleva aparejado un desplazamiento de la atención desde el artefacto cultural en sí hacia el artista-productor, y en consecuencia un culto casi místico por su firma, por su vida y por su personalidad<sup>9</sup>.

No en vano, tiene casi tanto de biográfico como de hagiográfico, pues arrastra una gran cantidad de mitos de herencia clásica e inventa otras tantas leyendas que se han terminado convirtiendo en tópicos recurrentes: la precocidad de los rasgos arquetípicos del triunfador, la reivindicación de la vocación artística ante la resistencia familiar, la profunda disimilitud en comparación con el resto de personas, la abstracción respecto a las preocupaciones de la vida cotidiana, la pericia para salvar los obstáculos y medrar en la sociedad a pesar de todo, la facilidad para codearse con los grandes mandatarios de igual a igual, la habilidad para hallar la inspiración en cualquier momento, la obsesión

---

7. Irit Rogoff: “Del criticismo a la crítica y a la criticabilidad”, *transversal: crítica*, agosto de 2006 (<http://transform.eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/sp>).

8. Manuel Alberca: “El artista como héroe”, en su *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, pp. 19-23; Gabriele Guercio: *Art as Existence. The Artist's Monograph and Its Project*, The MIT Press, Cambridge, 2006.

---

9. Cfr. Rosalind Krauss: “En el nombre de Picasso”, en su *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1996, pp. 39-57; Michael Baxandall: *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Hermann Blume, Madrid, 1989.

por el trabajo creativo sin descanso, la rapidez de ejecución técnica, la relación de responsabilidad hacia sus obras, la defensa de la libertad artística ante la justicia, la misteriosa capacidad para adivinar sucesos futuros, los comportamientos supersticiosos o maniáticos y un largo etcétera<sup>10</sup>.

En cualquier caso, su definición teórica y su popularización constituyen un fenómeno intrínseco del siglo XIX como parte de un proceso más amplio y complejo: entonces se redacta, publica y difunde un importante número de monografías sobre grandes maestros para el creciente público general; se suceden los cuadros sobre esta misma temática, como motivo de inspiración y de competición; se realizan autorretratos con una profusión inusitada, como afirmación del espíritu creativo; se ejecutan multitud de retratos de artistas en grupo, ya reunidos en algún estudio o participando de una discusión; se impone la novela como forma literaria y el argumento del artista plástico bohemio como protagonista; y se despierta la preocupación científica por la dimensión patológica de la genialidad, dentro del campo de los saberes *psi*<sup>11</sup>.

La consideración común a todo lo anterior del arte como un lugar de revelación, de toma de conciencia política, de descubrimiento sexual o de performatividad identitaria privilegia una perspectiva de individualidad radical y una concepción interdependiente de arte y vida. Si a ello se añade que la enseñanza de la historia del arte y la formación del artista han estado dominadas por aquellos modelos de aspiración durante siglos, permeando las mentalidades de generaciones enteras, no es de extrañar que generaran personalidades de tan angustiadas influencias: cuando los artistas decidan ser ellos mismos quienes cuenten la historia de sus propias vidas, lógicamente no recurrirán a los referentes clásicos de la autobiografía –San Agustín, Santa Teresa, Rousseau...– sino a esas figuras que han admirado desde su más tierna infancia; por ello los resultados se antojan diferentes a los producidos por otros grupos sociales y en ocasiones comparten rasgos muy distintivos, sobre todo en lo relativo a la imbricación de la carrera profesional y el desarrollo de su carácter.

## La autobiografía de artista en España

Existe un tópico manido sobre la supuesta incapacidad de los españoles para escribir autobiografías, memorias o diarios que se remonta, al menos, a ciertas declaraciones de Philarète E. Chasles en 1847, pasando por Manuel Serrano y Sanz en 1905 o José Ortega y Gasset en 1926, y

---

10. Ernst Kris y Otto Kurz: *La leyenda del artista*, Cátedra, Madrid, 2010; Rudolf Wittkower y Margot Wittkower: *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Cátedra, Madrid, 2015.

11. Esperanza Guillén: *Retratos del genio. El culto a la personalidad artística en el siglo XIX*, Cátedra, Madrid, 2007; Francisco Calvo Serraller: *La novela del artista. El creador como héroe de la ficción contemporánea*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2013.

que alcanza incluso a José Moreno Villa, ya a mediados del siglo XX<sup>12</sup>. Contra ese lugar común, se han realizado durante las últimas décadas diversos estudios de conjunto y tantos otros, recopilatorios o monográficos, de visión panorámica o de análisis detallado, de sobra conocidos en los círculos especializados<sup>13</sup>.

Pero además del cuestionamiento cuantitativo, en buena medida ya superado, persiste todavía una impugnación general sobre la supuesta incapacidad a su vez de un examen profundo y crítico del sujeto: el propio Moreno Villa distinguía entre memorias, que se centran en sucesos externos a la persona, y autobiografías, que afrontan en cambio la evolución de la personalidad; José Lino Barrio confirma esa impresión de que por cada grupo de escritos memorísticos que parten del yo para narrar unas circunstancias apenas hay uno que verdaderamente acomete una indagación del yo hasta sus últimas

12. José Moreno Villa: "Autobiografías y memorias de españoles en el siglo XX", en su *Los autores como actores y otros intereses literarios de acá y de allá*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1976, pp. 79-101.

13. José Lino Barrio: *Ensayo de bibliografía sobre memorias y autobiografías españolas de los siglos XIX y XX*, memoria de licenciatura inédita, Universidad de Valladolid, 1981; Anna Caballé: *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Megazul, Madrid, 1995; Fernando Durán López: *Catálogo comentado de la autobiografía española (siglos XVIII y XIX)*, Ollero y Ramos, Madrid, 1997; Celia Fernández Prieto y M<sup>a</sup> Ángeles Hermsilla: *Autobiografía en España. Un balance*, Visor, Madrid, 2004; José Romera Castillo: *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, Visor, Madrid, 2006.

consecuencias; Ángel Loureiro sostiene la teoría de que solo se ha producido una verdadera introspección crítica en aquellas autobiografías derivadas de procesos intensos de exilio.

Todo esto plantea de entrada una enorme paradoja: aquel tópico se configuró antes de que se redactaran algunos de los proyectos autobiográficos más relevantes, motivados por las complicadas experiencias socio-políticas del siglo XX español; pero incluso en los ensayos más recientes, las exégesis se han generado sin tener en cuenta todo el material disponible. Hay por tanto una doble laguna historiográfica en este sentido, pues no solo hace falta un trabajo exhaustivo de recuperación de testimonios sino que también queda pendiente su incorporación a los relatos existentes: una lectura atenta de las referencias citadas pone de manifiesto su carencia de textos retrospectivos escritos por artistas, con las contadas excepciones de Salvador Dalí, José Moreno Villa o Antoni Tàpies.

Y esto es lo que pretendo reivindicar: existe todo un corpus de literatura autobiográfica producida por artistas españoles del siglo XX que ha sido doblemente escamoteado pues ni los historiadores e historiadores del arte le han prestado atención más allá de un prurito positivista de la obtención del dato concreto, ni los filólogos han acusado su presencia para incluirlo siquiera dentro de un canon provisional. La consecuencia, por otra parte obvia, es que el gran potencial de

esas escrituras de sí ha quedado irremediablemente desactivado.

### La emergencia de la memoria

La producción de escritos autobiográficos por parte de los artistas españoles resultó prácticamente anecdótica a lo largo del siglo XIX y hasta mediados del XX. La Guerra Civil vino a transformar por completo esa dinámica, pues del mismo modo que supuso un punto de inflexión decisivo en sus trayectorias profesionales y vitales también marcó un punto de partida para sus respectivos procesos de elaboración de la memoria: las experiencias traumáticas de la barbarie bélica, las pérdidas humanas y materiales, la privación de libertad en cárceles y campos de concentración, la represión continuada, la clandestinidad forzosa o la incertidumbre del exilio funcionaron como un impulso retrospectivo e introspectivo de cara a la necesaria reconstrucción de sus identidades.

Vencedores y vencidos elaboraron discursos en cierta medida contrapuestos. Entre los primeros –que podríamos llamar en conjunto *memoria triunfante*– se encuentran *Memorias de un pintor* (1945) de Domènec Carles, *Recuerdos de un viejo pintor* (1947) de Fernando Álvarez de Sotomayor, *Recuerdos de la vida del pintor* (1950) de Evaristo Valle, *Memorias de un señorito sevillano* (1953) de Javier de Winthuysen, *Vida de Eugenio Hermoso* (1955) firmada por él como Francisco Teodoro de Nertóbriga, *Memorias* (1972) de Victorio Macho o *Memorias de un pintor*

(1993) de José Nogué Massó, por citar solo algunos. Representantes de una ideología tradicionalista y una estética hasta cierto punto reaccionaria –como dejan entrever los títulos elegidos–, cifran la autenticidad de su propuesta autobiográfica por oposición a la supuesta insinceridad de los artistas de vanguardia y prefieren soslayar el contenido político de sus posicionamientos.

Eugenio Hermoso es con toda probabilidad uno de los más vehementes en este sentido, en parte porque utiliza su autobiografía como último reducto para realizar una defensa a ultranza de su carrera frente a los nuevos círculos artísticos imperantes; desde las primeras palabras se percibe con claridad esa intencionalidad contra-crítica:

Porque en estos momentos de mis postrimerías se me combate y persigue por un cierto sector de nuestra crítica, la de izquierda, cuyo equipo, formado por jóvenes procedentes de las trincheras de uno y de otro lado [...] sin que mis compañeros pintores de mi generación, ni los de la generación inmediatamente anterior, ni de la generación inmediatamente posterior, ¡qué emparedado!, tuvieran el menor gesto de desaprobación [...] ¡Infelices!... No saben ellos que hoy uno, mañana otro, todos irán cayendo, [...] sin que un resto de crítica moderada, que aún queda, que pudiera tener derecho a llamarse nacionalista en arte, si enfocara el problema en una forma patriótica, haya hecho nada por desvirtuar una campaña

turbia, difamadora, vengativa, que tiene por objeto el aniquilarme, [...] me decido a componer un libro con notas autobiográficas, para poner de manifiesto que si he llegado a tener un cierto nombre, si he llegado a obtener ciertas recompensas, si he llegado a ocupar ciertos puestos, si he llegado a disfrutar de una relativa holgura económica, ha sido debido a un esfuerzo heroico, a un trabajo permanente de medio siglo<sup>14</sup>.

A pesar de haber sido ya objeto de una monografía escrita por Enrique Segura Otaño y de haber obtenido numerosos reconocimientos, Hermoso dedica más de setecientas páginas a narrar con sumo detalle cada uno de sus trances como artista a lo largo de su vida, para demostrar en definitiva la altura moral con que ha superado todos los obstáculos y sus méritos para pasar a la posteridad en un lugar preeminente.

Entre los segundos –que podríamos decir “la voz de los vencidos” con Alicia Alted<sup>15</sup>– se encuentran *Vida en claro* (1944) de José Moreno Villa, *Pasos y sombras. Autopsia* (1953) de Juan Renau, *Pasatiempo. La vida de un pintor (memorias)* (1960) de Luis Quintanilla, los tres volúmenes de memorias (1973...) de Carles Fontseré, *Memòries* (1975) de Enric Crous, *La angustia de vivir. Memorias de*

*un emigrado republicano español* (1977) de José Bort-Vela, *De Barcelona a Mauthausen. Diez años de mi vida* (1984) de Manuel Alfonso Ortells, *Unos pocos amigos verdaderos* (1988) de Santiago Ontañón o *Todo lo vivido* (2001) de Manuel Carmona de la Puente. Se trata por lo general de memorias mucho más comprometidas tanto social como políticamente y más incisivas en la búsqueda de respuestas, pues son el reflejo de la ruptura que provoca la Guerra en sus identidades y de la necesidad de reconfigurarlas.

Ocurre con ellos en general, y con Juan Renau quizá con mayor claridad, que el proceso de elaboración del pasado reciente necesita algo más de tiempo –tal cual se refleja en las fechas de publicación–, no sólo por las nuevas condiciones socio-económicas y editoriales del exilio sino principalmente por la aceptación paulatina del trauma:

De antiguo me venía rondando por el magín el tozudo propósito de confesar públicamente todo cuanto me sucedió a través de la vida. Tamaño empeño no se acomodaba a mis fuerzas escasas. Además, cuando esto pensaba en los días virados de tristezas y dolor de principios del año 1939 –ya desterrado en tierras de Francia–, personas, acontecimientos y cosas se hallaban revueltos y encimados sin orden ni concierto. Era menester aguardar a que el turbio caos se aquietase [...] Hundí la mano temblona en las entrañas frescas de mi infancia y me acometió el imperativo de decir únicamente la verdad. Y

14. Francisco Teodoro de Nertóbriga: *Vida de Eugenio Hermoso*, Tall. Graf. de Castilla, Madrid, 1955, pp. 7-8.

15. Alicia Alted Vigil: *La voz de los vencidos. El exilio republicano de 1939*, Aguilar, Madrid, 2005.

juré ante mi conciencia escribirla. Pude observar, por otra parte, que se narran autobiografías, yo aparecía no protagonizando episodios y hechos, sino, más bien, testificando ese tejerse y destejerse del tiempo abrumado de dramatismo y de humos. Yo no iba a hacer las cosas. Estas concurrían a mí. Nada, por lo tanto, de heroísmo ni de primeros términos<sup>16</sup>.

La perspectiva es bien distinta a la anterior desde su mismo inicio, y durante todo su desarrollo intenta ir más allá de las posiciones maniqueas en materia de moral, política o arte; aunque a la larga esa “autopsia” no se lleva a cabo con tanta crudeza como se había prometido, y por ejemplo deja sin narrar el período de 1939 a 1953 de manera muy significativa.

Hay también otros que no sufren directamente la Guerra Civil pero sí sus consecuencias, y de ahí *Memorias de infancia y juventud* (1968) de Manuel Millares, *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía* (1983) de Antoni Tàpies, *Memorias de un pintor* (1991) de August Puig Bosch, *La meva caps de Pandora. Memòries* (2003) de Xavier Valls, *La vida en una maleta. Autorretrato de un pintor* (2003) de Cristóbal Toral, la *Minuta de un testamento. Memorias* (2009) de Eduardo Arroyo o *La vida cotidiana del dibujante underground* (2016) de Nazario. El salto generacional evidencia nuevas relaciones con su pasado reciente, nuevas intervenciones en su presente y nuevas

sensibilidades hacia los progresivos cambios de la sociedad, por lo que de alguna manera establecen un diálogo implícito y a veces explícito con sus predecesores.

La estructura elegida por Eduardo Arroyo para armar sus memorias así lo corrobora, pues parte como marco general de la *Minuta de un testamento* de Gumersindo de Azcárate –tío abuelo de su mujer– pero no renuncia a confrontarse con referentes más cercanos:

Aunque pueda parecer ridículo, merece la pena observar la vida y la conducta de los abuelos, de nuestros mayores, sí, de nuestros maestros. Intentar comprender lo que eran y cómo vivieron todos los viejos artistas ya desaparecidos me parece una necesidad inapelable; hace falta no olvidar también que nosotros desapareceremos cuando nos toque, aunque para muchos ya estamos desaparecidos, muertos, por el simple hecho de querer seguir pintando al óleo. [...] Eran feroces consigo mismos y con nosotros porque conocían perfectamente la vida del artista y las amenazas que se cernían sobre la gente de nuestra condición, porque las habían pasado canutas para imponer sus obras y defenderlas hasta la última gota de sangre. Podían sonreír o fruncir el ceño, podían ser amables o ariscos, pero siempre se regían por un código ético y, a mayor o menor escala, todos poseían un rigor del cual nunca se querían separar. Gracias a su envidiable exigencia intelectual este pequeño planeta del arte se enriquecía. Eran hábiles y crueles en

16. Juan Renau: *Pasos y sombras. Autopsia*, Renacimiento, Sevilla, 2011, p. 81.

descubrir la mentira y el oportunismo, y muy fuertes aunque no hubieran formado parte del equipo de elegidos. El camino del arte es lo contrario de un camino de rosas: es una impresionante carrera de obstáculos desde la primera obra hasta la última<sup>17</sup>.

El contexto es efectivamente otro ya, tal cual se demuestra sin ir más lejos en los lamentos por el desprestigio generalizado hacia la pintura al óleo o en numerosos comentarios sobre la España del tardofranquismo, pero el ámbito de la discusión se ha mantenido prácticamente inalterado desde el comienzo.

### La puesta en crisis del género

Así pues, sobre esa base propositiva, surgida de la urgencia de elaboración individual y colectiva de la memoria, se van acumulando después otros relatos que complementan o impugnan esas primeras versiones.

Es el caso por ejemplo de los textos escritos por mujeres artistas, como los tres volúmenes de memorias (1980-1983) de Victorina Durán, *Memòries* (1984) de Lola Anglada, *No m'oblidis: diari d'una col·legiala* (1995) y *Han passat els anys i més apunts* (1996) de Mercè Llimona, *De puertitas adentro. Memorias* (1980...) de Amalia Avia o *El caballete, cojo-nudo* (2009) de Gloria Morera. Iniciadas algo más tarde y publicadas con mucho desfase

respecto a su redacción, al imponer un sujeto literario femenino estas propuestas cuestionan toda una tradición reservada a las grandes personalidades masculinas y ofrecen una visión diferente del devenir histórico.

Ciertas observaciones, descripciones o anécdotas del relato de Amalia Avia ponen al descubierto muchos aspectos que los anteriores habían omitido: las trabas para acceder a la formación artística, las dificultades para conseguir un estatus profesional, las consecuencias de la conciliación familiar para la carrera o la renuncia a la vocación de otras compañeras:

Durante todo el tiempo que pasamos en Nueva York, raro fue el día en que no fuimos invitados a cenas frías, calientes, o templadas. [...] Juana Mordó, que nos acompañaba en aquel viaje, paseaba engreída su prestigio de marchante y mostraba a Lucio con orgullo de propietaria, añadiendo siempre el mismo latiguillo en francés al presentarme a mí: *et sa femme, peintre aussi*. [...] En una ocasión, coincidió en Barcelona una exposición de Lucio con una mía en dos galerías muy cercanas. Yo vendía casi toda la exposición y él muy poco. Pero no acaba ahí mi realización profesional respecto a Lucio con motivo de aquella exposición. Al pasar Lucio a visitarla desde la suya, hubo al menos dos personas que le preguntaron: '¿Usted también pinta?', pregunta que me habían hecho a mí en numerosísimas ocasiones a lo largo de mi carrera como pintora

17. Eduardo Arroyo: *Minuta de un testamento. Memorias*, Taurus, Madrid, 2009, pp. 179-180.

consorte. Por fin era yo la pintora y él el posible aficionado o poco más. ¡Qué alegría me dio! Se lo conté a todo el mundo<sup>18</sup>.

El mero hecho de señalar ese tipo de comportamientos que parecían –o parecen aún, por desgracia– de lo más normales resultan en cambio de gran importancia para una nueva conciencia feminista, que poco a poco se va construyendo mediante la circulación de estas pequeñas micro-resistencias al orden patriarcal.

Es también el caso de los escritos de artistas que no alcanzaron ninguna repercusión pero aun así decidieron afrontar esa tarea memorialista: *Memorias biográficas* (1964) de Adolfo Moreno Sanjuán, *Memorias. Un cuarto de siglo con el arte* (1967) de José Fernández Sánchez, *Primeras memorias y biografía del pintor 'mineru'* (1984) de José Ochoa Arias, *Confesiones de un niño tímido. Memorias de un pintor* (2011) de Manuel Esteban Lamas o *Son mis memorias reales* (2011) de Rafael Orellano y Real de Osuna. Inéditos o auto-editados en su mayoría, la imposibilidad de seguir el esquema habitual del éxito en la historia del arte los condena al olvido pero al mismo tiempo suponen un interesantísimo contramodelo de representación respecto a las lógicas de la calidad y el genio imperantes.

Los datos objetivos contenidos en un relato como el de Moreno Sanjuán –funcionario en el Ministerio de Fomento y pintor aficionado– pueden carecer casi por

completo de interés, y en consecuencia ser descartados sin ulteriores consideraciones, pero la elaboración discursiva de esos datos aporta en sí misma una perspectiva con multitud de matices; y es que la selección del material biografiable compone una decidida historia de fracaso, que de tan normal resulta insólita en tanto que autobiográfica:

Por todo lo expuesto en estas Memorias, se comprende que mi producción pictórica ha sido corta o escasa y en parte, sin valor alguno interesante. Ahora bien; a contar de los años 25 al 35, como trabajo con más regularidad y dedico más tiempo a ello, voy avanzando, aunque despacio, y mis cuadros van adquiriendo, si no excelencias, y mucho menos reflejos de genialidad, sí firmeza y valoración de luz y calidades; de dibujo, color y profundidad o volumen. [...] mi pintura, que es esencialmente realista, lo es también modesta y clara; sin ningún truco ni estridencias; sencilla, honrada y sincera, como deseo serlo yo en todos mis actos, si consigo que a ellos alcance mi voluntad, y primero, mi consciencia. Por todo ello califico mi pintura de discreta<sup>19</sup>.

Con esas palabras da por finalizadas sus memorias. A diferencia de la gran mayoría de sus colegas, y sin ningún tipo de pretensión retórica, afronta el reto autobiográfico con el compromiso de poner en cuestión su propia autonomía,

---

18. Amalia Avia: *De puertas adentro Memorias*, Taurus, Madrid, 2004, pp. 262 y 337-338.

---

19. Adolfo Moreno Sanjuán: *Memorias biográficas del pintor Adolfo Moreno Sanjuán*, autobiografía inédita, colección particular, 1964, pp. 55-56.

pasando revista a sus timideces, sus inseguridades, sus miedos o sus incapacidades sin escamotear la autocrítica y aun en perjuicio de su imagen; una imagen personal y profesional que sin embargo no corre ningún riesgo, no solo porque sus memorias se mantengan fuera de los cauces de distribución sino principalmente porque están construidas desde unos parámetros distintos, cuyas premisas divergen del desarrollo tradicional y por tanto desestabilizan el horizonte de expectativas del lector.

Y es el caso, por último, de quienes hacen del reto autobiográfico un desafío intelectual y fuerzan los límites del género hasta crear relatos ciertamente complejos desde un punto de vista teórico: *La vida secreta* (1942) de Salvador Dalí, *Cómo, cuándo, dónde, por qué y para qué nació Bernardino de Pantorba* (1977) de José López Jiménez, *Puerta del Sol* (1959) de Ricardo Bastid, *Automentirobiografía* (1949) de Tono, *Ayer casi me muero* (1988) de Chumy Chúmez, *Memorias* (1971) de Manuel Rivera o *Autobiografía de un falsificador* (1999) de Domingo Malagón. Todos ellos parten de la conciencia de su lugar de enunciación –algo así como una meta-autobiografía– y en definitiva cuestionan la distinción entre ficción y realidad, la vigencia del nombre propio, la funcionalidad del pacto referencial, la literariedad del texto o incluso la autoría.

Un ejercicio verdaderamente crítico está obligado a incorporar una revisión de sí mismo, esto es, a formular una

relación metacrítica. Esta nueva posición de análisis ya no es la primaria del lector/espectador que pone en funcionamiento el círculo hermenéutico, ni tampoco es la secundaria del crítico que comprende desde fuera los resortes de la estética de la recepción, sino una terciaria, de mayor complejidad, que engloba a las dos anteriores y revela sus propias condiciones; una complejidad, en cualquier caso, que anuncia tanto el grado máximo de sofisticación como el agotamiento del género en sí mismo<sup>20</sup>.

Salvador Dalí quizá sea el mejor representante de ese paso de la mitocrítica a la metacrítica, pues recoge una gran cantidad de elementos de la tradición autobiográfica y la aprovecha en beneficio de su propia construcción del personaje: parece claro que el modelo de genio con el que quiere ser reconocido responde a unas estructuras legendarias muy determinadas y se remonta a los Lisipo, Apeles, Protógenes, Zeuxis, Parrasio o Giotto, tal cual aparecen en las narraciones de Duris de Samos, Plinio o Vasari; el resultado es un *collage* textual de gran profundidad tanto a nivel de montaje como de puro contenido, pero por supuesto lleno de contradicciones, ya que pretende reconciliar en una sola figura

---

20. Jesús Carrillo: "Crítica de la crítica", en *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis* (coord. Anna Maria Guasch), Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, pp. 327-341; Sergio Moyinedo: "La relación metacrítica", en *Crítica(s) de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización* (ed. Paula Barreiro y Julián Díaz Sánchez), CENDEAC, Murcia, 2014, pp. 361-371.

-la suya- los polos opuestos de héroe y antihéroe, burgués y bohemio, apolíneo y dionisiaco, clásico y vanguardista.

Era una tarde en que me sentía cansado y sufría un ligero dolor de cabeza, cosa sumamente rara en mí. Teníamos que ir al cine con unos amigos, y en el último momento decidí quedarme. Gala iría con ellos, y yo me quedaría en casa para acostarme temprano. Habíamos rematado nuestra comida con un camembert muy vigoroso, y cuando hubieron salido todos, permanecí largo tiempo sentado a la mesa meditando sobre los problemas filosóficos de lo 'superblando' que el queso presentaba a mi espíritu. Me levanté para ir a mi estudio, donde encendí la luz para dar una última mirada, como tengo por costumbre, a la obra que estaba pintando. [...] Me disponía a apagar la luz, cuando instantáneamente 'vi' la solución. Vi dos relojes blandos, uno de ellos colgando lastimosamente de la rama del olivo. [...] Cuando Gala regresó del cine dos horas más tarde, la pintura, que había de ser una de mis más famosas, estaba terminada<sup>21</sup>.

Ello implica una extraordinaria erudición histórico-artística por su parte, y aun algo más que erudición, pues a la apropiación de los clichés sobre artistas antiguos y modernos añade él mismo otras problemáticas inherentes al arte contemporáneo derivadas de las vanguardias, a saber, la crítica hacia una teoría

del arte basada en la mimesis, la experimentación con materiales y formatos, la reconsideración conceptual del objeto cotidiano, la incorporación del pensamiento psicoanalítico al proceso creativo o la negociación de las relaciones con el público y las instituciones. Pero al mismo tiempo conculca los principios más básicos de la autobiografía, así que se da la curiosa circunstancia de que uno de los individuos que mejor encarna esa subjetividad moderna termina por deslegitimarla al configurar una autobiografía sin biografía o la autobiografía de una autoficción<sup>22</sup>.

### **El futuro de la autobiografía de artista**

La diversidad de planteamientos teóricos, modelos de representación o estrategias narrativas dificulta la categorización de los textos anteriores, pero a pesar de tales diferencias sí que parecen tener en común esa problemática negociación de un pasado fantasmal que todo el tiempo vuelve a hacerse presente por medio del lenguaje. Las actitudes de esos artistas que optaron por asumir un papel (auto) crítico con los relatos de la Historia y se animaron a escribir versiones personales acerca de sus propias trayectorias resultan de una gran actualidad, pues adelantan algunas de las transformaciones que su

---

21. Salvador Dalí: "La vida secreta de Salvador Dalí", en su *Obra completa*, Destino, Barcelona, 2003-2006, vol. I, pp. 778-780.

---

22. Pedro Alonso García: *La autobiografía como obra literaria. La vida secreta de Salvador Dalí*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 2015, pp. 28, 137-143 y 212.

rol ha experimentado desde entonces: el artista como autobiógrafo no sería pues sino una prefiguración de su posterior diversificación como historiador, arqueólogo, etnógrafo, antropólogo, crítico... lo cual permite a su vez recuperar un debate sobre su autonomía que ha pasado desapercibido durante demasiado tiempo<sup>23</sup>.

Sin embargo, aunque la discusión de aquellos textos sigue siendo a día de hoy pertinente, después del replanteamiento epistemológico de todos los saberes durante los últimos años tal vez sea el momento de preguntarse por el futuro de la autobiografía de artista: ¿seguirán dando vueltas sobre sí mismos con idénticos moldes de representación, o aprovecharán acaso el impulso de los giros deconstructivo, feminista, decolonial, espacial o afectivo para redoblar la potencia de ese vórtice autocrítico...? Por supuesto, cabe la posibilidad de que siga habiendo –siempre los hay– artistas modernos, anti-modernos o simplemente reaccionarios que se obstinan en mantener la autobiografía dentro de sus márgenes canónicos pese a todo, como también cabe la posibilidad –algo más remota– de que la autobiografía en sentido estricto desaparezca de las prácticas culturales de nuestras sociedades; no hay que olvidar que su nacimiento estuvo ligado a

un determinado contexto geopolítico, e igual que ha servido para expresar ciertas concepciones del mundo puede dejar de ser útil y caer en desuso.

Pero, por otra parte, podría experimentar una transformación radical y dar cuenta de las nuevas formas de subjetividad contemporánea. El desafío que plantea de entrada la condición del artista posmoderno en el ámbito de la autobiografía tiene que ver con una inversión en los términos de la pregunta, pues la categoría de *artista* pasa a ser tanto o más inestable que la de *autobiografía*: continente y contenido se pliegan uno sobre otro, y viceversa, conformando un interesante punto de partida. Aquella multiplicación al infinito de las facetas del creador a través de las más diversas metodologías va en detrimento de la especificidad técnica que lo ha definido durante siglos, y en consecuencia la relación entre crecimiento profesional y desarrollo de la personalidad –incluso la auto-identificación como artista– se vuelve mucho más problemática.

La imbricación de su producción artística en el núcleo narrativo de sus experiencias vitales provoca por fuerza un desplazamiento respecto a esa tradición comentada en las páginas anteriores –tanto la plástica como la autobiográfica, y sobre todo la personal–, en la medida en que no representa una genealogía válida para sus intereses. No en vano, si por algo se caracterizan los proyectos actuales es precisamente por su capacidad para dirigir la crítica contra las instituciones

---

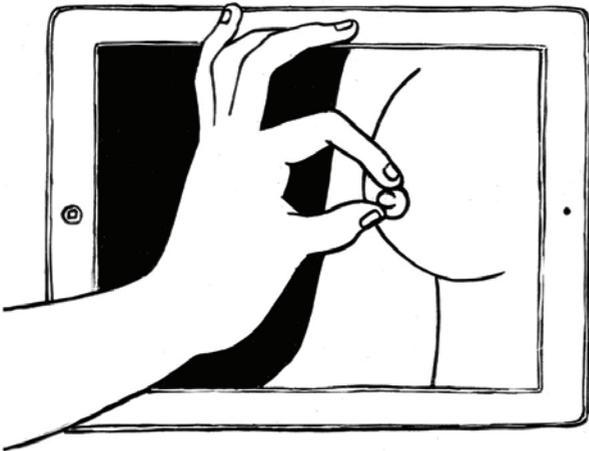
23. Aileen Burns, Tara McDowell y Johan Lundh (eds.): *The Artist as Producer, Quarry, Thread, Director, Writer, Orchestrator, Ethnographer, Choreographer, Poet, Archivist, Forger, Curator and Many Other Things First*, Sternberg Press, Berlín, 2018.

La autobiografía de artista como dispositivo (auto)crítico:  
notas para una estética del cuestionamiento de sí mismo

normativas y por su voluntad de construir de paso nuevas realidades alternativas. Y quién sabe, tal vez alguna de esas nuevas realidades alternativas pase por la reactualización del cuestionamiento autobiográfico de sí mismo...



Destalle de *Suaves se revelan, ásperas cuidan, todas se tocan...*  
Diego del Pozo Barriuso, 2016





### **III. ¿Hasta cuándo el museo?**



# Museos, zombis y señores del XIX

\_Gilberto González

En primer lugar, parece conveniente hacer un recorrido por algunos trabajos anteriores que, de una u otra forma, me han conducido a esta forma de hacer o pensar el espacio del museo. Es importante destacar mi pertenencia a La Oficina Para la Acción Urbana. Esta organización o esta formación, por llamarla de alguna manera, surgió en 2013 como una confluencia, en un principio accidental, de personas agotadas por la idea de verse acotadas a una u otra disciplina. Nuestro interés era redefinir el concepto de lo local, en un momento en el que se había producido una ruptura entre las históricas aspiraciones globales de la isla y el hecho cierto de que el gran número de nuestros interlocutores vivían y trabajaban en la ciudad de Santa Cruz de Tenerife. Comenzamos a relacionarnos bajo este nombre tras *40 años después*, una exposición y seminario que se acercaba de forma crítica a la I Exposición de Escultura en la Calle que se llevó a cabo en Santa Cruz de Tenerife en 1973. Este último evento había sido un encuentro intergeneracional impulsado, en parte, por un grupo de intelectuales, cuya actividad se había visto confinada a una situación de autoexilio insular o que en el peor de los casos habían sido represaliados tras la Guerra Civil, y por un conjunto de agitadores culturales vinculados al nuevo Colegio de Arquitectos de Tenerife. Se puso de manifiesto en esa época, y contra todo pronóstico, la existencia de una cierta inquietud cultural en la ciudad. Nuestro proyecto de revisión no pretendía hablar de la Exposición de Escultura en sí, sino lanzar la pregunta de por qué no se habían podido repetir estos encuentros de forma sistemática cuando esta era la idea que parecía subyacer desde su inicio.

¿Qué tejido socio-cultural existía para que constantemente se reivindicara aquello que había ocurrido, se lamentara que no tuviera continuidad en el tiempo y, sin embargo, fuesen o fuésemos incapaces de llevarlo a cabo de nuevo? Al escuchar así de forma reiterada que uno de los grandes momentos de la cultura canaria había ocurrido en aquellos años de 1973-74, surgía la pregunta: ¿qué había propiciado que eso no volviera a tener lugar? Así, acabamos llegando a uno de nuestros espacios de interés primordial; a saber, los contextos y el tipo de relaciones que se establecen en un momento y sitio determinado. Ahí surgió una de las premisas de La Oficina<sup>1</sup>: poner de manifiesto los sustratos que operan en los espacios para que las cosas funcionen de una determinada manera y se materialicen en una u otra forma. Así que, por aquello de hacer cuerpo de lo que se propugna, los que formamos parte de La Oficina intentamos cuando operamos bajo ese nombre - algo por otro lado muy voluble- no estar interesados en el desarrollo de un trabajo individual, sino entender La Oficina como un dispositivo en crisis constante que pone el foco de manera colectiva sobre algo concreto.

En segundo lugar, es preciso que contextualice mi práctica. Estudié Historia del Arte, pero siempre me resultó complejo hablar de mí como historiador del arte. Nunca me he reconocido como tal, porque me parecía algo excesivamente sobrecargado y mi forma de pensar no parecía estar en consonancia con lo que cabría esperar de este título. En mi trayectoria profesional también he podido identificarme como “gestor cultural”, pero este modelo en el que se te encasilla como un proveedor y traficante de recursos me parece demasiado economicista y, hasta cierta forma, injusto con mi propia percepción. Otra posibilidad era la de presentarme como “comisario”, pero esa definición directamente me resultaba agresiva por el peso de la propia palabra. Cuando finalmente surgió la posibilidad de trabajar con el MMBBAA y plantearlo como “dispositivo crítico” me hizo pensar que quizá éramos “diseñadores de dispositivos”. Es decir, lo que hacemos es modificar un ente como el propio museo: sacarle las tripas y volverlo un espejo de sí mismo. Intentamos manifestar qué ocurre en ellos y en su propia forma y cuáles son las situaciones que se dan en el espacio para que esto verdaderamente sea tal y como creemos que es. Sobre todo, lo que buscamos es poner de manifiesto todas las “subcorrientes” que se dan en el museo como relaciones personales y también políticas, sociales y culturales. Para ello, hay que tomar un siguiente paso, que es liberarnos de la idea de reclamar la utilidad social del arte. Reivindicar, así, la “inutilidad” del arte. Siempre estamos preguntándonos qué aporta el arte a la sociedad y creo que difícilmente pueda aportar algo o, simplemente, me cuestiono que tenga que hacerlo. En una

1. En adelante, nos referiremos a La Oficina para hablar de La Oficina Para La Acción Urbana.

sociedad en la que todo está fundamentado en producir y en la que el valor se asigna en la propia capacidad de hacer, es interesante, y diría que potente, plantear la posibilidad de que exista algo que es inútil. En mi opinión, este es el caso del arte. Para mí y para mucha gente que hacen arte, se llega ahí como algo “inútil”. No se percibe la utilidad y no se percibe la posibilidad de producir y eso te acaba colocando en el campo de la resistencia.

Tras esta presentación, un ejemplo que quería traer a colación es el vídeo *Vivero* (2017) de los artistas Pérez y Requena, con quienes he trabajado en el MMBBAA durante los últimos años. Ambos artistas son parte de La Oficina. Lo señalo porque no me parece menor que en ellos se dé una múltiple condición en su relación con el museo como diseñadores, montadores y, sobre todo, artistas pero ni siquiera sabría explicar de qué modo una actividad prepondera sobre la otra. La pieza a la que me refiero la hicieron para la exposición dentro del marco de la Bienal de



*Vivero*, Pérez y Requena, 2017. ©Pérez y Requena.

Fotografía Fotonoviembre 17, cuyo título era *Épicas Enanas*. El vídeo se mueve en tres tiempos distintos: la extracción, la transformación y la conversión definitiva de una serie de esculturas. En concreto, es la documentación del paso de estas esculturas de un vivero al MMBBAA. Estas piezas de mármol de corte clásico se crearon como un encargo a un escultor italiano para la casa de los Lugo-Viña, una familia de comerciantes del S. XIX que aspiraban a convertirse en aristócratas canarios y se hicieron construir una casa en la Plaza de España en Santa Cruz de Tenerife. Un siglo después, por motivos de ruina y un incendio, se demolió la casa para construir el Hotel Plaza y las esculturas se trasladaron al Parque García Sanabria para pasar, años más tarde, al Vivero Municipal de Santa Cruz. En este lugar, con el tiempo, las esculturas acabaron siendo atrapadas por el crecimiento desmedido de un ficus. Este es un tipo de árbol tropical que se trajo a las Islas Canarias dentro de procesos de tropicalización, conscientes e inconscientes, de lo que probablemente sea la mayor operación paisajística político-artística que se ha dado en el archipiélago. El personal del vivero llamó al MMBBAA para donar estas esculturas y, al acudir, Pérez y Requena grabaron el proceso de extracción. En el vídeo, el personal del vivero actúa conforme a su rutina de trabajo: rompiendo las raíces y extrayendo las piezas con azadas y pico. Sin embargo, al llegar al museo las piezas son tratadas con el máximo cuidado a través del tratamiento de conservación que le es propio a las obras de arte. En este punto, una de las cuestiones que se plantea en el vídeo es la ridiculez de las propias prácticas de la institución museística. ¿Por qué hay que limpiar las piezas con agua destilada y con pinceles cuando las piezas llevaban tres años semienterradas a la intemperie bajo un ficus de 20 metros? De pronto, se aplican las lógicas de la práctica museística a unos objetos que han pasado de la inutilidad a la incomodidad. En el vídeo de Pérez y Requena hay muchas capas y una de ellas es la de la estructura colonial que sustenta el museo. Esta cuestión está constantemente sobre la mesa. Aunque continuamente se pretende “decolonizar” los procesos de la institución museística, el museo y la colonia son dos conceptos que están íntimamente relacionados. Acabar con lo colonial en el museo sería acabar con el museo en sí mismo, porque es el concepto sobre el que se fundamenta.

A raíz de la exposición que Pérez & Requena realizaron en el 2017, cuyo título era *The Fall*, escribí un texto en el que recogí una serie de ideas surgidas de compartir parte del proceso de estos artistas y su trabajo en el MMBBAA. En él, se plantea la posibilidad de que, en un supuesto holocausto zombie, el museo sería un posible lugar para esconderse y encontrar refugio.

Todo el dispositivo museológico tiene un fin anestésico. Bajo el consensuado epígrafe “de pensemos colectivamente” cabría leer “relájese y déjese llevar”. Las

posibilidades de que el Museo despierte algún tipo de conciencia libre son enormemente escasas, porque no fueron diseñados para ello y no cabe esperar motivos para que fuera distinto en la actualidad. ¿Quién en su sano juicio utilizaría una enorme cantidad de recursos propios del sistema para destruir ese mismo sistema?<sup>2</sup>

Para ilustrar esta idea traigo la imagen de un libro de mi hijo que se llama *Laberinto*<sup>3</sup>, que recuerda a un fragmento de la película *Noche en el Museo*, en el que se muestra un museo sometido al caos. Este despropósito es probablemente la



*Pierre el detective de laberintos*, Hiro Kamigaki, 2016.

imagen más honesta de un museo. Otra imagen de éste lo concebiría como un “sepulcro de energía”. No estoy hablando de una cuestión “chamánica”, sino de la acumulación de una serie de energías y recursos depositados en cada objeto que se guarda en el museo. Realmente, creo que el museo tiene mucho que ver con las

---

2. Gilberto González: “Una mirada a “The Fall” tras cuatro años desmantelando y escenificando un museo junto a Israel Pérez y María Requena”, en Pérez y Requena: *The Fall*, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2017. p. 50.

3. Hiro Kamigami: *Pierre el detective de laberintos*, Blume, 2016, p. 6.

centrales nucleares. Todos sabemos que en las centrales nucleares existe una cámara donde está la energía que irradia del núcleo, pero se supone que nadie pueda ver o



Niño de pie junto a una maqueta del Segundo Templo en el Templo del Instituto de Jerusalén, Nati Shohat, 2009.



*La destrucción del Templo de Jerusalem*, Francesco Hayez, 1867.

Históricamente, la destrucción del templo y la profanación de ese pequeño espacio libera toda una energía brutal que, como poco, provoca una diáspora de 2000 años.

El templo más que un santuario era la morada de Dios, un complejo formado por tres secciones que se alzaba unos 10 por 35 metros en el interior de un recinto amurallado (...) Unos escalones conducían al Santo de los Santos, una pequeña sala custodiada por dos querubines alados de cinco metros de altura construidos en madera de oro y recubiertos de pan de oro<sup>4</sup>

---

4. Simon Sebag Montefiore: *Jerusalén, La Biografía*, Crítica, 2011. p. 57.



Incendio del Museo Nacional de Brasil, Río de Janeiro, 2018

Y es en este punto donde estos tres espacios icónicos guardan semejanza: son espacios reservados y donde se concentra de distintas formas una enorme cantidad de energía. Valga como ejemplo el reciente incendio del Museo Nacional de Río de Janeiro. Solo a través del fuego y la destrucción parece haberse liberado y hecho manifiesta una enorme energía que no se podía percibir de otra forma.

Todos esos objetos cobran sentido en su pérdida, la cual, paradójicamente, vuelve a darles significado.

Para hablar sobre el papel que el museo juega como custodio de objetos, me remito al texto *Hacia el derecho de los objetos* de Fernando Estévez<sup>5</sup>, porque en él se establecen tres posibilidades metodológicas de la colección de objetos: el fetichismo, el coleccionismo moderno y el coleccionismo sistemático. A esas tres posibilidades yo incluiría la “incomodidad del objeto”. Con esta, entra en escena el caso particular de nuestro trabajo en el MMBBAA, porque este museo es un contenedor de “objetos incómodos”. Un alto porcentaje de lo que ahí se encuentra parecería responder a una imperiosa necesidad de librarse de objetos. Principalmente, la colección del museo se va agrandando a través de desamortizaciones de iglesias y donaciones de las viudas de los coleccionistas y de los artistas. Este hecho sólo aplaza la toma de decisiones sobre dichos objetos. Son cosas que estorban en las casas o que alguien considera que no tienen la suficiente calidad pero “da pena” tirarlas a la basura. El MMBBAA se sustenta básicamente entre la pena y la incomodidad hacia el objeto. Entonces pasamos a dos ejemplos del museo: el museo como “zombie”, donde los objetos están muertos y vivos al mismo tiempo, ya que provienen de la muerte de sus coleccionistas pero pasan a tener una pseudo vida propia en este museo, y el museo como un espacio de almacenamiento



Museum of Art Ein Harod, fotografía del autor

5. Este texto es una transcripción de la charla de Fernando Estévez en la mesa redonda “Revisitar las colecciones” organizada por la Oficina Para La Acción Urbana en el marco del I Congreso de Museos de Canarias que tuvo lugar entre 12-14 de noviembre de 2015, recogida en *Herramienta Generosa vol. 3* (ed. Michy Marxuach), 2017.

de construcción de una memoria colectiva, del cual voy a hablar a continuación.

El caso particular del museo Ein Harod en el centro de Israel me resulta enormemente interesante porque ejemplariza mucho de lo que estamos hablando<sup>6</sup>. Los kibbutz, son unas comunas agrarias judías que comienzan a implantarse a principios del siglo XX en la Palestina turca, primero, y británica, después. Durante el Mandato Británico en Palestina, se decide abrir un museo en la década de los 30. Se podría pensar que estas personas provienen de una sociedad que es enormemente culta, originarias de las grandes capitales europeas, y en estas nuevas sociedades que quieren mezclar lo local, lo industrial y lo intelectual, el museo viene a cubrir una necesidad fundamental. Sin embargo, la realidad es que la mayoría de judíos que se establecen en los kibbutz solo tienen una escasa formación, son de filiación comunista, socialista y, por supuesto, sionista y realmente vienen de pequeñas ciudades o comunidades de la región de Galitzia, Polonia y Ucrania. Y, sin embargo, quieren contar con un museo. No obstante, del hecho de no pertenecer a la gran cultura europea parecería nacer paradójicamente su necesidad de tener un espacio museístico. Este museo de arte es el primero que se establece en Israel y cumple con los cánones de diseño de la Bauhaus, Escuela de la que fue parte su arquitecto Samuel Bickels. Lo interesante para mí es que ellos han abandonado la religión para crear un estado sionista que sería Israel que, sin embargo, se reconoce en el judaísmo, pero, al mismo tiempo, se define como un estado aconfesional. Ahí se manifiesta una clara incomodidad con los objetos. Es decir, vendrían a preguntarse ¿qué hacemos con todos esos objetos rituales que nos han mantenidos unidos durante dos mil años de diáspora? En cierta forma, esos objetos acaban por llevarlos allí, siguiendo la idea que se repite en la Pascua Judía cada año: “El próximo año en Jerusalén”. Además, la amenaza de desaparición como sociedad, aunque había empezado en los pogromos que se dieron en Rusia, se acelera a causa del nazismo y el Holocausto. Todo ese mundo que desaparece a marchas forzadas se alberga en el museo. Pero este museo también surge para mantenerse frente a “otros”. En concreto, se erige frente a los palestinos, en una pugna de identidades y tierras, pero también frente a los otros judíos religiosos y tradicionales que recuerdan los tiempos de sometimiento en Europa.

En principio, esto no parecería tener relación alguna con lo que ocurre en el MMBBAA, pero presenta un modelo de museo que surge de una “utopía”. Al igual que estos ejemplos, el MMBBAA obedece a la utopía de unos señores del siglo XIX, pertenecientes al gabinete ilustrado y de la buena sociedad insular, que consideran

---

6. Galia Bar Or: “The Founding Contexts of Kibbutz Museums and the Case of the Mishkan Museum of Art, Ein Harod”, en *A Journal of Jewish Art and Visual Culture*, Brill, vol. 9, 1, 2016.

que debe construirse un museo en la ciudad. Y es curioso porque cuando se lee la compilación de textos de Ana Luisa González Reimers de Pedro Tarquis no aparece la palabra “educación” como un eje central<sup>7</sup>. En esto se diferencia del museo de Israel, porque el MMBBAA no considera ningún criterio de educación, ni de sociabilidad o de convertirse en un “espacio colectivo”. Lo que creo es que este museo surge como un espacio para apuntalar el *status quo*. Cuando, en el siglo XIX, la propiedad de la tierra y el agua ya no es lo primordial y la burguesía consigue el dominio del archipiélago, era fundamental establecer las diferencias de clase. En Canarias, a diferencia de Latinoamérica, esta diferencia no está basada en la raza, aunque existe un pueblo primigenio pero cristianizado. Entonces, ¿qué estrategia tiene la burguesía para establecer esa diferencia? La respuesta sería el concepto del “buen gusto”. Este museo se crea para establecer un criterio de exclusión. Esto está ligado, en mi opinión, a todas las políticas culturales que van de aquella época en Canarias hasta las de la actualidad. No obstante, creo que son instituciones hechas para excluir y no para incluir, conformadas no a imagen y semejanza de las élites, sino de aquello que “quieren llegar a ser” esas élites. Es entonces cuando los museos se constituyen como el salón de primera clase del Titanic –que se está hundiendo, pero que diferencia a quien lo frecuenta de quienes pasan por allí camino de los botes salvavidas. La única “educación” que desarrolla este museo es la que define cómo comportarse en él: “no fumar, no tocar los cuadros, no escupir, no hacer ruido”. En ningún momento, tiene que ver con la idea de que el museo pueda emancipar al individuo.

El MMBBAA se fundó en torno a 1890, pero la nueva sede se construyó en 1933. Desde ese año hasta los 2000, el museo se expandió y se contrajo porque el arquitecto Eladio Laredo se vio obligado a diseñarlo como Parque de Bomberos, Casa de Socorro, Biblioteca Municipal y Museo de Bellas Artes, aunque advirtió de lo complejo de gestionar todo el espacio. Siempre me ha parecido interesante cómo en el siglo XIX Santa Cruz pasa a convertirse en una ciudad y el Ayuntamiento hace coincidir todos estos servicios urbanos en el mismo edificio –como cuando a un niño pequeño se le pide que dibuje una ciudad y la llena con casas para los bomberos, el hospital, la comisaría, etc. Curiosamente, el MMBBAA es el primer edificio que se proyectó como museo en Canarias y esto es interesante porque, aunque está protegido, solo la escalera y la fachada mantienen la máxima protección. El resto del edificio sólo está protegido porque el conjunto alberga la colección y, si se perdiese la vinculación con la misma, podría vaciarse conservando la fachada. Otro dato

7. Pedro Tarquis Robayna: Desarrollo del Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife (Edición, introducción y notas a cargo de Ana Luisa González Reimers), Organismo Autónomo de Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, 2001.

curioso es que en el suelo del museo aparece el escudo de Sevilla porque, mientras se estaba construyendo, estaba en marcha la exposición Universal de Sevilla de 1929, durante la dictadura de Primo de Rivera. Había un sobrante de material importante, entre el que se encontraba el suelo, así que se compró y se trajo al MMBBAA. Este hecho demuestra, de cierta forma, la estructura de gobierno de Canarias, que muchas cuestiones dependía de la Baja Andalucía como región administrativa.

Es preciso que hagamos un salto en el tiempo, y una breve digresión, para explicar las razones por las cuales se establece una relación entre La Oficina y el MMBBAA. En el año 2000, el Gobierno de Canarias decide que va a intervenir en el Parque Viera y Clavijo, de titularidad municipal, para construir un gran parque cultural. Esto coincide con que la Sala de Arte Contemporáneo del Gobierno de Canarias (SAC) no puede continuar en la que era la Biblioteca y Archivo Provincial y se hace una cesión temporal de dos plantas del MMBBAA hasta que se acabe la obra del Viera y Clavijo. La cuestión es que ese convenio no se cumple, llega la crisis del 2008 y las colecciones que se habían trasladado para ceder el espacio a la SAC entran en una situación de riesgo - el peligro de deterioro venía, principalmente, a que la humedad rezumaba ya en los suelos y comenzaba a inundarse, la instalación eléctrica era deficitaria y no había forma de controlar la temperatura. El Ayuntamiento decide denunciar el convenio que había caducado hacía ya varios años y recuperan este espacio. Toda esta situación generó una gran polémica, a mi juicio bastante curiosa, porque se planteaba, de forma interesada, en términos de lo “moderno” versus lo “antiguo”. De repente, estábamos otra vez en los años 30 criticando que el MMBBAA representa la “caspa” y la SAC la “modernidad”. Era una discusión bastante cómica porque carecía de lógica y reproducía torpemente una polémica en la que participaron Domingo López Torres y Eduardo Westerdahl, con mucho más fundamento hace ya casi 80 años. En todo caso, finalmente, la SAC se trasladó al Parque La Granja y el MMBBAA recuperó el espacio que había sido cedido. Posteriormente, se nos encargó la posibilidad de reformar y rediseñar el espacio para la colección. Hubo distintas opciones sobre la mesa: cerrar el museo y ver qué hacer con la colección, su inventario y planificación atendiendo a un futuro plan de ampliación o, lo que planteamos nosotros. Esta segunda opción proponía que, si hay una discusión sobre el interés de la colección, lo que hay que hacer es mostrarla para que se convierta en una discusión colectiva. Por otro lado, éramos muy conscientes que un cierre parcial o total llevaría a la desaparición del museo por olvido, cancelando la posibilidad de debatir la incomodidad de los objetos.

El trabajo que hemos realizado en estos años en el MMBBAA ha sido la base para una investigación exhaustiva sobre el museo. En mi caso, es primero la praxis y posteriormente la teoría. No podría separar una cosa de la otra. Aunque, como ya

indiqué, mi formación es de historiador, haciendo de mi objeto de estudio la conservación de colecciones, cada vez me interesa más la práctica antropológica. Esto hizo que me interesara enormemente lo que sucedía con la colección y su situación desde esta perspectiva. Lo que hemos hecho este tiempo es someter la colección a nuevas condiciones medioambientales y también a nuevas “lecturas” teniendo en cuenta a todos esos señores y señoras del siglo XIX y del XX que han pasado por el museo y han sustentado ese concepto de “buen gusto” o “mal gusto” como un “dique de contención” que separaba a la sociedad civil. En cierta forma, cuando entramos al museo como una nueva generación, nos enfrentamos a las imágenes de forma de-secularizada y podemos recuperar la libertad de volver a sentir fascinación por ellas. Esto se debe a que no nos han educado en estas imágenes y las hemos interpretado a través de una mirada contemporánea. Esto nos permite volver a generar una nueva serie de relaciones con y entre ellas. Aquí, salvando las distancias, es donde entra Aby Warburg, quien con su *Atlas Mnemosyne* cambia la forma de ver e interpretar toda la historia de la imagen, trazando líneas que antes no se habían percibido. Quizá, todo esto no se podría entender sin saber que Warburg era judío y habría sufrido de esquizofrenia, pero también era enormemente culto y entregado a la cultura clásica. Esto hace que, en cierta forma, vea las imágenes desde el ángulo de quien proviene de un sector de la población históricamente marginado y, por lo tanto, no ha convivido con esas imágenes con toda la carga que hubiese tenido, por ejemplo, un hombre de Hamburgo católico o luterano de su misma época, edad, nivel cultural y posición social. Así que, sin estar conformados en la misma complejidad de Warburg, cuando empezamos a trabajar en el MMBBAA, sí que compartimos con él que partíamos de un extrañamiento que nos daba una libertad de análisis y acción.

Me parece interesante volver a hablar del estado de “incomodidad” de los objetos porque en el MMBBAA es imposible mover la gran mayoría de las piezas. Esto es algo que sabemos a partir del trabajo de la Oficina en esta institución. Cada vez que tenemos que mover algo, se genera una “coreografía” y una “presión” sobre el objeto por su dificultad de traslado que hace que lo coloquemos accidentalmente junto a otro y esto haga nacer una nueva lectura. En todo lo que hacemos en nuestra colaboración con el MMBBAA hay siempre un valor performativo, muchas veces inconsciente y accidental pero del que vamos tomando conciencia gradualmente. En todo este proceso se produce una cierta efervescencia o fiebre que nos empuja a ir más allá. Con este empuje, tuvimos la oportunidad de sacar y mover toda la pintura de historia de la colección, entre la que se encontraban cuadros de dos a cinco metros que llevaban más de 30 o 40 años sin moverse. Esto nos permitió tener lecturas inéditas al poder ver todo lo “invisible”, como las capas de pintura, y poder poner

las diferentes obras unas frente a las otras. Toda esta operación de trasladar gran parte de la colección al Almacén Visitable también perseguía la idea de convertir la sala en un espacio “incómodo”. Es decir, que el museo se tornaba incómodo porque hasta entonces estaba comenzando a disolverse literalmente: estaba cayendo agua y los objetos empezaban a deshacerse y deteriorarse hasta que pudieran olvidarse. La idea que prevalecía era hacer accesible, sin orden ni concierto, toda la colección. Prescindimos de los criterios cualitativos en pos de los cuantitativos, sometiendo la obra a categorías muy simples: retratos, grupos, paisajes, lo que el museo entendía por arte contemporáneo y poco más. Era necesario volver a traer todos esos objetos a la vida pública y generar discusión sobre qué hacer con ellos, porque, sea lo que sea lo que hiciéramos con ellos, debía ser una solución colectiva y consciente. Hay una entrevista a Lucy Lippard<sup>8</sup> en la que dice que cuando realmente aprendió algo de los museos fue cuando pudo ordenar la biblioteca del MoMA tras el incendio de 1958. En otras palabras, se aprende cuando se puede reorganizar el caos y establecer nuevas relaciones. Por tanto, se trataba de no dejar la solución del museo en manos de la humedad y las termitas, sino volver a retomar toda esa incomodidad y asumir incluso el fin como algo consciente. En esta línea, creo que es adecuado citar a André Lepecki -Cosa:

En 1971, sabemos cómo se desencadenó el infierno en la Tate Gallery de Londres, con los objetos y las cosas a gran escala de (Robert) Morris moviendo a la gente, y la gente moviendo las cosas por todas partes de tal manera que la reversibilidad entre quién era un instrumento para quién, y quién (mal)trataba a quién, se volvía totalmente confusa.<sup>9</sup>

Tendemos a ver el museo como una sintonía o un caleidoscopio de imágenes, pero en realidad el museo es un diorama de una sola imagen. Este museo, como edificio, entró en crisis a partir de la década de 1970 porque se produce una entrada fuerte de capital en Canarias, hay una reactivación y remodelación del sistema político y administrativo y el Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias (COAC) deja de ser dependiente de Andalucía, pasando a ser un colegio autónomo y construye una nueva sede. En ese momento, el panorama intelectual llegaría a la conclusión tácita de que el MMBBAA ya no representa a la sociedad y, en su lugar, lo haría el COAC, porque la nueva arquitectura brutalista está más en consonancia con la idea de modernidad. Esto sería un precedente del famoso I Exposición Internacional

8. Hans Ulrich Obrist: *A Brief History of Curating*, Jrp Ringier, Zurich, 2008, pp. 215-216.

9. André Lepecki -Cosa: “Audacia (estética proximal)” en *Coreografiar Exposiciones* (ed. Mathieu Cope-land), Comunidad de Madrid. Publicaciones Oficiales, Madrid, 2017, p. 139.

de Escultura en la Calle que se desarrolló posteriormente. Este hecho hizo que el MMBBAA de haber sido, aunque de forma accidental, centro del grupo Nuestro Arte pasase a quedar varado. En mi opinión, la principal crítica institucional que se puede hacer en Canarias es que, para no abordar una crítica, constantemente se construyen edificios que aplazan la discusión del sentido y estructura de las propias instituciones. Yo no creo que la función del arte sea empoderar a nadie, pero sí debe cumplir con la idea de señalar cuestiones. Un ejemplo muy adecuado para explicar esto es la película *Fuego Inextinguible* de Harun Farocki, en la que se habla de la posibilidad de señalar la realidad con las imágenes. Aunque me parece importante esta idea, como decía al principio, sigo defendiendo la posibilidad y reivindicando la inutilidad del arte.

En conclusión, creo que en lo que se ha ido convirtiendo el MMBBAA es cada vez más un “instituto de la imagen”. Esta idea es muy particular y quizá la comparto con pocas personas. Creo que la mayoría de la gente que sigue visitando este museo viene con la intención de ver un Museo de Bellas Artes y le resulta imposible romper esa relación - principalmente, porque el propio nombre supedita al visitante a un encuentro y una experiencia concreta. No creo que hayamos quebrado ninguna norma porque lo que hemos intentado es generar exposiciones canónicas, pero, al menos, tratamos de confrontar al museo con el tejido social en el que nos inscribimos - un ejemplo claro es la reciente exposición temporal *El retrato burgués en el Museo de Bellas Artes*. Lejos de querer resultar transgresores, esta diferencia con las prácticas habituales puede verse en la creación del Almacén VISIBLE, donde está expuesta toda la colección y donde el visitante se enfrenta a ella sin ninguna referencia y de manera autónoma. Esto ha generado cierta incompreensión que me parece lógica, pero, en su estado de pasmo, también estimula en el visitante una lectura diferente a la habitual. Hay que recordar que los museos nacen cuando le cortan la cabeza a Luis XVI y queda vacío uno de los Palacios Reales que acabará siendo el Louvre. Los republicanos deciden abrir el espacio para que la gente lo visite y vea las colecciones. En ese transitar acaba construyéndose el museo. La realidad es que nos estamos enfrentando a la posibilidad de disolver los objetos. Esto es una realidad aún más presente para las nuevas generaciones de nativos digitales, que no sabemos si seguirán sintiendo la misma fascinación por poseer objetos en un mundo digital. Quizá el museo desaparezca, y tenemos que plantearnos esa posibilidad. En concreto, este museo estaba literalmente desapareciendo por el deterioro de su colección. La gran discusión era qué hacer y pusimos la incomodidad sobre la mesa y, por eso, mostramos cuadros dañados y deteriorados. ¿Por qué lo vamos a ocultar?

Ya que finalmente he tenido la oportunidad de contar nuestro trabajo, me gustaría acabar agradeciendo a la Directora del MMBBAA, Mari Carmen Duque, y a

Jerónimo Cabrera, quien por aquella época era gerente del Organismo Autónomo de Cultura del Ayuntamiento de Santa Cruz (OAC), y a Laly Carmona, también personal del OAC. Todas estas personas asumieron el verdadero riesgo de apoyarnos y compartir este trabajo con nosotros. Esto ha permitido que en la actualidad la administración asuma la negociación dentro de la institución como un proceso natural y crítico. Por supuesto, debo agradecer a mis compañeras y compañeros de la Oficina Para La Acción Urbana.



# **Cortocircuitos del museo y la autonomía**

**\_Yaiza Hernández Velázquez<sup>1</sup>,**

---

1., Debo agradecer a Mariano de Santa Ana la lectura atenta y corrección estilística de este texto.

Tras unas décadas en las que todo apuntaba a que el ansia de quemar museos había caído en desuso, han conseguido volver a exaltar los ánimos, bien es verdad que en un panorama de exaltación general que les quita un poco de mérito. Aunque de momento no se haya llegado a las llamas, hemos vuelto a hacerles caso para algo que no es sacarnos *selfies* y tomar *capuccinos* en cafeterías sobrevaloradas. Me refiero a campañas como Liberate Tate, que pretende liberar al conglomerado de galerías británicas de su dependencia del dinero petrolífero; Gulf Labour Coalition/Global Ultra Luxury Faction (G.U.L.F.), que reprocha al grupo Guggenheim que se apoye en la explotación y el esclavismo para expandirse en Abu Dhabi; P.A.I.N., que exige a toda una ristra de museos estadounidenses que curen su adicción a la adinerada familia Sackler y sus opiáceos y, más allá de ello, a las llamadas generalizadas a “decolonizar” el museo, que reclaman a esta rancia institución que se emancipe por fin de su herencia colonial. De todas ellas, se desprenden al menos dos cosas: que seguimos teniendo

algunas expectativas en los museos y que éstas pasan por exigirles que dejen de obedecer los mandatos de sus patronos y se comporten de acuerdo con lo que predicán. Es decir, que sean verdaderamente autónomos.

Las historias del museo tienden a ofrecer genealogías improbables. En ocasiones, se recurre a la socorrida etimología para evocar al *Museion* de Ptolomeo, las más de las veces, son los gabinetes de curiosidades de los siglos XVI y XVII los que se ofrecen como precedente<sup>2</sup>. Sin embargo, esta *longué durée* del museo, que tiene sentido si lo entendemos fundamentalmente como un repositorio de objetos—desde la perspectiva del coleccionismo y el mercado, la conservación y la taxonomía—resulta menos evidente si lo pensamos, en su

---

2. De hecho, las *Inscriptiones* de Samuel Quiccheberg, un manual práctico para coleccionar y mostrar objetos en el *Wunderkammern* que vio la luz en 1565 para una audiencia de coleccionistas nobles, ha sido recientemente publicada por el Getty Institute con el subtítulo “El primer tratado sobre museos”. Véase Samuel Quiccheberg: *Inscriptiones. The First Treatise on Museums*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2013.

sentido más contemporáneo, como “una institución al servicio de la sociedad”<sup>3</sup>. En ese caso será preciso ceñirnos a una historia más corta y radical. Ya en el siglo XVI encontramos colecciones abiertas al público, e incluso algunas de propiedad cívica<sup>4</sup>, y desde finales del XVIII el impulso de apertura al público de las colecciones privadas toma una fuerza renovada<sup>5</sup>. Pero es sólo con la inauguración del Louvre que encontramos el primer museo propiamente moderno, cuyo carácter público es constitutivo y no una mera concesión. Un museo que se dirigía a todo el mundo, sobre todo si uno resultaba ser hombre blanco, burgués, francés, con capacidades, género y sexualidad normativas<sup>6</sup>. Aunque

suene bombástico, el museo sólo se hace posible en su sentido moderno cuando deja de ser un proyecto privado y se erige en organizador de los asuntos públicos. Es en el museo donde la sensibilidad estética se entrena al mismo tiempo que se pone a prueba y es en la sensibilidad estética donde los discursos ilustrados sitúan la autonomía.

Hay que recordar que con anterioridad a Kant –cuya *Crítica de la Facultad de Juicio* se publica sólo tres años antes de la inauguración del Louvre– el concepto de autonomía se había restringido al pensamiento político para referirse a la capacidad del Estado de generar para sí mismo [*auto*] su propia ley [*nomos*]<sup>7</sup>. Con la tercera *Crítica* Kant no pretende disertar sobre la belleza o el arte, sino proponer una nueva idea de moralidad basada en la autonomía, justificando así un desplazamiento de ésta desde el Estado al individuo<sup>8</sup>. Esta centralidad conceptual de la autonomía permite abandonar la idea de moralidad como mera obediencia –a la iglesia, a la corona...– a favor de otra basada en la capacidad de autogobierno. Para ello es necesario presuponer en todos los individuos una capacidad equivalente de llegar a entender lo que la ley moral demanda

3. La expresión está tomada de la definición de museo del Consejo Internacional de Museos (ICOM según sus siglas francesas) y, a su vez, derivada de las resoluciones de la Mesa Redonda de Santiago de Chile en 1972.

4. El caso temprano más significativo sería quizás el legado de los hermanos Grimani a la República de Venecia en el año 1523. Además, muchas colecciones de *Wunderkammer*, como la que la ciudad de Basilea adquirió de Amerbach en 1662, o la colección Ashmolean, legada a la Universidad de Oxford e inaugurada como museo en 1683, a menudo acababan en manos del estado a la muerte de sus propietarios. Véase Ivo Marovic: *Introduction to Museology. The European Approach*, Verlag Dr. Christian Müller-Straten, Munich, 1998.

5. De este modo, por ejemplo, desde 1759 había sido posible comprar entradas –caras y escasas– para el Museo Británico, fundado sobre el legado de la colección de Sir Hans Sloane, y desde 1792, las colecciones reales de Viena se abrieron tres veces por semana a cualquier persona “con zapatos limpios”. Véase Theodore Ziolkowski: *German Romanticism and its Institutions*, Princeton University Press, Princeton, 1992, p. 313

6. Esta genealogía se propone, por ejemplo, en Jennifer Barrett: *Museums and the Public Sphere*,

Wiley-Blackwell, Londres, 2012; Carol Duncan: *Civilizing Rituals*, Routledge, Londres, 1995; y Eileen Hooper-Greenhill: *Museums and the Shaping of Knowledge*, Routledge, Londres, 1992.

7. Jerome B. Schneewind: *The Invention of Autonomy. A History of Modern Moral Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, especialmente el capítulo 21.

8. Vease Dieter Heinrich: *Aesthetic Judgment and the Moral Image of the World*, Stanford University Press, Stanford, 1992.

de ellos sin orientación ni imposiciones externas<sup>9</sup>. Si en su *Respuesta a la pregunta ¿Qué es la ilustración?* Kant exhorta a sus coetáneos a salir de su voluntaria inmadurez y atreverse a saber por sí mismos [*Sapere aude!*], a autolegislar sus vidas, la tercera *Crítica* viene a proporcionar retrospectivamente los cimientos necesarios para justificar esta exhortación, la garantía epistémica de que “todo el mundo” es capaz de autonomizarse<sup>10</sup>.

Contra todo pronóstico, esta garantía se va a encontrar en el juicio estético. Según Kant, es en la capacidad de apreciar la belleza de una rosa donde se revela la necesaria sintonía entre nuestras capacidades cognitivas y entre éstas y el mundo<sup>11</sup>. Que las rosas no se cultivan ni son apreciadas igual de bien en todas las latitudes no es algo que preocupara sobremanera a Kant, quien no sólo era dado a salpicar sus textos de exabruptos racistas, sino que jugó un papel crucial en la consolidación de la idea de raza como categoría taxonómica jerarquizada<sup>12</sup>. Desde el principio, el uni-

versalismo de la autonomía ilustrada está condicionado a restringir su expansión<sup>13</sup>. La invención de la raza proporciona la categoría más amplia por la que organizar sus exclusiones, pero de ningún modo es la única: las mujeres, los sirvientes, los menores de edad y, en general, “todos aquellos que se vieran obligados a depender vitalmente del oficio de otros” quedan también excluidos<sup>14</sup>. Hay que recordar a este respecto que los emergentes discursos que orientan la ruptura burguesa con el Antiguo Régimen, alineando al Estado con la “nación”, como el representante de los “intereses comunes” o la “voluntad general”, se sustentará también en este universalismo de pacotilla.

La importancia estatal del Louvre está grabada ya en la fecha elegida para inaugurarlo, el 10 de agosto de 1793, el primer aniversario del asalto a las Tullerías<sup>15</sup>.

Londres 1997, pp. 38-49, y Robert Bernasconi: “Who Invented the Concept of Race? Kant’s Role in the Enlightenment Construction of Race”, en *Race* (ed. Robert Bernasconi), Blackwell, Oxford, 2001, pp. 111-136.

13. James Schmidt: “Introduction”, en su *What is Enlightenment? Eighteenth-century answers and twentieth-century questions*, University of California Press, Berkeley, 1996.

14. El propio Kant se encarga de aclarar que aquellos que dependen para su subsistencia y protección no de su propia industria, sino de los planes de otros –los aprendices de comerciante o artesano, los funcionarios al servicio del Estado, las menores y mujeres–, no son más que ciudadanos pasivos, véase, Immanuel Kant: “Metaphysics of Morals”, en su *Political Writings*, Oxford University Press, Oxford, 1991, p. 139.

15. Fue entonces cuando Louis XVI fue encarcelado y la monarquía suspendida. De hecho, el decreto recomendando la apertura de un Museo Nacional para celebrar el primer aniversario de la revolución se firmó sólo diez días después dando

9. Aquí y en lo que sigue utilizaré un lenguaje no-inclusivo cuando describo posturas para las que el referente era enfáticamente masculino.

10. Esta lectura de la tercera *Crítica* como el cimiento retrospectivo de todo el proyecto kantiano se debe en gran medida a la pionera lectura que ofrece de ella Gilles Deleuze en *Kant’s Critical Philosophy. The doctrine of the faculties*, Athlone, Londres, 1984.

11. Aunque la sintonía entre las facultades y el mundo es meramente analógica. Según el principio kantiano de la finalidad de la naturaleza, la naturaleza se presenta ante nuestras facultades como si estuviera en sintonía con ellas.

12. Véase, por ejemplo, Immanuel Kant: “This fellow was quite black...”, en *Race and the Enlightenment. A Reader* (ed. Emmanuel C. Eze), Blackwell,

Como Bataille nos recuerda, el origen del museo moderno está íntimamente ligado a la invención de la guillotina<sup>16</sup>. Lo que había sido el palacio real se convertiría en un enorme almacén de obras de arte expropiadas a la monarquía, la nobleza, la iglesia y otros *émigrés*, una enorme y rápida acumulación de artefactos que demandaría aceptar la extraña idea de “patrimonio nacional”, algo poseído por una comunidad que, sin embargo, no ejerce control alguno sobre su gestión<sup>17</sup>. Desde 1790, la Comisión de Monumentos había prohibido destruir las obras expropiadas aún cuando su temática entrara en conflicto directo con los objetivos revolucionarios<sup>18</sup>. En lugar de ello, debían ser llevadas “al museo más cercano” llamando “museo” a las antiguas iglesias refuncionalizadas<sup>19</sup>. La incorporación a una colección museística debía servir así como un ritual transfigurador que *liberaría* a las obras de cualquier sumisión temática o histó-

rica y, presumiblemente, neutralizaría su fuerza política, haciéndolas susceptibles de proporcionar una experiencia estética pura y desinteresada.

Cantidades ingentes de nuevos artefactos llegarían pronto a París procedentes de las campañas napoleónicas, cuyas tropas irán acompañadas de *connoisseurs* que orientarían la selección de objetos que debían ser enviados al Louvre: una nación ilustrada no podía ir saqueando al tun-tun, era importante saquear con buen gusto<sup>20</sup>. Dándole la bienvenida al museo a ciento cincuenta obras de arte llegadas desde Bélgica en 1794, el pintor Luc Barbier proclama:

Los frutos del genio son patrimonio de la libertad... durante demasiado tiempo estas obras maestras se han visto manchadas por la contemplación de servidumbre. Es aquí, en el corazón de un pueblo libre donde el legado de estos grandes hombres debe encontrar reposo... Las obras inmortales de Rubens, Van Dyck y los fundadores de la escuela flamenca ya no están en territorio foráneo... hoy han sido entregados al hogar de las artes y el genio, la tierra de la libertad y la igualdad, la República francesa<sup>21</sup>.

Mientras que esta extracción violenta motivaría a Quatremère de Quincy a denunciar al Louvre por “matar al arte para escribir su historia”, es perfectamente posible sugerir que es este mismo gesto violento, que exime a las obras de sus

---

una idea de su importancia, véase Andrew McClellan: *Inventing the Louvre Art, Politics and the Origins of the Modern Museum in 18<sup>th</sup> century Paris*, University of California Press, Berkeley, 1999, p. 91.

16. Georges Bataille: *Documentos* (recopilación de Bernard Noël), Monte Ávila Editores, Caracas, 1969, p. 149.

17. Édouard Pommier: “Idéologie et musée à l'époque révolutionnaire”, en *Les Images de la Révolution française* (ed. Michel Vovelle), Publications de la Sorbonne, París, 1988, pp. 57-78.

18. El Abbé Grégorise declaró haber inventado la palabra “vandalismo” para denunciar y detener sus efectos. Véase Dominique Poulot: “Revolutionary ‘vandalism’ and the birth of the Museum: The Effects of a Representation of Modern Cultural Terror”, en *Art in Museums* (ed. Susan Pearce), Athlone, Londres, 1995, pp. 192-214.

19. Andrew McClellan, *op. cit.*, p. 92.

20. Este “buen gusto” expuesto en el Louvre serviría de baluarte frente a las acusaciones de barbarismo que el gobierno revolucionario recibiría del resto de Europa.

21. Andrew McClellan, *op. cit.*, p. 116.

anteriores funciones como objetos de culto u ornamento, el que posibilita la propia idea de arte autónomo, es decir, la idea de arte en el sentido moderno<sup>22</sup>.

De este modo, la autonomía pasa de forma vertiginosa de ser un atributo del Estado, a serlo de los individuos, y más allá de ellos, de las propias obras de arte. Será Schiller quien ofrezca el correlato filosófico a este desplazamiento, afirmando la centralidad del arte para el relato ilustrado sobre la autonomía del sujeto. Si en el juicio estético kantiano la belleza de la rosa provoca el libre juego de las facultades sin que la rosa en sí posea ningún atributo objetivo, es ahora la belleza artística, que parece obedecer a una normatividad que sin embargo no impone, la que proporciona al sujeto una *semblanza* [*Schein*] de libertad, cuya importancia no es sólo estética, sino también pedagógica y prefigurativa. Las *Cartas sobre la educación estética del hombre* pueden entenderse como un intento de defender los objetivos ilustrados a pesar del Terror. Así, por ejemplo, la novena carta se pregunta:

¿Debe la cultura teórica hacer surgir la práctica y debe ser ésta, a su vez, la condición de aquélla? Toda mejora en la esfera de lo político debe partir del ennoblecimiento del carácter, pero ¿cómo puede éste ennoblirse bajo los influjos de una constitución política bárbara? Habría que buscar pues, para tal fin, un instrumento que el Estado no

proporciona, y alumbrar para ello manantiales que se conserven límpidos y puros por grande que fuere la corrupción política. Heme ahora llegado al punto hacia donde tendían todas mis consideraciones anteriores. Aquel instrumento es el arte bello y estos manantiales brotan en sus modelos inmortales<sup>23</sup>.

Schiller concibe sólo dos formas de salir de este círculo vicioso, o bien el Estado debe actuar al margen –o en contra– de sus ciudadanos para establecer un gobierno racional –la opción jacobina–, o los ciudadanos deben operar de forma independiente al Estado. Es el intento de preservar la libertad en la particularidad tanto como en la universalidad que hace a Schiller optar por esta segunda vía, rechazando la idea de que un gobierno virtuoso –la cultura práctica– pueda establecerse antes que un pueblo virtuoso –la cultura teórica. Además, la educación para la virtud no debe quedar en manos de un Estado cuya corrupción lo hace incapaz de esta tarea, por lo que el arte deja de ser una mera *ocasión* de experimentar autonomía para convertirse en el *método didáctico* de su realización. La experiencia del arte ofrece una *paradójica educación para la autonomía*, que ha de servir de motor para llegar a un “estado estético” que ya no estará regido ni por la fuerza, ni por la mera sumisión a la ley, sino por la coincidencia perfecta entre los deberes y los deseos. El acceso

---

22. Antoine Quatremère de Quincy: *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* [1815], Fayard, París, 1989, p. 45. Véase Jean Louis Déotte: *Le musée, l'origine de l'esthétique*, L'Harmattan, París, 2004, y Didier Maleuvre: *Museum Memories*, Stanford University Press, Stanford, 1999.

---

23. Friedrich Schiller: *On the Aesthetic Education of Man*, Dover Editions, Nueva York, 2004, p. 50; Frederick C. Beiser: *Schiller as Philosopher*, Clarendon Press, Oxford, 2005, p. 126.

al museo, convertido en escuela, ofrece la vía más directa a ésta<sup>24</sup>.

Las *Cartas sobre la educación estética del hombre* se han leído a menudo como un simple rechazo a la política, afirmando para el arte un tipo de autonomía ilusoria que se resiste a lidiar con lo que Engels llamaría “la miseria prosaica” de las condiciones materiales<sup>25</sup>. Es una crítica con una extensa vida ulterior pero que encontramos ya en Hegel y su rechazo a la “confusión” schilleriana entre estética y política, según la cual, la libertad reclamada por el arte puede convertirse siempre en la mera negación de lo existente, generando un proceso al infinito, una infinitud mala. Así pues, Hegel abandona la idea schilleriana del arte como mera *semblanza* para convertirla en la expresión sensual y encarnada de una libertad del Espíritu que se despliega históricamente, y cuya evolución y sentido pueden trazarse en el desarrollo de las formas artísticas. Es decir, la autonomía deja de ser un proyecto especulativo para convertirse en un destino final. El museo hegeliano se convierte en el escenario privilegiado para la autocontemplación retrospectiva y satisfecha de un sujeto europeo, ya autónomo, moderno, y situado en el fin de la historia. De hecho, mientras Hegel contaba estas cosas en sus *Lecciones de estética*, Friedrich Waagen y Karl Friedrich Schinkel, director y arquitecto respecti-

vamente del Altes de Berlín, el primer museo construido expresamente para ese fin, trabajan juntos en la edificación de este escenario. Guiados por el lema “primero deleitar y después instruir”, tratan de generar las condiciones perfectas para que el espectador —no importa su clase o nivel de educación— experimente un momento de “satisfacción estética pura” al contemplar la perfecta armonía de forma y contenido, una “completa totalidad estética” que no deja ningún espacio por el que se pueda colar el futuro<sup>26</sup>. Así, la escuela se mezcla inseparablemente con el templo y el templo con el mausoleo.

Quisiera sugerir, entonces, que alrededor de 1800 se establece toda una serie de presupuestos sobre la relación del arte con la autonomía y de esta con el museo que siguen hoy informando, en mayor o menor medida, los debates contemporáneos. A saber: que el arte permite, en un mundo fundamentalmente heterónimo —digámosle capitalista— experimentar momentos excepcionales de libertad; que es en esta capacidad de trascender lo existente donde se revela nuestra capacidad crítica; que el museo sirve para proteger tanto al arte como a su experiencia de la heteronomía imperante, si bien también neutraliza su efectividad y agencia política; que la experiencia de autonomía que proporciona el arte posee un efecto pedagógico que afina nuestras facultades críticas y, que estas facultades críticas, a largo plazo, nos harán construir una sociedad mejor,

24. Stewart Martin: “An aesthetic education against aesthetic education”, *Radical Philosophy* 141 (enero-febrero 2007), pp. 39-42.

25. Friedrich Engels: “Deutscher Sozialismus in Versen und Prosa”, citado en Douglas Moggach: “Schiller’s Aesthetic Republicanism”, en su *History of Political Thought*, vol. 28, n° 3, 2007, p. 520

26. Véase Steven Moyano: “Quality vs. History: Schinkel’s Altes Museum and Prussian Arts Policy”, en *The Arts Bulletin*, vol. 72, no. 4, diciembre, 1990, pp. 585-608.

donde la autonomía individual no entre en conflicto con la colectiva y, finalmente, que para ello preservar las obras artísticas del pasado es una responsabilidad ineludible, pues la contemplación de su evolución nos permite vislumbrar el *sentido* de nuestra historia.

...

Despacharse un *fast-forward* de doscientos años con tres puntitos elípticos es bastante poco ortodoxo, pero vamos a hacerlo de todas formas. Si nos situamos a mediados del siglo XX, en ese momento en que Nueva York acababa de robar la idea de arte moderno y andaba encantado con ella, no es difícil reconocer los ecos de 1800 bajo un discurso ligeramente modificado<sup>27</sup>. Es entonces cuando el crítico Clement Greenberg inaugura una interpretación particularmente pedestre de la autonomía artística que tendrá, sin embargo, una enorme influencia. A saber, el artista de vanguardia, poseído de “una conciencia histórica superior” se definirá por oposición a la sociedad burguesa, escapando de ésta y de los mercados capitalistas<sup>28</sup>. Su preocupación se centrará exclusivamente en las posibilidades de su soporte artístico [*medium specificity*] y será su desatención a otros condicionantes la que sirva de garante de su autonomía<sup>29</sup>.

27. Serge Guilbaut: *How New York Stole the Idea of Modern Art*, University of Chicago Press, Chicago, 1985.

28. Clement Greenberg: “Avant Garde and Kitsch”, en su *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1. *Perceptions and Judgements 1939–1944* (ed. John O’Brian), University of Chicago Press, Chicago, 1986, pp. 7-8.

29. Clement Greenberg: “Towards a New Laocoon”, en su *The Collected Essays and Criticism*,

Es decir, el pintor sería autónomo cuando pintara atendiendo sólo a las “normas de la pintura”, unas normas establecidas por una tradición pictórica cuya evolución histórica podía ser trazada linealmente. Esta capacidad inexplicable de operar al margen de las restricciones sociales se convierte en una nueva versión de la autonomía que pasa ahora de ser un atributo de las obras, a serlo fundamentalmente de los artistas. Sobre todo, claro está, de los artistas norteamericanos.

En el museo, el constructo del cubo blanco que Alfred H. Barr refinaría en el MoMA de Nueva York servirá como el repositorio ideal de esta autonomía inefable<sup>30</sup>. Este espacio expositivo impoluto sustrae de la obra cualquier pista que interfiera con el hecho de que es “arte”, preservándola cuidadosamente no sólo de los amagos del tiempo, sino de cualquier resto de su contexto de producción y de los devenires del mundo exterior<sup>31</sup>. La estrategia no es tan diferente de la que habían propuesto ya Waagen y Schinkel en su museo-templo, pero ha cambiado sustancialmente la decoración de interior

vol. 1, (ed. John O’Brian), University of Chicago Press, Chicago, 1986, pp. 22-37 y “Modernist Painting”, en su *The Collected Essays and Criticism*, vol. 4, (ed. John O’Brian), University of Chicago Press, Chicago, 1993, pp. 85-93.

30. Es importante recordar, sin embargo, que sin los viajes de Barr para conocer las nuevas técnicas expositivas de los constructivistas rusos y la Bauhaus, el cubo blanco no habría llegado al MoMA. Véase, Sybil G. Kantor: *Alfred H. Barr Jr. and the Intellectual History of the Museum of Modern Art*, The MIT Press, Cambridge MA, 2003.

31. Brian O’Doherty: *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Los Angeles, 2000.

res. Hal Foster ha descrito este momento como un “arreglo institucional” en el que la defensa de la especificidad del soporte artístico sirvió para generar un consenso en la historia del arte, la práctica artística y la museológica respecto a cuál era el objeto y la dirección de su actividad. El museo, *primus inter pares* en este arreglo, serviría para proporcionar la necesaria “semblanza de autonomía” para las otras dos partes<sup>32</sup>. El lenguaje es schilleriano, por supuesto, aunque Foster no encuentra en esta ilusión de autonomía una función pedagógica, sino mera ideología.

El viento fresco del 68 se llevaría para siempre este momento del *high modernism* norteamericano aglutinado en torno a los mitos de Pollock, Greenberg y Barr, pero el concepto de autonomía instaurado entonces no encontraría un relevo efectivo. Desde la segunda mitad del siglo XX, la autonomía –casi siempre reducida a su caricatura greenbergiana– se convertirá en la bestia parda de gran parte de las corrientes críticas en la producción artística, la historia del arte y la museística. La idea del arte como un sistema autónomo que evolucionaba y debía ser juzgado sólo atendiendo a criterios internos y que por tanto debía ser protegido de interferencias externas se revela absurda cuando la atención crítica comienza a centrarse en las diferentes maneras en las que las relaciones de conocimiento-poder –que diría Foucault– inciden directamente en ella. Además, las prácticas artísticas postconceptuales se alejarán de cualquier fidelidad a un único soporte, partiendo ya

*necesariamente* de la base, de la condición histórica si se quiere, de que el arte puede ser cualquier cosa y cualquier cosa puede ser arte<sup>33</sup>. Así pues, la normatividad marcada por el soporte sobre la que se apoyaba la autonomía greenbergiana necesariamente se desmorona<sup>34</sup>. Ya sea porque se revela como constructo ideológico, ya porque se la considera históricamente agotada, la obsolescencia de la autonomía artística se irá consolidando en la segunda mitad del siglo XX como un nuevo sentido común.

El viento del 68 no dejará impune al museo. Ese museo cuyo modelo había sido heredado del siglo XIX europeo será desafiado una y otra vez, no sólo por los artistas y el público, sino también por los propios profesionales que debían asegurar su continuidad. En particular por aquellos que, situados al margen de los centros culturales del Norte Global se resistían a replicar en sus contextos un modelo institucional que les servía de bien poco. En 1972, durante la Mesa Redonda del Consejo Internacional de Museos (ICOM) en Santiago de Chile, se declara que el museo debía desplazar sus prioridades desde los objetos a las comunidades. Los modelos de repositorio, templo o escuela colonial, alejado de los asuntos terrenales específicos al contexto, se abandonan en pos de “una institución al servicio de

33. La elucidación de un “arte en general” por parte de Thierry de Duve en *Kant after Duchamp*, The MIT Press, Cambridge MA, 1996, está fundamentalmente orientada a avisar de esta inevitabilidad desde una perspectiva que permanece fatalmente fiel a los términos establecidos por Greenberg.

32. Hal Foster: “Antinomies in Art History” en su *Design and Crime*, Verso, Londres, 2002, p. 84.

34. Peter Osborne: *Anywhere or not at All*, Verso, Londres, 2013.

la sociedad”, cuyo vector debía apuntar no a la preservación del pasado, sino a la transformación del futuro<sup>35</sup>. Los museos habían de estimular a sus comunidades a transformar no sólo la institución en sí, sino las condiciones de su existencia<sup>36</sup>. La museóloga brasileña Odalice Priosti bautizaría años más tarde a esta corriente como *museología de la liberación*, subrayando su deuda con las enseñanzas de Paulo Freire y los movimientos de liberación latinoamericanos y reafirmando, a otro nivel, la centralidad de la autonomía para el museo<sup>37</sup>.

Al mismo tiempo, en Europa y Estados Unidos las prácticas artísticas y curatoriales comienzan a converger en sus modos de hacer —a menudo competitivamente— para enfrentarse desde otra dirección al viejo museo. Las sucesivas olas de la llamada “crítica institucional” por un lado, y los nuevos comisariados por el otro, lanzan un ataque coordinado contra el cubo blanco. La supuesta neutralidad y universalidad del espacio expositivo da paso a exposiciones firmadas, subjetivas, exposiciones que testean (hipó)tesis, que rechazan la atemporalidad eterna en favor del proceso, de lo efímero, de lo provisional. En su esfuerzo por alejarse del cubo

blanco —último avatar del museo-mausoleo—, los museos se rodearán de metáforas que sugieren producción y no defunción, hasta el punto de que hoy, varias décadas más tarde, pareciera que ninguna ciudad desindustrializada de tres al cuarto pueda quedar sin su propia “fábrica del arte”, “laboratorio artístico” o “espacio de proyectos”. Da igual que estas metáforas parezcan sugerir para alguien el papel de operativo o de conejillo de Indias, todo es preferible a su fúnebre alternativa<sup>38</sup>. La incorporación en la colección, lejos ya de ser el camino a la autonomía, se habría convertido en un último rito.

Ahora bien, podríamos alegar que mientras que aquella primera “nueva museología” latinoamericana pretendió transformar el museo para convertirlo en un instrumento de liberación de sus comunidades, los nuevos comisariados pretendieron sobre todo liberarse ellos mismos de cualquier restricción institucional, estableciendo, como dirían los sociólogos Nathalie Heinich y Michael Pollack, una “zona autónoma” dentro del museo que las más de las veces se encontraría en la exposición<sup>39</sup>. Así, el comisa-

35. Mario Teruggi: “La Mesa Redonda de Santiago (Chile)”, en *Museums International*, vol. XXV, no. 3, 1973, pp. 129-134.

36. Sobre la Mesa Redonda de 1972, véase: *Mesa Redonda sobre la Importancia y el Desarrollo de los Museos en el Mundo Contemporáneo* (ed. José do Nascimento Junior), vols. 1 y 2, Brasilia, Ibram, 2012.

37. Odalice Priosti: “Memória, Comunidade e Hibridação: Museologia da Libertação e estratégias de resistência” tesis doctoral inédita, Universidad Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

38. Hans-Ulrich Obrist: “Krafwerk, Time storage, Laboratory”, en *Curating in the 21<sup>st</sup> Century* (ed. Gavin Wade.), New Art Gallery Walsall, 2000, pp. 45-56. George Yúdice ha apuntado a la relación entre estas metáforas de producción y el trabajo real que sirven para ocultar, véase su “The laboratory and the maquiladora”, en *The Expediency of Culture. Uses of culture in the global era*, Duke University Press, Durham, 2003, pp. 303-307.

39. Nathalie Heinich y Michael Pollack: “From Museum Curator to Exhibition Auteur. Inventing a singular position” en *Thinking About Exhibitions* (eds. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, y Sandy Nairne), Routledge, Londres, 1996, pp.

riado entendido como praxis individual y (cuasi)artística pretende “escapar del museo”, del mismo modo que el artista greenbergiano había pretendido escapar de la sociedad burguesa<sup>40</sup>. El comisariado autónomo –o independiente, *freelance*, ligado sólo esporádicamente a una institución– puede seguir replicando así las *fantasías de escape* con las que la autonomía había estado enredada por lo menos desde Schiller. Como en las *Bildungsroman* decimonónicas, la autonomía artística parecería siempre implicar un héroe individual –ya sea la obra, el espectador, el artista o más recientemente, el comisario– que debe *salir de casa* abandonando el hogar y los lazos cotidianos. Es decir, un héroe que parezca no depender de nada ni de nadie para poder así protagonizar una narrativa propia. Pero, entendida así, la autonomía artística se construye ya sobre la base de otra fantasía, la de la individualidad<sup>41</sup>.

Quizás no deba sorprender entonces que los intentos de transformación institucional iniciados por la primera ola de la llamada “nueva museología” desde finales de los sesenta, perdieran en su transición a la *mainstream* de corte angloamericano el impulso enfáticamente político de sus primeros años<sup>42</sup>. Si el proyecto de la

Mesa Redonda de Santiago era construir un nuevo modelo de museo que debía estimular a comunidades particulares a actuar para la mejora de sus problemas presentes, actuando directamente sobre el plano institucional, los nuevos comisariados, aún cuando describen su horizonte político en idénticos términos tienden a restringir su marco de acción al plano discursivo<sup>43</sup>. Por otro lado, a partir de los años noventa, enterrando la historia de la nueva museología que la precede, la *new museology* emerge en el contexto angloparlante para después expandirse globalmente, pero ya no se trata de estimular las conciencias de las comunidades, ni de impulsarlas a la acción, ni, dicho sea de paso, de hacerlas más autónomas, sino de “incluirlas” más firmemente en las estructuras de poder existentes<sup>44</sup>. Nadie habla ya del arte en los elevados tonos de 1800, pero no hay que escarbar mucho para encontrar sus ecos, las misiones y objetivos de innumerables museos que repiten *ad nauseam* que el arte es valioso porque es bueno para nosotros y que es bueno para nosotros porque es valioso. Así pues, escuchamos que el museo de arte “aspira a integrar públicos cada vez más

231-250.

40. He escrito sobre este momento con más detalle en “Imagining Curatorial Practice after 1972”, en *Curating after the Global. Roadmaps for the Present* (eds. Paul O’Neill, Lucy Steeds and Mick Wilson), The MIT Press, Cambridge MA, 2019.

41. Véase Almudena Hernando: *La fantasía de la individualidad*, Katz, Buenos Aires, 2012.

42. La publicación de *The New Museology* de Peter Vergo en 1989, que ignora por completo las ricas contribuciones a esta nueva museología surgi-

das del contexto hispano, luso y franco parlante hasta el momento, constituye quizás el momento más claro de esta transición.

43. Véase Susan Kelly, Janna Graham y Valeria Graziano: “Art and education: rewriting the hidden curriculum” en *Performance Research*, 21, 2016.

44. Sobre la problemática de la “inclusividad” como reemplazo paradigmático de la “pobreza” véase Ruth Levitas: *The Inclusive Society? Social Exclusion and New Labour*, Palgrave, Londres, 2005.

amplios”<sup>45</sup>. Leemos que el museo debe servir para “defender el arte y su valor para la sociedad”, al tiempo que ayuda a “desarrollar al pueblo y su cultura”, dándole la bienvenida “a audiencias amplias y diversas”<sup>46</sup>. El valor del arte se presenta de manera descriptiva, como un hecho autoevidente y no una voluntad histórica, lo que permite resituar el acceso al museo de cada vez más y más diversas personas como un fin en sí mismo.

Lo que quisiera sugerir, es que al rechazar de plano la relación entre el arte y la autonomía, este supuesto valor del arte se vuelve un mero espejismo, que refleja cada vez más el valor de mercado. No es casualidad que incluso cuando toca defender la importancia de aquellas prácticas que existen de manera tangencial a éste se recurra cada vez con más frecuencia a una lógica contable que enfatiza el valor añadido que éstas aportan a la economía en general<sup>47</sup>. No se trata, sin embargo, de *defender* la autonomía del arte en ninguno de los modelos abocetados anteriormente. Haremos bien en rechazar tanto las posturas nostálgicas –todos los lamentos por la “muerte” de una pintura que sigue batiendo todos los récords de venta caerían aquí–, como aquellas que se felicitan por haber desenmascarado el carácter ideológico de esta autonomía

sin revisar radicalmente al arte mismo. En realidad, no está nada claro que el arte pueda sobrevivir si su precaria relación con la autonomía desaparece. Para quitárnosla de encima, nuestra idea del arte –que en lo fundamental sigue anclada en 1800– deberá transformar radicalmente no sólo su fundamento crítico, sino todo su aparataje institucional. Que, efectivamente, el arte autónomo es un invento europeo, ligado a discursos de emancipación burguesa y a un régimen de modernidad/colonialidad, es difícilmente discutible<sup>48</sup>. Pero el arte posee una ontología histórica en el sentido elucidado por Ian Hacking, es decir, su sentido histórico-crítico determina en cada momento lo que puede pasar por arte, sin que exista un *datum* preexistente y estable que pueda determinar su significado en otro sentido que éste<sup>49</sup>. Es la responsabilidad crítica del presente elucidar qué posibilidades históricas existen para mantener alineado al arte con un proceso emancipatorio. De otra manera, tocará aceptar que el arte ha regresado a su antiguo rol como decoración de mansiones y templos de uno u otro culto.

Es importante recordar que la autonomía puede pensarse más allá del solipsista modelo greenbergiano pues resulta demasiado fácil reducir la autonomía a este modelo para después despachársela sin más. De hecho, es bastante habitual encontrar este rechazo a la idea de autonomía en un

45. Extraído de la “Misión” del MACBA, <https://www.macba.cat/es/mision> [consultada el 13 de marzo 2019]

46. Extraído de “Our Mission”, Tate Galleries, <https://www.tate.org.uk/about-us/our-priorities> [consultada el 13 de marzo 2019]

47. Una certera crítica a esta práctica aparece en Rebecca Gordon-Nesbitt: *Value, Measure, Sustainability*, Common Practice, Londres, 2012.

48. Véase Larry Shiner: *The Invention of Art*, University of Chicago Press, Chicago, 2001 y Anibal Quijano: “Colonialidad y Modernidad/Racionalidad”, *Perú Indígena*, vol. 13, no. 29, pp. 11-20.

49. Ian Hacking: *Historical Ontology*, Harvard University Press, Cambridge MA, 2004.

argumento que depende estructuralmente de ella. Algunas veces, se hace de forma explícita, como en el citado texto de Foster. Sin atreverse a asumir por completo una “autonomía” que sigue siendo para él una “mala palabra”, apuesta por recuperarla, parafraseando a Gayatri Spivak, como una “autonomía estratégica”<sup>50</sup>. También es el caso cuando Gregory Sholette aboga por una “autonomía crítica” en cuanto que “modelo auto-validado de producción y distribución cultural”<sup>51</sup>. Pero, casi siempre, la contradicción queda implícita, rechazando la autonomía al tiempo que se asigna al arte una posición social y una potencia política excepcional que no se explica de otra manera. Y hay algo paradójico en que sean justo aquellos discursos que demandan de la práctica artística un mayor potencial emancipador los que más directamente rechazan la idea de autonomía. Este es el caso, por ejemplo, con muchos de los debates que

han rodeado el llamado arte socialmente comprometido [*socially engaged art*], que a menudo sitúan el deseo de preservar un uso pragmático para el arte en directa contraposición a su autonomía.

Así, por ejemplo, Stephen Wright alega que “...para ganar valor de uso, el arte debe renunciar a la esfera autónoma, a su finalidad sin fin [*purposeless purpose*] y a su espectador desinteresado”<sup>52</sup>, mientras que todo el proyecto crítico de Grant Kester se construye en oposición a una autonomía estética entendida como “una expresión política que permanece gloriosamente al margen y aislada de la influencia contaminante de las estructuras de poder existentes”<sup>53</sup>. Sin embargo, Wright, que distingue –demasiado– limpiamente entre un “mundo del arte autónomo” –paradójicamente, el subordinado al mercado y las instituciones establecidas– y el arte útil que defiende, propone la producción de “prototipos asistidos por el arte” dependientes de la asistencia financiera y logística del llamado “mundo del arte autónomo”. Ahora bien, si estas prácticas de prototipado quieren devenir realmente útiles deberán “liberarse” de esta dependencia, un gesto que, por supuesto, solo reintroduce la necesidad de autonomía a otro nivel<sup>54</sup>. Kester, a su vez, defendiendo su modelo de arte “dialógico” – uno en

50. Hal Foster, *op. cit.*, 103. Foster concluye con la propuesta: “Igual que el esencialismo, la autonomía es una mala palabra, pero puede que no sea siempre una mala estrategia: llamémosla autonomía estratégica”. Foster hace alusión al “esencialismo estratégico” propuesto por Gayatri Spivak en “Subaltern Studies: Deconstructing Historiography” en *Selected Subaltern Studies* (eds. Ranajit Guha y Gayatri Spivak), Oxford University Press, Delhi, 1988, pp. 3-34. Más recientemente, Spivak ha querido distanciarse de la recepción y aplicación generalizada del término, véase “An Interview with Gayatri Chakravorty Spivak”, por Sara Danus y Stefan Jonsson, *Boundary 2*, 20, 2, 1993, pp. 24-50.

51. Hal Foster: “The Archive without Museums” (p. 119) y “Antinomies in Art History” (p. 103) en *Design and Crime*, Verso, Londres, 2003, y Gregory Sholette: “Fidelity, Betrayal, Autonomy: in and Beyond the Contemporary Art Museum” en *Third Text* 16:2, 2002, pp. 153-166.

52. Stephen Wright: *Towards a Lexicon of Usership*, 2013, p. 3, disponible en: <http://museumarteutil.net/wp-content/uploads/2013/12/Toward-a-lexicon-of-usership.pdf> [consultada el 1 de enero 2017].

53. Grant Kester: “Autonomy, Antagonism and the Aesthetic” en *The One and the Many*, Duke University Press, Durham, 2011, p. 45.

54. Stephen Wright, *op. cit.* p. 9

el que el momento de producción y recepción permanece inseparable—explica que en éste “la distancia que el *enmarcado estético* genera respecto a los protocolos y presunciones del intercambio social normativo hace que no dependamos tanto de conductas, expectativas, y modos de ser habituales, promoviendo una actitud hacia el trabajo de la identidad más performativa y experimental”<sup>55</sup>. Es decir, cuando toca explicar qué es lo que tienen de *artísticas* las prácticas que defiende, se refiere a su supuesta capacidad de generar un marco normativo diferente al hegemónico, de nuevo, algo que suena muy parecido a la autonomía.

Me gustaría sugerir, entonces, que a pesar de este prematuro y explícito desprecio a la autonomía artística, son estos mismos debates en torno al arte “socialmente comprometido”, así como las prácticas artísticas que defienden, las que apuntan a posibles maneras de repensarla<sup>56</sup>. Esto es así, por ejemplo, cuando Wright nos exhorta a dejar de pensar el arte como una práctica minoritaria y entenderla como una competencia socializada, practicada por la mayoría, pero llevada a cabo con diferentes “coeficientes” en diferentes contextos<sup>57</sup>. O cuando Kester echa en cara

a todas esas prácticas críticas post-68 “la resistencia a organizarse, a coordinarse, a negociar...”<sup>58</sup>. Ambas proposiciones podrían servir para avanzar otro modelo de autonomía para el arte y el museo, uno que ya no estuviera apoyado sobre los mitos fundacionales de la excepcionalidad creativa del artista o del comisario, ni sobre la excepcionalidad fenomenológica de la experiencia estética. En lugar de ello, permitirían resituar la promesa de autonomía depositada en el arte, no ya en la odisea individual sino en la construcción dentro de un marco común y cotidiano de una práctica instituyente auto-normativa que sólo puede llegar a ser algo más que semblanza cuando se expande y colectiviza, cuando —citando la importante contribución a este debate de Jordi Claramonte— se vuelve “contagiosa e instituyente”<sup>59</sup>. Además, también nos invita a repensar la autonomía no ya como una forma de *escapar* de las normas instituidas —por el capitalismo, la sociedad burguesa o la institución arte—, sino como un ejercicio de formulación colectiva de nuevas normatividades siempre sujetas a continuas revisiones. Nos invita, esto es, a

55. Grant Kester, *op. cit.*, p. 28, mis cursivas.

56. Aún a riesgo de confundir churras con merinas, utilizo aquí una traducción de “socially engaged” en lugar de otras terminologías similares como “dialogical practices” —la propuesta por Kester— u otras como “community-based”, “littoral”, “participatory” o “interventionist art”.

57. Stephen Wright, *op. cit.*, p. 13. El universalismo de esta “capacidad” que permanece sin teorizar, recupera siquiera subterráneamente algo del juicio estético kantiano.

58. Grant Kester, *op. cit.*, p. 45. Puntualizo, sin embargo, mi distancia respecto al tono general de *realpolitik* liberal con el que Kester arma su argumento. En oposición a un arte dialógico, Kester sitúa algo que él llama el “paradigma textual” apoyándose mucho para su descripción del paisaje intelectual post-68 en el problemático libro de Peter Starr *Logics of Failed Revolt: French Theory after May'68*, Stanford University Press, Stanford, 1995. Su “paradigma textual” resuena profundamente con lo que Starr llama el “culto a la escritura” en la teoría francesa de los 1970s (p. 109).

59. Jordi Claramonte: *Estética modal. Libro I*, Técnicos, Madrid, 2016, p. 18.

entender que afinar la relación del arte con la autonomía hoy exige necesariamente embarcarse en un radical ejercicio de imaginación institucional<sup>60</sup>, que si existe la posibilidad de redefinir lo que hoy puede ser la autonomía artística esta posibilidad existe principalmente a nivel institucional. Más allá de escapar del museo, reformarlo o quemarlo, el verdadero arte autónomo

hoy quizás no se encuentre en otro sitio que en los esfuerzos por pensar y dar forma a otras posibles maneras de instituir en común.

---

60. Utilizo este término en referencia explícita al importante –si imponente– volumen de Cornelius Castoriadis: *La institución imaginaria de la sociedad*, Tusquets editores, Barcelona: 1983.



*Lo inabordable se desintegra por contacto*  
Diego del Pozo Barriuso, 2016



### ANIA GONZÁLEZ

Ania González Castiñeira es abogada y crítica cultural. Es licenciada en Derecho por la UNED y Máster en Abogacía por la Universidad de Vigo. Abogada ejerciente del Ilustre Colegio de Abogados de Vigo y Especialista en Teoría Crítica del Discurso, Museología, Imaginación Política y Feminismos por el Programa de Estudios Independientes (PEI) del MACBA. Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Compatibiliza su actividad profesional como agente cultural en el campo de la investigación sobre nuevas formas de institucionalidad con su especialización y formación como abogada en el ámbito del Derecho de la Cultura. Fundadora y partícipe de colectivos de intervención cultural como Agentes del Caos, Instituto Galego de Praxe Actual (IGAPA), FAC Peregrina Furancho de Arte Contemporánea, Plétora o Culture Workers. Ha participado como docente en seminarios sobre comunidad cultural, museología, género y pensamiento crítico en congresos y encuentros organizados por el MOVS, la USC, el Instituto Interuniversitario Carlos III, la Red Museística de Lugo o el Centro Gallego de Arte Contemporáneo CGAC. Colabora como crítica de arte con medios como Babelia - El País. Publica su trabajo personal en el blog Lysis und Kritik y su creación poética en el blog aniamal.

### DALIA DE LA ROSA

Dalia de la Rosa es comisaria e investigadora. Es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna y completa su formación con el Experto en Gestión Cultural de la Fundación Pedro García Cabrera y en Teoría crítica a través del Instituto de Estudios Críticos de México. Una parte importante de su labor se centra en el comisariado, la elaboración de textos críticos y colaboraciones en catálogos de diversa índole. Desde 2013, forma parte del equipo de trabajo de la Asociación Cultural Solar. Acción Cultural. Sociedad - Lugar - Arte. Solar es un proyecto crítico de acción, reacción e investigación artística cuyo objetivo es fomentar la creación y el intercambio de conocimientos, así como generar nuevos diálogos entre la ciudadanía y el arte. En 2015 estuvo becada en el programa de residencias del Ranchito de Matadero Madrid y con Beta Local En Puerto Rico dentro de un proyecto de investigación de Solar. Acción Cultural seleccionado en convocatoria pública. Obtiene en septiembre de 2017 una beca de investigación curatorial en la Casa de Velázquez (Madrid). En mayo de 2018 realiza la residencia de investigación en torno a la colección de TEA Tenerife Espacio de las artes, junto a la doctora María Dolores Barrena Delgado y desarrolla una residencia de curaduría en Addaya centre d'art contemporani -Mallorca- con el apoyo del IEB Institut d'Estudis Baleàrics.

## JULIA MORANDEIRA

Julia Morandeira Arrizabalaga es investigadora y comisaria. Vive en Madrid, donde co-dirige la *escuelita* del Centro de Arte Dos de Mayo - CA2M junto a Manuel Segade, un organismo de investigación colectiva que opera como aparato digestivo de la institución. Hasta la fecha se han desarrollado dos temporadas: *Infraestructuras Especulativas* y *Coreografías Sociales. Nadie sabe aún de lo que un cuerpo es capaz*. Es también comisaria de las actividades de Pensamiento de los *Teatros de Canal* y mediadora en el proyecto ConComitentes (Nouveaux Commanditaires) en España. Su práctica se articula en proyectos de investigación curatorial de largo aliento como *Canibalia; Be careful with each other, so we can be dangerous together; Nothing is true, everything is alive*, y *Estudios de la Noche*. Morandeira es licenciada en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona, 2008) y Máster en Culturas Visuales y Teoría de Arte Contemporáneo por Goldsmiths College (Londres, 2009). Como docente, ha impartido cursos y charlas en numerosos programas de comisariado, culturas visuales y estudios culturales en diferentes instituciones, como son el Curatorial Programme de De Appel (Amsterdam), el Dutch Art Institute (Arnhem), la Universidad Pompeu Fabra (Barcelona), el Goldsmiths College (Londres), la Universidad del País Vasco-EHU, la Universidad de Notre Dame (Indiana, EEUU), la SYSK - École Hautes Études en Sciences Sociales (París), TEOR/Ética (Costa Rica), Serpentine Gallery (Londres), entre otras.

## SANDRA SANTANA

Sandra Santana es poeta y profesora de Estética y Teoría de las Artes en la Universidad de La Laguna. Es autora de los libros de poemas *Es el verbo tan frágil* (Pre-Textos, 2008) e *Y ¡pum! un tiro al pajarito* (Arrebato, 2014), así como del ensayo *El laberinto de la palabra. Karl Kraus en la Viena de fin de siglo* (Acantilado, 2011; Premio Ciudad de Barcelona). Como traductora ha realizado versiones, entre otros, de la obra de autores como Ernst Jandl (*Si no puede hacer nada por su cabeza, al menos arréglese la gorra*, Arrebato, 2019), Karl Kraus (*Palabras en versos*, Pre-textos, 2005) o Peter Handke (*Vivir sin poesía*, Bartleby Ediciones, 2009; premio de traducción del Ministerio de Educación, Arte y Cultura Austriaco). Ha sido becaria de creación de la Residencia de Estudiantes y del programa Artists-in-Residence de KulturKontakt Austria. Asimismo, ha colaborado con diversos centros de arte e instituciones culturales como el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, La Casa Encendida, Laboral Centro de Arte y Medialab Prado en la difusión de las prácticas artísticas contemporáneas a través de la acción poética.

### PABLO ALLEPUZ GARCÍA

Pablo Allepuz García es investigador en el Instituto de Historia del CSIC con una ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (FPU15/06021), tras haber cursado el grado en Historia del Arte por la Universidad de Córdoba y el máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por la Universidad Autónoma de Madrid y la Universidad Complutense de Madrid en el Centro de Estudios del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Sus líneas de estudio se centran en la escritura autobiográfica de artistas españoles a partir de la Guerra Civil y, especialmente, en sus estrategias de auto-representación, los diversos modelos de construcción identitaria respecto a la memoria colectiva o las transformaciones del rol del artista en la sociedad contemporánea. Ha publicado en revistas como *Arte, Individuo y Sociedad*, *Hispanic Research Journal* o *Goya*, y colabora habitualmente con *Archivo Español de Arte*.

### GILBERTO GONZÁLEZ

Gilberto González es actualmente director artístico de TEA Tenerife Espacio de las Artes y ha sido director de la XIV edición de Fotonoviembre (2017-2018). Ha redactado el nuevo plan Museológico del MIAC Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote y redactó y ejecutó también el plan de Colecciones en Abierto del Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife. Es uno de los cofundadores de la Oficina para la acción urbana (2013) <http://oficinaaccionurbana.org/>. La oficina agrupa como paraguas una serie de programas abiertos e interinstitucionales que persiguen establecer nuevas formas de dialogar con los distintos espacios museísticos y culturales atendiendo a la evolución de la práctica artística. Fue coordinador general del Observatorio del Paisaje del Gobierno de Canarias (2009-2012) y coordinador general de la Segunda Bienal de Arte, Arquitectura y Paisaje de Canarias (2009- 2008) así como conservador del CAAM Centro Atlántico de Arte Moderno (2006-2008). Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna en 1999, recibió la Beca para el programa avanzados de Museología del American Art Museum del Instituto Smithsonian (2002-2003).

## YAIZA HERNÁNDEZ VELÁZQUEZ

Yaiza Hernández Velázquez es profesora del departamento de arte de Central Saint Martins-University of the Arts London, donde dirige el MRes Art: Exhibition Studies. Con anterioridad ha trabajado, entre otras cosas, como Jefa de Programas Públicos del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), directora del Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC) y conservadora del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM). Es licenciada en Bellas Artes por Northumbria University, Máster en Cultura Visual por Middlesex University y doctora en Filosofía por el Centre for Research in Modern European Philosophy, Kingstons University.

## DIEGO DEL POZO BARRIUSO

Diego del Pozo Barriuso es artista, productor cultural y profesor en la Facultad de Bellas Artes en la Universidad de Salamanca. También es miembro de los colectivos artísticos C.A.S.I.T.A., Subtramas y Declinación Magnética. Entre sus exposiciones individuales destacan las realizadas en la X Bienal Centroamericana en San José, Costa Rica y Managua, Nicaragua en 2016-2017, la Diputación de Huesca en 2012, en el CAB de Burgos en 2011 y en el ECAT de Toledo en 2009. Ha participado entre otras exposiciones colectivas en: XIII Bienal de La Habana (2019), "...supone todo esto una posibilidad" en Centre del Carme de Valencia (2018), "Una cierta investigación sobre las imágenes: Building Ghost Transmission" en XIV Bienal Fotonoviembre en TEA-Tenerife Espacio de las Artes (2017), "Anarchivo Sida" en CC Conde Duque de Madrid (2017) y en Tabakalera de San Sebastián (2016), "Nuestro Deseo es una revolución" (2017), "Atlas de las Ruinas de Europa" (2016-17) ambas en CentroCentro Cibeles de Madrid, "Un saber realmente Útil" en el Museo Reina Sofía de Madrid (2014-15), "Hasta que los leones no tengan historiadores..." (2014-15) en Matadero de Madrid, "Colonia Apócrifa" en MUSAC de León (2014-15), "Inventer lo possible. Une vidéothèque éphémère" en Jeu de Paume de Paris (2014), "Here together now" (2013), "Our work is never over" (2012), ambas en Matadero de Madrid, "Educando el Saber" en MUSAC de León (2010), "Après la fin / valeur travail", Haus der Kulturen der Welt, Berlín, Alemania (2009) y Heterotopías, Oktogon de HFBK, Dresden, Alemania (2007). Sus obras de arte se encuentran en colecciones como: MUSAC de León, Domus Artium 2002 en Salamanca (DA2), Colección Martínez Guerricabeitia, Diputación de Huesca, CDAN de Huesca.





