Definir de forma unívoca el concepto de hegemonía sería ejercerla. Sus lógicas, capaces de imponer un adentro y un afuera, un arriba y un abajo, construyen el mundo en el que vivimos y determinan el archivo, el museo, y por supuesto, esta revista. ACTA 7 nace de los debates generados en el marco de la investigación del Archivo de la Galería Juana Mordó, que dio pie a la exposición *Crónicas de un discurso. La Galería Juana Mordó en el arte posfranquista*, presentada en el Espacio D de la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en junio de 2022. • Reunirnos en torno a esta publicación ha supuesto un ejercicio dialógico y de cuestionamiento colectivo que, lejos de ofrecer definiciones cerradas, verdades rotundas o una genealogía de lo hegemónico, abre la posibilidad de habitar perspectivas diversas. Cada artículo problematiza la hegemonía desde lugares diferentes que se acercan a la ficción histórica, la crítica cultural o la disidencia cuir, ubicando la revista en un terreno en perpetua tensión. • El cine, la performance, la intervención en el espacio público, la tecnología, los afectos, la autoedición y la arquitectura, entre otras propuestas, materializan el interés de esta publicación por las prácticas artísticas y la cultura visual. Lo que aúna estas múltiples aproximaciones es la voluntad compartida por revisar el concepto de hegemonía, presente en la dicotomía entre centro-periferia, la coexistencia de antagonismos y las construcciones identitarias. • Firmando este número, asumimos y abrazamos las contradicciones producidas por un discurso comprometido con los márgenes y escrito desde el lugar que ocupamos en la institución. Situada en los intersticios, en un espacio múltiple y heterogéneo, ACTA 7 propone un cuestionamiento renovado de una hegemonía en constante disputa: un recorrido a través de sus fisuras, la zona fértil desde donde esbozar una idea de lo hegemónico.

ACTA 7 — FISURAS

ACTA 7 FISURAS



ROSITA MARIELLA 5 La Nueva Figuración Madrileña:
Un caso para la reflexión sobre arte y mercado

CARMEN IZQUIERDO CLEMENTE 9 La hegemonía de las emociones
o la explotación de la emotividad en
el arte contemporáneo

JESÚS PASCUAL 13 La cámara en busca de una identidad:
Configuración y deriva del cine nacional andaluz

MILAGROS PELLICER PLANELLS 18 Hegemonía y afectos en el arte contemporáneo:
The Touching Community y las políticas del cuerpo

LARA ELISABETH GOIKOETXEA ARMIJOS 23 Empatizar con uno mismo:
Un recorrido a través de una epidemia
sanitaria, psico-mediática y de sentido

CARLA PINEL MARTÍNEZ, CLARA KOZAK LUAIZA 28 De cómo salta una página

PAULA GARCÍA ROBLEÑO, MIKE BATISTA RÍOS 36 Disidencias bolleras: Prácticas artísticas,
(re)conocimiento, deseo y resistencia

CLAUDIA DESILE ABRAHAM 44 Zona de contacte: Reparar les crisis. El LAP#1
d'Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma

ROBERTO RICCARDO ALVAU 48 Confluencias marginales — márgenes que confluyen:
Las intervenciones públicas de LUCE en Espadilla
(Castellón)

CLAUDIO HONTANA MUÑOZ 53 Una gran lona azul

ANA VÁZQUEZ GOROSTIZU 56 La época de la no-imagen del mundo

MARÍA SANCHIS PARRAS 61 Abandona tu autonomía, estúpido:
El triunfo de la estética *fun* y del consumo pasivo

65 ANEXOS

LA NUEVA FIGURACIÓN MADRILEÑA

Un caso para la reflexión sobre arte y mercado

Dicen que el artista mismo no puede ser el único productor de valor y significado de una obra de arte, aunque la cree en su materialidad. Louisa Buck, crítica de arte inglesa, afirma en su libro *Market Matters* (2004) que "para ser considerada de 'calidad de museo', una obra de arte debe ser debatida y avalada por una red de expertos del sector artístico"[1]. En este sentido, Buck lo que advierte es que, para la producción y el consumo de obras en el sistema de arte de hoy en día, es esencial un cauteloso filtro por parte de los líderes del mundo del arte. Por otro lado, el artista también puede desempeñar su papel defendiendo su obra ante agentes, como medios de comunicación, corporaciones e instituciones que se suponen benefactoras de las artes, galerías o debates y encuentros sobre arte contemporáneo[2].

Este artículo pretende reflexionar sobre esta red de expertos que teóricos como Arthur Danto y George Dickie ya consideraron necesaria e imprescindible para la creación de valor alrededor de una obra de arte contemporáneo, sujeta, a menudo, a escándalos y cuestionamientos y ligada, por tanto, a una búsqueda de legitimación[3]. Tomando en consideración, respectivamente, las *Brillo Boxes* de Andy Warhol —expuestas en la Stable Gallery de Nueva York en 1964— y el urinario de Duchamp —introducido en la escena artística neoyorquina en la década de 1920—, estos dos historiadores investigaron el significado que los objetos de arte asumen dentro de su contexto sociológico. En ambos casos, acabaron por argumentar que las obras se distinguen por el estatus que ciertos actores de dicha red de expertos les confieren, más que por la calidad propia de su apariencia material[4]. Pero ¿hasta qué punto se ha vuelto determinante el aspecto mercantil en este proceso? ¿Cómo ha ocurrido el progresivo refuerzo de intermediarios comerciales? Comisarios, críticos, periodistas, coleccionistas, museógrafos, historiadores y galeristas se convierten en engranajes para la producción de un arte que, cada vez más, parece verse afectado por el mercado.

[1] Louisa Buck, *Market Matters. The dynamics of the contemporary art market*, Londres, Arts Council England, 2004, p. 11.

[2] Ángel González García, *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2000.

[3] Arthur Danto, "The Artworld", en *The Journal of Philosophy*, vol. 61, n.º 19 (1964), pp. 571-584.

[4] George Dickie, *The Art Circle: A Theory of Art*, Haven, 1984.

El caso de la Nueva Figuración Madrileña (en adelante, NFM) proporciona varios puntos de reflexión sobre cómo se ha desarrollado y fortalecido el sistema del arte contemporáneo y cómo cada vez más, parece desempeñar un papel de adaptación cultural del nuevo capitalismo[5]. Resulta curioso, en efecto, cómo el proceso de difusión y promoción de este movimiento artístico español fue impulsado sobre todo por las nuevas dinámicas sociales y comerciales surgidas en el seno de la Movida Madrileña, que tuvo lugar con posterioridad a la aparición de la NFM[6].

Para el estudio del fenómeno de la NFM, sería oportuno recordar lo que ocurría en España en las décadas de los setenta y ochenta. Durante estos años, la difusión del pensamiento posmoderno en el país generó una proliferación de debates disciplinarios que promovieron una actitud intelectual más abierta, antidogmática, transdisciplinar y libre de confines y categorizaciones[7], lo que hizo que legitimar el valor de una obra de arte se convirtiera en un ejercicio más complejo. En este contexto posmodernista, se desarrolló un nuevo ciclo artístico definido por el eclecticismo cultural, en el cual resurgió el interés por el medio plástico de la pintura, ahora portadora de nuevas ideas y de nuevos signos pictóricos. Como previamente los ingleses Francis Bacon y Lucien Freud, y paralelamente los transvanguardistas italianos, los neoexpresionistas alemanes y algunos artistas norteamericanos como Julian Schnabel y David Salle, los artistas de la NFM enfatizaron la tan deseada vuelta a la conexión entre el arte y la propia vida, al tiempo que los temas de los cuadros se volvieron autorreferenciales. De este modo se configuraba un nuevo orden pictórico y una vuelta a la narración, el ornamento y la figura[8].

Además, hay que tener en cuenta la excepcional situación política y cultural de España en esos años, entre el tardofranquismo y la transición democrática. Durante la dictadura —que parece darse por terminada con la muerte de Franco en 1975—, el movimiento del informalismo dominaba la escena artística española y había sido instrumentalizado por el régimen con la intención de promocionar la idea de una España moderna en el extranjero. Persiguiendo ese objetivo, las poéticas informalistas —que abarcaban tendencias abstractas y gestuales— fueron la representación oficial del arte español en el panorama internacional y contribuyeron a una ideologización de la escena artística, de la que surgió un clima antipictórico y antifigurativo[9].

Como efecto previsible, en el arte posfranquista se produjo un fuerte rechazo hacia esta condición refractaria propiciada por el régimen. Los artistas de la NFM pretendían adoptar una actitud diferente, cosmopolita, contemporánea y, sobre todo, resistir a cualquier tipo de instrumentalización ideológica[10].

[5] José Díaz Cuyás, "Contra la Historia y el Arte en general: la tarea crítica de Ángel González y Juan José Lahuerta", en *Desacuerdos 8*, 2014, pp. 202-249.

[6] Juan Manuel Bonet, "La transvanguardia vista desde Madrid", en VV. AA., *Los últimos 30 años: panorama del arte contemporáneo: 1960-1990*, Oviedo, Caja de Asturias, Obra Social y Cultural, 1995, pp. 239-247.

[7] Juan Pablo Wert Ortega, "Desengaño de la pintura", en VV. AA., *Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los '70*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

[8] Hal Foster, *Polémicas (post) modernas, Modernidad y Postmodernidad,* Madrid, Alianza, 1988.

[9] Juan Manuel Bonet, "La figuración madrileña de los años setenta", en VV. AA., *Los últimos 30 años: panorama del arte contemporáneo: 1960-1990*, Oviedo, Caja de Asturias, Obra Social y Cultural, 1995, pp. 251-258.

[10] Iván López Munuera, "¿Qué hace a los años setenta tan diferentes, tan atractivos?", en VV. AA., *Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los '70*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009, pp. 27-38.

Su asentamiento en la escena artística nacional fue, por lo tanto, difícil de abordar, debido a las circunstancias históricas y políticas vinculadas a su aparición, a su situación fronteriza entre los años setenta y ochenta y, finalmente, a su complejo sistema de referencias intelectuales.

En cuanto al aspecto comercial de la NFM, surgió una amplia variedad de polémicas ligadas a la falta de sincronización entre su existencia y su momento de difusión, promoción y legitimación. El artista Chema Cobo señala este sentimiento común a los representantes de la NFM en esta afirmación: "En los ochenta fue el márketing, pero el espíritu de los setenta fue el de la verdadera eclosión"[11]. En este sentido, Cobo intenta abolir el lugar común que identifica a la NFM con un fenómeno posterior ligado a la capital: la ya mencionada Movida Madrileña. Para muchos, la Movida Madrileña de los ochenta —que por fin podía luchar por un mercado español libre del control del Estado— no hizo más que banalizar y degradar un fenómeno que, a decir verdad, ya había pasado. Por esta razón, la NFM sigue siendo considerada una historia olvidada, marginal, no entendida, dispersa en su a menudo contradictoria exportación internacional[12].

Lo sucedido con la NFM y su recepción ofrece un buen ejemplo de la creciente influencia del mercado sobre el valor mismo del arte en una España que empezaba a modernizarse. A pesar de la tendencia general del mundo del arte por reivindicar una política radical, sus valores y estructuras contemporáneas se han desarrollado en un contexto no solo democrático, sino también económicamente neoliberal, con la consecuente libertad que proporciona el mercado.

Esto es aún más interesante en el caso español, donde se anhelaba esta libertad después de décadas de dominio, control y censura. Los nuevos valores del *laissez-faire* se combinaron muy bien con el mundo del arte contemporáneo español, para lo cual fue imprescindible una perspectiva decididamente favorable a la lógica mercantil y a la cultura de masas. En un esfuerzo por democratizar la cultura e incrementar la industria cultural, se crearon nuevos mecanismos dentro del juego de los agentes del sistema del arte contemporáneo, como la proliferación y el refuerzo de los intermediarios puramente comerciales, el surgimiento de un nuevo tipo de coleccionista privado menos especializado y la apertura a un público más amplio.

En el contexto de la transición democrática, la revista *La Luna de Madrid* desempeñó un papel fundamental como plataforma comercial y de legitimación política. Con sus contundentes declaraciones, la revista dejó claro lo difícil que sería imaginar una visibilidad internacional desvinculada de las lógicas mercantiles.

[11] Alejandro Luque, "'En España somos más localistas ahora que en los 70'. Chema Cobo", en *M'Sur*, 30 de octubre de 2018 [Entrevista]. Sitio web: https://msur.es/2018/10/30/chema-cobo/. [Última consulta: 07-05-2022].

[12] Julián Díaz Sanchez, "Dibujar sin traducir la memoria", en VV. AA., *Los Esquizos de Madrid. Figuración madrileña de los '70*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2009.

En su número titulado *La vanguardia es el mercado* (1985), la galerista Juana de Aizpuru dijo que "el futuro del arte español está en las manos del coleccionista privado"[13]. *La Luna de Madrid* declara así la creciente importancia del papel que cumplen las galerías orientadas a la promoción de nuevas líneas estéticas y a su consiguiente comercialización. Los artistas quedaron "sometidos" y "mediatizados" por el proceso industrial, donde la "cobertura teórico-comercial de la obra plástica tiene más importancia que la obra en sí"[14]. El arte se vuelve una disciplina artística consagrada por los medios de comunicación: "Si algo no es conocido, no existe, ni mucho menos se vende"[15].

El refuerzo del sistema del arte, la globalización y la banalización cultural han venido a confirmar que "aquel viejo lema de los sesenta por el que 'Todo es arte' no era sino el trasunto del 'Todo es mercancía'".[16] Como nos advierte Adorno cuando habla de la industria cultural, hay una "estética bárbara" contemporánea en la que la ignorancia general del público ha llevado a una mayor transposición del arte a la esfera del consumo[17].

La singular historia de la NFM puede considerarse un intento por diferenciarse de la cultura de masas y de los sistemas capitalistas que ya invadían todo el mundo del arte, pese a que consiguió, gracias a estos, un alto nivel de visibilidad y pudo contar con un aparato crítico importante y bien situado[18]. En este sentido, todo lo anterior nos remite al "realismo capitalista"[19] en el que vivimos. Es decir, cómo —consciente e inconscientemente— el capitalismo ha sido capaz de infiltrarse en todo, incluido imponer una hegemonía dentro del mundo del arte. Esto, quizás, más que por voluntad, se deba porque las reglas del juego en el sistema del arte contemporáneo nunca han estado muy claras.

● **ROSITA MARIELLA**

[13] *La Luna de Madrid. La vanguardia es el mercado*, n.º 15 (febrero de 1985), p. 29.

[14] Ibíd., p. 6.

[15] Ibíd., p. 7.

[16] José Díaz Cuyás, óp. cit., p. 206.

[17] Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialectic of enlightenment*, Stanford, Stanford University Press, 2002.

[18] Julián Díaz Sanchez, óp. cit.

[19] Mark Fisher, *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires, Caja Negra, 2016.

LA HEGEMONÍA DE LAS EMOCIONES

O la explotación de la emotividad en el arte contemporáneo

Agapito siempre tiene al día su agenda cultural: está pendiente de las nuevas muestras y exposiciones, de los estrenos en cartelera y no se pierde ni un concierto que le interese. Podríamos decir que es una persona despierta que trata de organizar su horario para disfrutar de su gusto por el consumo cultural. De hecho, lleva un tiempo ahorrando para hacer una visita a la capital y pasarse por los mejores museos: sabe que será una experiencia inolvidable. Después de reservar en un hotelito por la zona y comprar su billete de tren, llega y se dispone a hacer su primera visita: paga la entrada al museo —y un extra por la audioguía— y pasa el día entre inmaculados pasillos con auténticas obras maestras en sus paredes blancas. Está encantado, impresionado y emocionado; sin duda son mucho mejores en directo que en su versión digitalizada. Es más, tras salir a comer, decide finalizar la visita pasándose por la tienda de *souvenirs* para llevarse un catálogo, una lámina de uno de sus nuevos artistas favoritos y un imán para su madre. Al llegar a la habitación del hotel, Agapito valora el costo económico de su excursión:

Hotel	→ 140 € por el fin de semana
Transporte	→ 78 € ida y vuelta en clase turista
Entrada	→ 16,50 € (con extra por la audioguía)
Comida	→ 13 € el menú del día
Souvenirs	→ 28,70 €
Total	**→ 276,20 €**

Y si bien la escapada turística de Agapito es ficción y está escrita en clave satírica, en ella se intenta plasmar el modo en el que las emociones encuentran su camino hacia el consumismo. Lejos de actuar impulsivamente, Agapito se ha comportado como un ser perfectamente racional: ha planificado su viaje, elegido el mejor lugar donde alojarse, qué museo visitar primero, etc. Y es que la racionalidad es uno de los pilares del sistema de consumo capitalista, algo que ya avanzaba Max Weber a principios del siglo XX al señalar cómo el capitalismo se apoya desde sus comienzos

en el racionalismo económico, que en términos generales implica el sometimiento de toda actividad humana al cálculo económico exacto y a la organización racional del trabajo[1]. Así, Agapito ha aprovechado su fin de semana libre para hacer una escapada con el dinero que ha guardado celosamente para ello.

Weber, tal vez sin ser consciente de la riqueza de los contenidos emocionales que introdujo en el núcleo de sus tesis, ya adelantaba cómo este racionalismo económico sería incapaz de extenderse y sostenerse sin modificar previamente el estado emocional de los sujetos[2]. Volvamos a Agapito: él ha racionalizado el coste de su escapada en términos de tiempo y dinero, pero para obtener un beneficio eminentemente experiencial ha calculado el costo de su viaje valorando cuál va a ser el retorno emocional de su inversión económica y temporal. Y es que, tal y como pronosticaba Weber, el capitalismo racionalizado ha intesificado la vida emocional de los sujetos: los tiempos y los procesos de trabajo han sido desplazados en favor de una intensificación del factor emocional de las experiencias —tanto laborales como ociosas— hasta el punto de que la vida personal y la satisfacción emocional se vuelven actividades vitales centrales. El sujeto construye sus distintos proyectos vitales en torno al matrimonio entre racionalidad y emotividad del que se alimenta el sistema[3]. Agapito ha imbricado su deseo por experimentar las obras del museo con un modo de conducta organizado y racional.

Pero el ejemplo de Agapito no solo nos sirve para analizar las relaciones entre la emoción y la racionalidad en el capitalismo, sino para profundizar en cómo estas afectan especialmente al mundo del arte y la institución museística. Se puede reducir la tesis del artículo a un núcleo fundamental: el valor emotivo que se le supone al arte se convierte en el principal vehículo para su insitutcionalización y comercialización.

Aunque la comercialización de las emociones no sea algo que afecte únicamente al arte, este tiene un papel predominante en el capitalismo cultural, ya que el arte, como elemento esencial de la cultura, se presta muy bien a su comercialización como una "experiencia de vida"[4]. Este es el principal atractivo para un amplio conglomerado empresarial —al que también pertenecen las galerías y las instituciones museísticas— fundamentado en la "economía de la experiencia"[5], donde toda actividad cultural se convierte en la forma económica dominante al ser un elemento predilecto para la explotación comercial[6].

Uno de los vehículos que facilitan la mercantilización del arte desde la institución, poniendo ya el foco en el arte contemporáneo, radica en el enfásis recurrente que se hace sobre la capacidad que tiene el arte para provocar emociones. Estas pueden aflorar desde

[1] Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península, 1973.

[2] Eduardo Bericat Alastuey, "Max Weber o el enigma emocional del origen del capitalismo", en *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n.º 95 (2001).

[3] Eva Illouz, *Emotions as Commodities: Capitalism, Consumption and Authenticity*, Londres, Routledge, 2018.

[4] "Presenciaremos el irresistible crecimiento de compañías que actúan ya en el campo de la experiencia, y la constitución de empresas completamente nuevas, tanto lucrativas como no lucrativas, para inventar, elaborar y distribuir experiencias planeadas o programadas. Florecerán las artes, convirtiéndose, como pudieron decir Ruskin o Morris, en asistentas de la industria". En Alvin Toffler, *El "shock" del futuro*, Barcelona, Plaza y Janés, 1973, p. 242.

[5] Jeremy Rifkin, *La era del acceso: la revolución de la nueva economía*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 49.

[6] Frederic Jameson, *El giro cultural*, Buenos Aires, Ediciones Manantial, 1999.

distintos lugares, aunque es innegable la proyección emocional que como espectadores volcamos en el arte con el deseo de interiorizar y sentir emociones (es decir, sin necesidad de recurrir a experiencias vitales propias)[7]. En el momento en el que esta experiencia pasa a ser una de las principales ideas y funciones del objeto artístico, elementos como la experimentación, la constante y repetitiva ruptura o la mediación se convierten en las vías que permiten exponer cualquier elemento capaz de provocar cierta reacción emocional.

Cuando Agapito visita el museo, se encuentra fascinado por la diversidad experimental de las obras que observa. Ya sea por su temática, su técnica o su concepto, presentan elementos tan novedosos que lo abruman. Quizás Agapito, por su gusto natural por las artes, no se da cuenta de que este aturdimiento, más que por la genialidad artística, se debe al afán de experimentación técnica tremendamente dinámico y agresivo[8], que se vuelve ley y manual de los artistas en una especie de "Experimento: luego existo"[9]. Pero recordemos que nuestro protagonista solicitó en la entrada una audioguía porque está ávido de nuevos conocimientos y requiere de una explicación para alcanzar emocionalmente las innumerables obras rupturistas que presentan novedosos códigos estéticos, particulares mensajes crítico-culturales o una forma abstracta. Tal vez Agapito, en algún momento de desconcierto, pueda percatarse de que algunas de las obras en las que está inmerso —del último siglo en adelante— demandan un discurso previo para ser experimentadas[10].

Y es que, si Agapito puede acceder al conocimiento que los auriculares conectados a la audioguía le aportan, se debe precisamente a que las piezas que observa han sido legitimadas por el museo que está visitando. Los museos, que si bien surgieron con la predisposición ilustrada de contener las obras que representaban la cultura de su sociedad, hoy en día tienen la capacidad de generar artistas (más bien artistas comerciales) que vienen representados por galerías u otras instituciones culturales. El comisario, el galerista o el crítico de arte son el sujeto legitimador que, desde y gracias al museo, dota de presencia pública al artista y a la obra de la que Agapito quiere aprender e imbuirse. En palabras de Robin Collinwood:

> Si el gigantesco truco por el cual el comercio en elegantes diversiones se hace pasar como arte fuera de una vez por todas denunciado, los críticos podrían actuar francamente como los escritores de propaganda que muchos de ellos son, o dejar de molestarse en considerar el arte falso y concentrarse, como algunos de ellos ya lo hacen, en el arte que lo es realmente[11].

[7] Ronald De Sousa, *The Rationality of Emotion*, Cambridge, Mass. MIT Press, 1987.

[8] Ana María Guasch, *La trama de lo Moderno*, Madrid, Sureda, 1993.

[9] Maria Andrea Giovane Yáñez, "Paradojas del arte contemporáneo", en *Tópicos del seminario*, n.º 34 (2015), p. 162.

[10] Peter Burger, *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.

[11] Robin George Collingwood, *Los principios del arte*, México, FCE, 1993, p. 93.

Todos estos elementos mencionados nos llevan a pensar inevitablemente en el término de "desartización" (*Entkunstung*) que Adorno acuñó en la década de los cincuenta para referirse al proceso por el que el arte va perdiendo su autonomía, cualidades y rasgos estéticos definitorios para transformarse en un objeto mercantilizable apto para la industria cultural de consumo[12]. Por medio de un proceso de embaucamiento, las personas que se ven seducidas por la industria cultural creen que esta acerca el arte a la vida, y que la hace más cercana, cuando la realidad es que la industria manipula el arte con fines únicamente comerciales.

Y es que esta desartización no solo tiene que ver con los procesos mencionados anteriormente: el fondo de la cuestión radica en una pérdida del sentido del arte. ¿Qué le dicen las obras a Agapito más allá de la audioguía? ¿Qué significados se generan a partir de la suma de sus sentidos abrumados? ¿Las obras le hablan directamente o le habla el discurso curatorial? Estaríamos, pues, hablando de una crisis de sentido, una crisis que, según la tesis planteada, a la institución museística no le interesaría atender, ya que es su principal fuente de lucro.

Tal y como mencionábamos al principio, Agapito siente que su proyecto de autorrealización se ha cumplido a la perfección: ha acudido al museo, ha disfrutado de las obras tal y como esperaba disfrutar de ellas y se ha llevado esa magnífica experiencia sensorial a su casa en forma de catálogo, lámina e imán para poder recrearla cuando quiera. A fin de cuentas, su experiencia vital eminentemente emocional, con trazas de racionalidad y autorrealización, hace que esta crisis de sentido no sea necesaria ni requerida, ya que parece que la satisfacción de Agapito cabe en una bolsa reciclable de la tienda de regalos del museo.

[12] Genara Sert Arnús, *El concepto de autonomía en el arte en TH. W. Adorno*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2014 [Tesis doctoral], pp. 157-158.

● **CARMEN IZQUIERDO CLEMENTE**

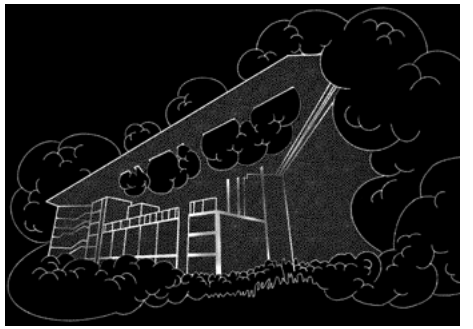


fig. [1] Ilustración de Paula García Robleño.

LA CÁMARA EN BUSCA DE UNA IDENTIDAD

Configuración y deriva del cine nacional andaluz

Durante la segunda mitad de la década de los setenta, se produce en Andalucía una reactivación de la conciencia nacionalista, estimulada por la percepción de un clima de cambio y libertades tras la muerte del dictador. En este contexto, un afán por reflejar en la pantalla las preocupaciones y los intereses de este sentir nacional andaluz permea en una serie de producciones cinematográficas que se enmarcan dentro de aquello a lo que Rafael Utrera se refiere como cine de la nacionalidad andaluza[1].

Para Zunzunegui, un cine nacional sería aquel que naciendo de la reflexión, reflejo o deformación de la propia realidad, se constituye como generador de unas señas de identidad, al mismo tiempo que otros fenómenos artísticos o comunicativos a nivel ideológico[2]. Se trata de una definición que atiende a la capacidad de agencia de los productos cinematográficos, a su posibilidad de afectar en lo político, y no necesariamente a sus cuestiones formales. Los cinemas nacionales en España, conscientes de la capacidad que los objetos culturales tienen para crear y difundir significados, estuvieron especialmente interesados en que sus películas pudieran llegar a servir como consignas, como herramientas que apoyaran distintos discursos políticos decididos a impugnar los conceptos monolíticos de nación y cultura unitaria promovidos por el régimen franquista.

En este sentido, podemos hablar de muchas de las películas independientes realizadas en este periodo como películas militantes, comprometidas con las posturas izquierdistas más radicales del espectro político. Las cintas producidas por los cinemas nacionales pretendían alentar la lucha de un pueblo por la consecución de sus derechos y el reconocimiento de un cierto nivel de independencia con respecto al Estado centralizado, si no funcionar como una llamada directa a la revolución[3]. Así queda recogido en uno de los puntos de la *Declaración sobre los cines nacionales* redactada durante las IV Xornadas de Cine, que se celebraron en Ourense en 1976 bajo el lema "O pobo non

[1] Rafael Utrera, "El cine de la nacionalidad andaluza. La búsqueda de una compleja identidad", en Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin (eds.), *Cine, nación y nacionalidades en España*, Madrid, Casa de Velázquez, 2007.

[2] Santos Zunzunegui, *El cine en el País Vasco*, Bilbao, Diputación Foral de Vizcaya, 1985.

[3] Manuel Trenzado Romero, "La construcción de la identidad andaluza y la cultura de masas: el caso del cine andaluz", en *Revista de Estudios Regionales*, n.º 58 (septiembre–diciembre del 2000), pp. 185-207.

é mudo": "Entendemos por cines nacionales los que conciben el fenómeno cinematográfico como instrumento de lucha ideológica de las clases explotadas de las distintas nacionalidades del Estado español"[4].

Volviendo al caso andaluz, muchos cineastas cristalizaron esta premisa utilizando como centro temático de sus películas la situación del campo: el problema del caciquismo latifundista, la opresión de las masas jornaleras y los mecanismos de dominación en los que se sustenta toda la estructura agraria[5]. A principio de los ochenta, Isidoro Moreno llamaba la atención sobre cómo el tema de la tierra y su propiedad opera en Andalucía como un marcador de identidad, un elemento fundamental no solo a nivel económico y social, sino también a nivel simbólico, aquel ligado a la representación colectiva[6]. La fijación del cine nacional andaluz por la situación del campo supone, además, una transcodificación o reinscripción fílmica de las proclamas de buena parte del andalucismo de la época y constituye el hecho diferencial más relevante desde el punto de vista político con respecto a los cines nacionales vasco y catalán[7].

Un buen ejemplo de este interés por la cuestión agraria lo encontramos en la cinta *Tierra de rastrojos* (Antonio Gonzalo, 1979). Producida a través de una cooperativa creada por su director y con la participación de actores no profesionales, la película cuenta la historia de un protagonista colectivo, un grupo de jornaleros, abarcando el periodo comprendido desde los años veinte hasta la victoria del golpe franquista. El film denuncia la total dependencia del trabajador hacia el patrono, se recrea en los anhelos de poseer una tierra propia y vivir dignamente por los que luchan los jornaleros, repasa la mejora de las condiciones que trae consigo la Segunda República y plantea la Guerra Civil como un conflicto de clases que acaba devolviendo al latifundista el control total sobre los trabajadores[8]. Más allá de los hechos que se narran, destaca la estructura circular de la película: en la primera secuencia, una familia de labradores atraviesa con dificultad un camino de tierra en busca de trabajo; en la última, el hijo ya adulto de esa familia, desalojado por la guardia civil, vuelve a recorrer ese mismo camino para perseguir un futuro estéril en otra parte. Gonzalo subraya así el estancamiento centenario de la realidad del campo andaluz, extendiéndolo hasta el presente en el que la cinta se realiza.

Para ponerse de manera efectiva al servicio de la comunidad de la que brotaban, los cinemas nacionales habrían de formarse al margen de los estereotipos impuestos por la "rigidez centralista", reconociendo las señas de identidad particulares de cada pueblo y revitalizando las prácticas y actitudes que se hubieran visto

[4] *Declaración sobre los cines nacionales* (1976). Sitio web: http://culturagalega.gal/avg/avg_imax/docs/doc_152.pdf. [Última consulta: 26-05-2022].

[5] María José Bogas Ríos, *Estereotipos e identidad andaluces en el cine español. Caso de estudio: el cine andaluz*, 2018 [Memoria para optar al grado de doctor, Universidad Complutense de Madrid].

[6] Isidoro Moreno, "Reforma agraria e identidad andaluza. Implicaciones simbólicas del problema de la tierra en Andalucía" (1984), en *Andalucía: identidad y cultura*, Málaga, Librería Ágora, 1993.

[7] Manuel Trenzado Romero, óp. cit.

[8] Marie Soledad Rodríguez, "El cine de ficción sobre la Guerra Civil sí construyó una nueva mirada durante la Transición", en *Área abierta*, vol. 15, n.º 3 (noviembre de 2015), pp. 45-55.

negadas en aras de la unidad estatal[9]. En el caso andaluz, la problemática cobra una dimensión diferente con respecto a los cines catalán, vasco, gallego o valenciano. La representación en el cine de las señas de identidad cultural de estos pueblos, siendo la lengua propia la más evidente, fueron censuradas durante el franquismo. Si bien algunas señas de identidad y costumbres andaluzas fueron también perseguidas —es el caso, por ejemplo, de los Carnavales de Cádiz, que sufrieron una estricta vigilancia y se vieron obligados a mutar en fórmulas descafeinadas para adecuarse a los requerimientos de las autoridades[10]—, muchas otras fueron exageradas y promocionadas por el régimen, que las identificó por metonimia con *la* cultura oficial española y las utilizó para publicitar cierta imagen del país en el extranjero. Estas películas presentaban una Andalucía de pandereta y castañuela, de baile y cante, poblada de señoritos calaveras pero bonachones, bellas jóvenes, humildes pero encantadoras, y trabajadores felizmente abnegados. Una Andalucía divertida pero siempre religiosa, modelo de un mundo que se supone bien y cristianamente hecho[11].

La representación de España a través de lo andaluz hunde sus raíces en la imagen romántica de Andalucía cultivada en multitud de formas de expresión desde el siglo XIX, cuando literatos y eruditos europeos deciden incluir el sur de la Península Ibérica dentro de sus rutas de expedición en busca del *Volkgeist* de otros pueblos. Los curiosos turistas se acercaban a las clases populares, en especial a aquellas del contexto rural, que intuían más alejadas de las ideas modernas y, por tanto, mejores custodias de la pureza de la cultura y las tradiciones de la tierra[12]. Para cuando la dictadura franquista fue impuesta, la imagen romántica de Andalucía ya se había concretado en toda una tradición de géneros y estereotipos narrativos afianzados entre los espectadores durante décadas con un probado éxito comercial. En el teatro de los hermanos Álvarez Quintero, por ejemplo, los ideólogos del régimen encontraron ya codificada una visión clasista y amable de Andalucía con una calidad verbal "de indudable garra cómica"[13].

Conscientes de esta longeva tradición, un grupo de cineastas independientes andaluces redacta en 1977, durante la III Semana del Cine Iberoamericano celebrada en Huelva, un manifiesto en el que denuncian la utilización de la identidad andaluza y su folclore por parte de la cinematografía española con "fines bastardos y con pleno falseamiento de la realidad" y animan a asentar las bases para la "correcta definición de un auténtico cine andaluz"[14]. Esta voluntad revisionista les llevó a realizar un ejercicio de acopio de señas de identidad: aventurarse a discernir qué era

[9] Santos Zunzunegui, óp. cit.

[10] Ignacio Sacaluga Rodríguez, "El carnaval de Cádiz durante la dictadura franquista: las fiestas típicas", en Actas del *VI Congreso Internacional de Ciudades Creativas*, Orlando, 2018, pp. 885-903.

[11] Víctor Amar, "Consideraciones sobre la presencia de lo andaluz en el cine español (durante el franquismo)", en *Ámbitos*, n.º 15 (2006), pp. 77-85.

[12] María José Bogas Ríos, óp. cit.

[13] Manuel Trenzado Romero, óp. cit.

[14] María José Bogas Ríos, óp. cit.

genuinamente andaluz y qué no. Es legítimo aquí cuestionar con qué vara se midió el rango de *andalucidad* de cada signo, desde qué subjetividades se estableció esta suerte de Despeñaperros cultural. En este sentido, es oportuno recordar que, en lo que a largometrajes se refiere, la producción andaluza de estos años se concentró mayoritariamente en Sevilla, y que es fácil volver a caer en la sinécdoque: identificar por cine andaluz un cine fundamentalmente sevillano en el que las costumbres y códigos de la capital o, al menos, de la Andalucía occidental, pueden ser interpretados como propios de toda la región[15].

La aproximación que se produjo hacia estas señas de identidad se llevó a cabo con un claro afán de resignificación. Las experimentaciones que estaban teniendo lugar en el ámbito del flamenco o las investigaciones académicas decididas a abordar fiestas como la Semana Santa o el Rocío desde una perspectiva antropológica de filiación marxista[16] propiciaron un espíritu de reconciliación que permitió a los cineastas de la época "volver a ser andaluces sin ningún tipo de complejo y sin tampoco grandes alharacas"[17].

Las primeras obras de Gonzalo García Pelayo son un buen reflejo de este acercamiento reformulado a ciertas señas de identidad. Solo en los primeros quince minutos de *Manuela* (1975) escuchamos tres temas musicales que experimentan con las formas flamencas —*Sé de un lugar* y *Todo es de color* interpretados por el grupo de rock andaluz Triana, y *Un cuento para mi niño* del dúo Lole y Manuel— y asistimos a un zapateo que la protagonista realiza al ritmo de guitarras eléctricas. El flamenco continúa presente durante toda la cinta, como también ocurre en *Vivir en Sevilla* (1978). La secuencia prologal de este film consiste en un interrogatorio que sirve para presentar al personaje de Ana: "¿Cuántos años tienes?", "¿Has trabajado antes?", "¿Qué películas te han gustado más en tu vida?". Al incluir en esta primera aproximación al personaje la pregunta "¿Qué te gusta más la Feria o la Semana Santa?", García Pelayo plantea una conformación de la subjetividad a través de las fiestas populares de la ciudad, una ineludible conexión entre la identidad personal y la colectiva.

El intento por generar el cine de *la auténtica Andalucía* tuvo que lidiar con la carestía de condiciones técnicas básicas. Se dependía de cámaras, grúas y demás material que llegaba directo desde Madrid. Los jefes de equipo también procedían de la capital, mientras que los técnicos andaluces solían ocupar los puestos de auxiliares y meritorios[18]. En consecuencia, durante los II Encuentros de Cine y Cultura en Andalucía, celebrados en Benalmádena en 1979, se redacta un nuevo manifiesto. En esta ocasión, en el centro de la demanda se coloca la creación

[15] Manuel Trenzado Romero, óp. cit.

[16] *Nuevo día*, el álbum debut del dúo Lole y Manuel o las investigaciones de Isidoro Moreno Navarro sobre la Semana Santa de Sevilla son buenos ejemplos.

[17] Eduardo Trías (Director), *Rodar en andaluz* (2016), [Película; vídeo online], Lucky Village.

[18] Ibíd.

de infraestructuras y políticas de fomento que apoyen la formación de un tejido industrial capaz de paliar la precariedad del sector y acelerar su independencia[19]. La lucha por un cine *genuinamente andaluz* pasa a ser la lucha por una industria *genuinamente andaluza*.

En la actualidad, podría afirmarse que Andalucía cuenta con una industria cinematográfica en buena forma. En 2020, fue la tercera comunidad autónoma con mayor número de largometrajes participados, por detrás de Madrid y Cataluña[20]. No obstante, en este proceso de consolidación industrial, el interés de los cineastas independientes de finales de los setenta por captar una verdadera representación de lo andaluz ha desaparecido. Para las lógicas del mercado, una película es mejor que otra en función de su rentabilidad. Así, desde el siglo XXI, se comienzan a filmar en Andalucía películas más centradas en su concepción de género —*thrillers*, especialmente— con una clara vocación comercial[21]. Son, en efecto, cintas con participación mayoritaria andaluza, que incluso utilizan localizaciones de la región como escenario, pero que se guían por una suerte de principio aséptico, motivado probablemente por la intención de llegar a un mayor público. Las historias ocurren en Andalucía, pero podrían ocurrir en cualquier otra comunidad.

Probablemente, el sentido que articulaba el discurso de algunas películas andaluzas a finales de los setenta solo tuviera razón de ser en ese escenario político de revisión que ofrecía el final del franquismo, en el que el nacionalismo andaluz vivió una etapa de efervescencia. Pero lo cierto es que no son pocos los que han advertido el surgimiento en los últimos años de un nuevo impulso andalucista, muy marcado por el prisma generacional de los nacidos a finales de los ochenta y durante la década de los noventa, que vuelve a resignificar señas de identidad y manifestar compromiso político. Grupos de música, ensayistas, partidos políticos y hasta cuentas de memes en redes sociales llevan ya tiempo dando cuenta de ello[22]. El cine, de momento, permanece impasible.

● **JESÚS PASCUAL**

[19] María José Bogas Ríos, óp. cit.

[20] Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, *Evolución de la producción cinematográfica por comunidades autónomas*, 2020. Sitio web: https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:11e3cad5-c476-410d-beeb-41a3bad2e48d/08-evolucion-produccion-ccaa.pdf. [Última consulta: 26-05-2022].

[21] María José Bogas Ríos, óp. cit.

[22] Dos textos periodísticos publicados en 2022 con motivo del Día de Andalucía se hacen eco de esta nueva corriente: Isabel Morillo, "La 'generación del mollete': una infancia en los 90 para una revolución andalucista", en *El Confidencial*, 26 de febrero de 2022. Sitio web: https://www.elconfidencial.com/espana/andalucia/2022-02-26/generacion-mollete-infancia-revolucion-andalucista_3382629/. [Última consulta: 25-05-2022] y Carlos Rocha, "Molletes, rap y 'memes' para alumbrar un nuevo andalucismo", en *Diario de Sevilla*, 27 de febrero de 2022. Sitio web: https://www.diariodesevilla.es/andalucia/Molletes-rap-memes-nuevo-andalucismo_0_1659135875.html. [Última consulta: 25-05-2022].

HEGEMONÍA Y AFECTOS EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

The Touching Community y las políticas del cuerpo

> Si ya no hay arte, se debe solo a que los cuerpos se han reapropiado de él; está verdaderamente por todos los lados en las prácticas de la multitud; dentro de los cuerpos el arte experimenta nuevas composiciones metamórficas: ¡cuánto puede el cuerpo![1]

Cuerpo humano, cuerpo maquínico, cuerpo social, cuerpo político. El cuerpo es, para Negri, el lugar donde sucede el arte, donde se desarrolla la potencia de la vida. Esta potencia —*conatus* en términos spinozianos— es la energía que nos impulsa a vivir, que nos permite establecer relaciones con otros. El cuerpo afecta y es afectado, es la sede de la política de las pasiones y, con ello, la base para la construcción de las estructuras sociales. Siguiendo la teoría afectiva planteada por Sara Ahmed[2], los cuerpos se agrupan a través de la afectividad y es en este agruparse que se establece un límite entre el adentro y el afuera, el sujeto y el objeto, los unos y los otros. La definición de todas estas categorías es necesariamente excluyente, en tanto que se presentan como binomios cerrados.

Sin embargo, la propia circulación de los afectos y su carácter pegajoso[3], que produce una acumulación afectiva al moverse entre los cuerpos, también supone una vía alternativa a lo que se ha establecido como hegemónico. De acuerdo con Antonio Gramsci, la hegemonía cultural[4] se plantea en función de un consenso de la ideología dominante, un concepto que discurre en paralelo a lo que Pierre Bourdieu describe como violencia simbólica[5]. En este sentido, la exclusión que causa la definición de los límites de las categorías anteriormente mencionadas se traduce en términos prácticos en una violencia social, un ataque a los cuerpos *otros*, no hegemónicos, que quedan marginalizados.

Son estos cuerpos otros, marginalizados, los protagonistas de *The Touching Community* (2016), una acción de Aimar Pérez Galí[6] que reflexiona sobre el impacto que tuvo la epidemia del sida en la comunidad española y latinoamericana de la danza. La pieza aborda la concepción de la figura del bailarín como sujeto subalterno y, por tanto, como sujeto político generador de espacios de libertad[7]. En *The Touching Community*, creada a partir de la técnica del *contact improvisation* —que se desarrolló en los años setenta y se fundamentaba en la confianza y el tacto—, los bailarines entrelazan sus cuerpos apelando al miedo al contacto que tanto los aisló, no solo del resto del mundo, sino también entre ellos mismos.



Así lo afirma Pérez Galí: "En los estudios de danza empezaban a surgir tensiones entre los bailarines que, sudados, tenían que tocarse para practicar las coreografías"[8]. Y es que el cuerpo no es solo el lugar en el que se desarrolla dicha enfermedad, sino que, además, es objeto de una violencia social y política, pues la falta de campañas públicas y políticas sanitarias en la década de los ochenta, así como el distanciamiento y marginalización que sufrieron estos cuerpos, acrecentó la gravedad de la situación. Si el cuerpo es un receptáculo de la violencia física, social y política, ¿cómo hacer de él un medio de lucha contra la misma?

Tal y como afirma Jon Greenberg, a quien cita Pérez Galí, el VIH baja la barrera de la inmunidad para crear colectividad. Del mismo modo, mediante esta técnica del *contact improvisation* se logra "bajar la barrera del bailarín inmune vertical individual para crear comunidad"[9]. El cuerpo y, con él, la piel, se establecen como un vínculo afectivo generador de comunidades, pues, en tanto que principal órgano del tacto, se presenta como un vehículo que afecta y es afectado, uniéndonos con otros. A esto responde la palabra inglesa *touch*, que puede definirse como establecer un contacto físico, a la par que afectar o conmover mental o emocionalmente. Esta doble vertiente tanto física como emocional confluye en *The Touching Community*: al entablar contacto físico, los bailarines apelan a ese miedo al contacto que tanto impacto tuvo —y todavía tiene, como hemos visto con la pandemia de la COVID-19—.

Afectos como la rabia o la impotencia generados a raíz de la marginación que sufren dichos cuerpos, así como el amor o el cuidado, que se traducen en apoyo mutuo, agrupan a estos cuerpos otros y los impulsan a actuar. Así, ante los cautivadores

1 Toni Negri, "Carta a Raúl, sobre el cuerpo, 15 de diciembre de 1999", en *Arte y multitudo. Nueve cartas seguidas de Metamorfosis*, Madrid, Editorial Trotta, 2016.

2 Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones*, Ciudad de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género, 2017.

3 Íd., p. 145. La pegajosidad es "un efecto de las historias de contacto entre cuerpos, objetos y signos" e implica relacionalidad: los objetos recolectan historias que pasan a formar parte de los mismos, por lo que se altera la superficie que los conforma, esto es, los límites que los definen. Estas historias serán transferidas de unos objetos a otros a través del contacto, generando este efecto pegajoso en cadena que implica, por tanto, que los objetos afecten y, a su vez, sean afectados, generando una acumulación afectiva repetitiva y en constante movimiento.

4 Respecto a la hegemonía cultural, Gramsci afirma que las normas por las que se rige una sociedad no son más que constructos sociales que garantizan la legitimidad en la que reside la dominación llevada a cabo por los grupos dominantes. Estos grupos difundirían determinados valores ideológicos a través de instituciones culturales, de modo que el control de dichas instituciones supondría el control ideológico de la sociedad. El reconocimiento de estas convenciones como artificios podría llevar a revertir la situación. Véase Gastón Ángel Varesi, *Hegemonía y lucha política en Gramsci*, Buenos Aires, Luxemburg, 2015.

5 El concepto de violencia simbólica refiere a una idea de violencia indirecta en la que, al igual que en la hegemonía gramsciana, el grupo dominado consiente o es cómplice de dicha dominación. Véase Pierre Bordieu, *Meditaciones Pascalianas*, Barcelona, Anagrama, 1999.

6 Aimar Pérez Galí es bailarín, coreógrafo e investigador especializado en las artes vivas.

7 André Lepecki, *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, Alcalá, Universidad de Alcalá, 2008, p. 184.

8 Aimar Pérez Galí, *The Touching Community,* 2016. Sitio web: http://aimarperezgali.com/pages/touching.html. [Última consulta: 04-04-2022].

9 Íd.

movimientos de la danza de Pérez Galí y conocedor de su trasfondo social, el público queda afectado por esa fragilidad y valentía que circula en el ambiente, lo que lo impulsará a plantearse un posicionamiento político sobre este asunto, pues, siguiendo a Ahmed, los afectos "involucran una postura ante el mundo o una forma de aprehenderlo"[10].

Y esto se debe principalmente al hecho de que, en palabras de Chantal Mouffe, el arte debe producir sensaciones: "No basta con dirigirse al entendimiento a través de las ideas, sino que es necesario el paso a través de los afectos, de manera que se cristalicen en deseos"[11]. Unos deseos que, mediante dichos afectos, impulsarán ese *conatus* spinoziano anteriormente mencionado. Es por ello por lo que *The Touching Community* no supone una mera representación pasiva de las problemáticas que surgieron a raíz de la epidemia, sino que implica una performatividad activa, que llama a la acción. En relación con este aspecto, rescatamos la siguiente descripción del término "performatividad", a partir de la teoría de Judith Butler:

> Las acciones o los cuerpos son performativos cuando producen generación de realidad por transformación de la misma. En este sentido, la suma de acciones corporales de varias personas, como un ejercicio de performatividad, tiene una enorme potencialidad en la producción de acciones colectivas para la transformación de las relaciones sociales y de poder[12].

A raíz de esta definición, podemos entender que la performatividad ejerce un impacto más directo en la sociedad que la representación. Esta idea también se aprecia en el pensamiento de José Esteban Muñoz[13], que plantea la relación entre performatividad y utopía. Lo *queer*, describe, es "algo que todavía no está aquí". Se plantea como una utopía que desafía la "temporalidad hetero-lineal", el *aquí y ahora*, en pos de un "*hacer en futuridad*". Es de este modo que un trabajo performativo "*realiza* la utopía" y la hace posible al invocarla en términos de futuridad, pero rescatándola del pasado, y, por lo tanto, en base a la ruptura con la temporalidad hegemónica. En este sentido, las prácticas artísticas lograrían evocar esta utopía futura, pues, en palabras de Mouffe, "desempeñan un papel crucial en la constitución y mantenimiento de un orden simbólico dado o en su impugnación"[14].

Así, Pérez Galí incide en la importancia de continuar, de manera activa, construyendo un relato: "En cuestión de 20 años se produjo un hueco generacional del que poco se ha hablado. El silencio sigue estando presente y la necesidad de romperlo, como bien

The Touching Community, *teaser* oficial. Aimar Pérez Galí, 2016.

bit.ly/3NSkQh4

[10] Sara Ahmed, óp. cit., p. 28. En relación a esta idea, Rut Martín-Hernández afirma que "esa imagen afectada es la que convoca a la acción, forzando un posicionamiento político concreto, una toma de postura [...]. [Al espectador] le llega el sentimiento de fragilidad y reacciona al mismo, posicionándose políticamente sobre el tema". Rut Martín-Hernández, "Prácticas artísticas contemporáneas y circulación de afectos. Relaciones entre imagen, experiencia, agencia y afectividad" (2020), en *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 32, n.º 3, (febrero de 2020), p. 706.

[11] Chantal Mouffe, *Política, afectos y prácticas artísticas. Algunas reflexiones en torno al Guernica*, MNCARS, 2017 [Conferencia; audio *online*].

[12] *Subtramas*, MNCARS. Sitio web: http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/performatividad. [Última consulta: 04-04-2022].

[13] José Esteban Muñoz, *Utopía Queer*, Buenos Aires, Caja Negra, 2020.

[14] Chantal Mouffe, óp. cit. s.p.

reclamaba el colectivo ACT UP con su lema 'Silencio = Muerte', y seguir construyendo un relato sobre estos hechos es necesario"[15]. De este modo, las prácticas artísticas, y en concreto, las artes vivas de la performance y la danza —en las que el cuerpo cumple un papel central—, se establecen como una de las vías del arte contemporáneo más adecuadas para lograr este propósito.



La pieza de Pérez Galí incorpora, además, las cartas que escribió a bailarines fallecidos, y que "dan voz a los fantasmas de una memoria oral silenciada por la historia hegemónica"[16]. Rescata del olvido estas cuestiones en las que ya, desde finales de los ochenta, pusieron el foco artistas como Pepe Espaliú con la acción *Carrying* (1992), cuya visibilidad fue de orden internacional. Esto contribuye a la acumulación del valor afectivo latente en dichas piezas performáticas; así, historias de contacto como la de Espaliú están presentes en *The Touching Community*, como consecuencia de ese efecto de pegajosidad afectiva. Se potencia, de este modo, la circulación afectiva entre estos cuerpos otros que se apoderan, con esta pieza, de su propio relato.

The Touching Community se erige como una recuperación del pasado —en términos de memoria— que mira hacia el futuro —en términos de utopía—. Se ubica, por lo tanto, en un presente atemporal, trasgrediendo los límites de dicha temporalidad hetero-lineal y posicionándose como una práctica contrahegemónica, en tanto que contribuye a la constitución de otras formas de identificación colectiva. Se contribuye, además, con esta pieza, a la construcción de un patrimonio visual que asume los cuerpos como signos, signos de la marginalidad social y colectiva, signos que reivindican la reversión de dicha situación. Esto implica un diálogo afectivo entre público y artistas: ambos afectarán y serán afectados bidireccionalmente, revirtiendo el carácter excluyente de esas delimitaciones anteriormente mencionadas, de manera que los afectos se entienden como prácticas culturales estructurantes.

The Touching Community queda, así, en consonancia con las afirmaciones de Antonio Negri y Michael Hardt, que escriben: "Los monstruos [entendidos como estos cuerpos otros] empiezan

[15] Aimar Pérez Galí, óp.cit.

[16] Íd.

a formar nuevas redes alternativas de afecto y de organización social"[17]. Su potencial contrahegemónico en el propio terreno afectivo queda protagonizado por esas otredades que, en conjunto, conforman la multitud —concepto clave en el pensamiento de estos dos autores—. Por consiguiente, y poniendo el foco en el cuerpo, el estudio político de la dimensión emocional nos ofrece vías para la reconfiguración social, a través de la deconstrucción y reconstrucción de la hegemonía. El cuerpo se presenta, de este modo, como vehículo de los afectos y, en consecuencia, como un elemento base de nuestra sociedad. El cuerpo siente, estructura, se relaciona y transforma. El cuerpo nos permite activar el poder de *hacer* de las artes vivas en términos de su afectividad y, con ello, reconfigurar la sociedad desafiando sus axiomas. Así, el cuerpo, en tanto que afecta y es afectado, supone un medio clave en el impulso de ese *conatus* que nos mueve a la acción, agrupándonos para constituir nuevas identidades y subjetividades necesarias para la convivencia agonística de la sociedad.

[17] Michael Hardt y Antonio Negri, *Multitud,* Barcelona, Debate, 2004, p. 229.

● **MILAGROS PELLICER PLANELLS**

figs. [1] y **[2]** *The Touching Community*. Fotografías de Jordi Surribas, 2016.

EMPATIZAR CON UNO MISMO

Un recorrido a través de una epidemia sanitaria, psico-mediática y de sentido

Cuando del enfermo de sida[1] se trataba, la empatía era un recurso limitado, nada espontáneo, cuya experimentación estaba condicionada por la orientación sexual de la víctima y la etiología de la enfermedad. Estas debían avenirse a la moral convencional y las costumbres mayoritarias para ser dignas de lástima. Nos situamos a comienzos de los años ochenta, en la eclosión de la epidemia de sida en Occidente, momento en que la desinformación generalizada sobre el origen del virus del VIH[2] desató el pánico en las sociedades industriales y motivó el abandono institucional y el rechazo social de sus víctimas. Los principales afectados pertenecían a colectivos ya estigmatizados que se inscribían en aquellas prácticas identificadas como fuentes de contagio: el contacto sexual —haciéndose especial hincapié en la sodomía y la promiscuidad— y la administración intravenosa de drogas.

Remarcar el contexto geopolítico en el que nos situamos resulta imprescindible, ya que, tal y como Susan Sontag puso de manifiesto, las enfermedades adquieren el estatus de calamidad y asumen un significado histórico cuando se mundializan, y el único requisito para que se dé dicha mundialización es que afecte a Occidente[3]. Así, la crisis del sida solo escaló a la conciencia global cuando afectó a las sociedades occidentales, sin importar que desde hacía tiempo se estuvieran registrando casos en África en una magnitud epidémica. Es ahí, de hecho, donde históricamente se ha situado el origen del VIH/sida, en ciertas especies de simios. La vinculación del VIH/sida con la animalidad ha sido una constante en la historia del virus. Esta relación es importante por "la cuestión animal" planteada por Jacques Derrida, referida a la tendencia en Occidente a distinguir al ser humano de la bestia y, en función de dicha distinción, ejecutar la muerte despenalizada de esta última[4].

Aquí quiero llamar la atención sobre el proceso de deshumanización que padecieron los enfermos de sida a manos del Estado y la sociedad en los países occidentales. Me refiero

[1] Sida es la forma lexicalizada del acrónimo SIDA, que se desglosa en Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida.

[2] VIH es el acrónimo de Virus de Inmunodeficiencia Humana.

[3] Susan Sontag, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Barcelona, Debolsillo, 2008.

[4] Ibíd.

a la muerte legitimada de los primeros que tuvo lugar por medio de la inacción y el silencio de los poderes públicos y sus instituciones. Para justificar esta aseveración me remito al filósofo italiano Roberto Esposito, quien sostiene que toda biopolítica es inmunológica[5]. Una crisis sanitaria que amenaza gravemente la salud pública requiere del gobierno el desarrollo de políticas y medidas llamadas a preservar la vida.

Pero la vida dista mucho de ser un concepto abstracto que alude a un principio siempre sagrado, merecedor de protección. No todas las vidas valen lo mismo. No todas las vidas merecen salvarse. Las vidas que se tipifican en las constituciones y legislaciones tienen raza, sexo, género: se corresponden con una definición tan específica como excluyente que delimita el alcance de la protección inmunológica que activa un territorio para enfrentar la amenaza que representa un agente siempre leído como externo, ajeno. Este proceso comprende una ordenación jerárquica de la sociedad que reconoce unos cuerpos como inmunes y otros como potencialmente peligrosos. Los primeros excluirán a los últimos de toda estrategia de defensa, puesto que "todo acto de protección implica una definición inmunitaria de la comunidad según la cual esta se dará a sí misma la autoridad de sacrificar otras vidas, en beneficio de una idea de su propia soberanía"[6].

Basta con fijarse en la lectura que, desde el ámbito institucional, se hizo del sida en Occidente durante los primeros años de pandemia para comprender la definición inmunitaria que se aplicó a la comunidad. Se obvió el hecho de que el sida se desarrollara por primera vez a escala epidémica en el contexto de las relaciones sexuales heterosexuales en los países del sur global y, en cambio, se determinaron *grupos de riesgo* ya de por sí estigmatizados. Estos se englobaron bajo las "cuatro haches": homosexuales, heroinómanos, hemofílicos y haitianos[7]. Ser señalados como los portadores del VIH/sida no solo incrementó el rechazo social hacia ellos, sino que alentó juicios morales por parte de los sectores más conservadores de la sociedad. Se llegó a identificar la causa de la enfermedad con el castigo, arraigando así en una antigua tradición que rehabilitaba una lectura premoderna del sida. Así, aunque la enfermedad se padecía a nivel individual, tenía al mismo tiempo un sentido colectivo por cuanto afectaba a una comunidad específica sobre la que se abatía el juicio de la enfermedad, a la que se castigaba por la transgresión moral de sus prácticas conjuntas[8]. La retórica científica también contribuyó a estigmatizar a los enfermos de sida al comunicar la letalidad de la enfermedad sin disponer de datos empíricos[9]. Esto hizo que el diagnóstico de VIH se asumiera como una condena a muerte, y que la sociedad no discriminara entre los infectados de VIH y los enfermos de sida. La consecuencia fue que la muerte social precedía a la muerte física en todos los casos[10].

La manipulación mediática de la crisis del sida ha sido denunciada por diversos autores. Se ha llegado a afirmar que el sida fue principalmente una "epidemia psico-mediática" que, aunque buscaba informar sobre el virus, lo que consiguió fue propagar el miedo[11]. Por tanto, la aproximación en términos exclusivamente sanitarios que proponía en 1991 el Comité Ciudadano Anti-SIDA en territorio español resultó insuficiente, ya que no podía ignorarse la dimensión social y política de la pandemia a fin de restablecer la dignidad de los muertos y afectados por el VIH[12]. Consideramos, pues, junto con Élisabeth Lebovici que el sida también fue una "epidemia de sentido" que "abrió una crisis de la representación que requirió de nuevas alianzas entre el arte y los activismos para intervenir en la esfera pública y con ello reclamar otras formas políticas, médicas y comunicativas de abordar la epidemia"[13]. Pero ¿cómo hacer visible una crisis que azota a colectivos ya de por sí invisibilizados? ¿Cómo reivindicar la memoria de personas ya desaparecidas en el seno de una sociedad que reniega de ellas?[14].

La respuesta que dieron a esas preguntas los colectivos estigmatizados atravesados por la crisis del sida fue ingeniar mecanismos de autorrepresentación consistentes en intervenciones en el espacio público con un carácter teatral. Este enfoque dramático tenía la voluntad de anular las fronteras entre la presentación de los cuerpos y su representación, y buscaba aplicar la práctica teatral a una situación real a fin de transformarla en imagen[15].

La mayoría de las actividades performativas que se desarrollaron desde este paradigma surgieron en el contexto norteamericano y se extendieron después a los demás países occidentales por medio de las redes internacionales que tejieron colectivos como ACT-UP. Entre ellas está el *zap*, una acción que busca eliminar la violencia física al invertir las relaciones de fuerza y trocar la posición victimista en acusación política[16]. La materialización de esta táctica comprende el uso estratégico del lenguaje, que en el contexto de un arresto policial, por ejemplo, desplaza la atención de la víctima al verdugo, cambiando el enunciado "Me duele" por "Me haces daño/No me hagas daño"[17]. Otro activismo es el *die-in*, que consiste en la escenificación de una multitud de cuerpos tumbados sobre el suelo en una representación funeraria de sí mismos. Los cuerpos implicados tratan así de ofrecer una imagen visual de la muerte a través de la inmovilidad, el silencio y la dilatación temporal de dicha quietud[18]. Ligada a esta acepción de muerte se sitúa también la acción de

[5] Paul B. Preciado, "Aprendiendo del virus", en *El País*, Madrid, 28 de marzo de 2020. Sitio web: https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952_026489.html. [Última consulta: 17-04-2022].

[6] Ibíd.

[7] Con el tiempo pasarían a ser cinco con la inclusión de los/as *hooker*s (trabajadores/as sexuales en inglés).

[8] Susan Sontag, óp. cit.

[9] Ibíd.

[10] Ibíd.

[11] Nere Lujanbio y Jone Alaitz Uriarte (eds.), *Anarchivo sida*, Donostia, Tabakalera, 2017.

[12] Ricardo Llamas (comp.), *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*, Madrid, Siglo Veintiuno de España Editores, 1995.

[13] Élisabeth Lebovici, *Sida*, Barcelona, Arcadia y MACBA, 2020, pp. 13-14.

[14] Ibíd.

[15] Ibíd.

[16] Es una técnica que inventaron los militantes de la Gay Activists Alliance (GAA) en 1970 con el fin de poner en evidencia a ciertas personalidades en público y de la que se apropiaron las comunidades afectadas por la crisis del sida para su lucha. En ibíd.

[17] Ibíd.

[18] Ibíd.

las cenizas, que golpeó con fuerza Washington en 1992, donde un grupo de militantes marchó hasta la Casa Blanca cargando en urnas, botellas de plástico y cajas de cartón las cenizas de los seres queridos que habían perdido a manos del sida para espolvorearlas sobre el césped de la residencia presidencial[19]. Ese mismo año el artista estadounidense David Wojnarowicz reivindicó el derecho de representarse a sí mismo después de muerto a partir de la celebración de sus "funerales políticos". Lo organizaron su red de amigos, admiradores y militantes, quienes formaron un cortejo con fotografías y textos del artista y una pancarta que denunciaba la negligencia del gobierno como primera causa de la muerte de Wojnarowicz. Esta modalidad del "funeral político" fue replicada más veces por la muerte a raíz del sida de diferentes personalidades notorias del arte y la cultura. Cabe destacar que, en el contexto de la Common Law angloestadounidense[20], la organización de un entierro público por un grupo de gente que no tiene ningún derecho jurídico sobre el cuerpo mantiene intacta la capacidad de autorrepresentación del difunto: su cadáver se pronuncia políticamente aun después de muerto[21].

*

La humanidad teme todo lo que no puede comprender. Nuestra capacidad de entendimiento se restringe a aquello que podemos asimilar a nuestra experiencia: lo que podemos integrar en nuestra cosmovisión e incorporar a nuestras estructuras de significado. Un virus como el VIH, que apareció de forma abrupta en las sociedades occidentales y cuyo origen y fuentes de contagio se desconocían al principio, desató el pánico entre todas las capas de la población. En este primer momento, los principales colectivos afectados albergaron sentimientos de sospecha y desconfianza, convencidos de que era un producto de laboratorio desarrollado para anular todos los avances que durante la década de los setenta habían conquistado en materia de derechos, tolerancia, respeto y visibilidad. Pensaban en el virus como una estrategia trazada por instituciones como la Iglesia para restablecer el rechazo social del que tradicionalmente habían sido diana.

Aunque esta conjetura se desmintió finalmente y el Estado no fue responsable del origen del VIH, sí que lo fue de la instrumentalización que se hizo de la crisis. El plan de emergencia que implementó para proteger la salud pública se basaba en una segregación social que distinguía entre comunidades inmunes y vidas desechables. La especificidad de las prácticas que definían a estas últimas, opuestas a los valores del paradigma

[19] Ibíd.

[20] Esta ley despoja al difunto de todos sus derechos y lo declara propiedad del pariente consanguíneo más próximo. En ibíd.

[21] Ibíd.

heteronormativo, sirvieron como pretexto para excluir a los colectivos más vulnerables a la enfermedad, responsabilizándolos así de sus propias muertes.

Nosotros/ellos es el binomio en el que nos pensamos como sociedad. "Nosotros" soy yo y todos los demás cuerpos en los que me veo representada. "Ellos" son aquellos cuerpos diferentes al mío que ejercen la presión suficiente para invadir mi realidad. Existen solo en la medida en que su presencia perturba mi vida. Llegados a ese punto los empujo de regreso a las sombras, donde no puedan trastocar mi idea del mundo, un mundo tan grande como lo soy yo misma.

● **LARA ELISABETH GOIKOETXEA ARMIJOS**



fig. [1] Fotografía de Thomas de Luze en Unsplash.

DE CÓMO SALTA UNA PÁGINA

Ordenar

Definir

Categorizar

(Hacer Historia)

*

Las diferentes acepciones del término “historia” nos permiten crear un espacio de juego. Con esta palabra aludimos tanto a narraciones de acontecimientos reales como a aquellos cuyo origen es ficticio. Una polisemia que, al ser desenmascarada, revela miles de posibilidades.

*

Cuando le pregunté por el número y título de la sala en la que me encontraba, la mujer expresó su desconcierto a propósito del carácter laberíntico del museo en el que trabaja como vigilante de sala. Me confesó que tanto ella como sus compañeros se guían a través de los diferentes espacios memorizando las obras que contiene cada uno, porque el mapa oficial que se muestra al visitante resulta, cuando menos, confuso.

*

¡El museo debe rescatar de forma consciente la ficción como fuente generadora de conocimiento! Esta misma se encuentra en su naturaleza selectiva, la que da sentido a la naturaleza caótica —espacial, temporal, conceptual— de la memoria.

*

Un aura fantasmal recorre la Historia. Vaga por los tiempos sembrando lejanía. Agotada de tanto caminar, se sienta cómodamente en su sillón y recuerda su largo viaje.

Ahí, justo en ese punto de corta o nula distancia, todas las temporalidades se aúnan en un mismo presente. El Gran Truco de la Cercanía[1].

*

El pasado enero de 2022 finalizaba *Cotton Under My Feet,* la muestra de Walid Raad por encargo de TBA21 para el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, en la que se planteó una revisión de su génesis, su colección y sus fondos a través de la ficción histórica, un procedimiento recurrente en la praxis del artista. De manera similar trabaja Mapa Teatro, que ha sido incluido en el recientemente estrenado Episodio 7 del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. En una exposición que tuvo lugar entre 2018 y 2019, el colectivo indagó en el pasado histórico del museo para problematizar sus orígenes como hospital y su financiación proveniente —en parte— de las Américas. En ambos casos, el límite entre lo real y lo ficticio se difumina. Retazos de historias personales se entremezclan con historias colectivas que hablan del trauma, de la guerra y la violencia. Porque la ficción es un arma poderosa que descarga verdad cuando esta última se encuentra cautiva o sobreexpuesta. Y, planteada como ficción, la verdad otorga peso y distancia a unos hechos que resultan inimaginables.

*

A veces, la ficción es un escudo. No deja de ser espacio de juego, pero se sitúa, quizás, en la más remota lejanía, para proteger aquellas voces que no quieren hacerse responsables de lo que dicen. Algo así es lo que le pasó a la Metro-Goldwyn-Mayer con su película *Rasputín y la zarina* (1932), la primera en incorporar a sus créditos la sentencia “Los personajes y hechos retratados en esta película son completamente ficticios. Cualquier parecido con personas vivas o muertas, o con hechos reales es pura coincidencia”[2]. Podría decirse lo mismo aquí, pero lo cierto es que este texto puede contener trazas de realidad.

*

Ordenar ✓

Definir ✓

Categorizar

(Hacer Historia)

[1] Este pasaje podría ser otra de las muchas lecturas reduccionistas que se han hecho del concepto de aura desarrollado por Walter Benjamin, pero se trata, simplemente, de una ficción.

[2] *Meras coincidencias*. Tras haber divulgado durante años cómo asesinó al mítico Rasputín, Félix Yusupov vio su figura comprometida en la película de Richard Boleslawski. Quedaba retratado por un personaje de nombre ficticio en un vago intento de disimular su identidad. Al ser reconocido fácilmente por el público, Yusupov buscó una excusa para denunciar a MGM sin verse directamente involucrado: su mujer Irina Alexándrovna, representada en el filme como Natasha, sobrina del zar y mujer del príncipe Chegodieff —Yusupov—, presentó una demanda a raíz del trato violento que sufre su personaje en la película por parte de Rasputín, a quien no llegó a conocer en la vida real. Los estudios de cine perdieron el juicio —literal y metafóricamente—, y a partir de entonces, para cubrirse las espaldas, comenzaron a incluir en las películas la recurrente frase. David Soler, “¿Por qué las películas advierten de que sus historias son ficción?”, en *E-Cartelera*, 27 de agosto de 2016. Sitio web: https://lstu.fr/3RdFqHW_. [Última consulta: 03-05-2022].

*

¿Y hacer de los excesos una historia anacrónica donde todo discurso es presente, como la propia memoria? Atravesar contemporaneidades[3], acoger todo ese "ruido que queda cuando acordamos los límites de lo que pasará como información"[4].

*

En 2009, el MACBA presentó en su Centro de Estudios y Documentación *El mal de escritura. Un proyecto sobre texto e imagen especulativa,* una exposición colectiva que reunió trabajos editoriales de distintos formatos como libros, cuartillas, panfletos o novelas de una página. Todos ellos contenían textos de ficción y fueron ideados y elaborados por los artistas participantes. Entre las distintas propuestas, destaca el proyecto *El mundo explicado* de Erick Beltrán, donde se puso en práctica un tipo de "conocimiento no especializado" que partía de las experiencias personales. Al mismo tiempo que preguntaba a los visitantes acerca de sus propias teorías sobre el funcionamiento del mundo, iba compilándolas mediante una imprenta que había instalado en la sala.

Tradicionalmente, la enciclopedia ha funcionado como herramienta aglutinadora de conocimiento. Este se presentaba como oficial, único y verdadero. El proyecto de Beltrán opera de forma opuesta: apoyándose en el concepto de microhistoria, su publicación recoge múltiples voces de manera anónima.

*

Hay un punto de no retorno: cuando la tendencia se convierte en discurso consensuado y hegemónico, cuando las ideas se asumen como verdades sin grietas[5].

*

Manuel DeLanda se planteaba en *La guerra en la edad de las máquinas inteligentes* (1991) cómo sería una historia de la humanidad escrita por robots. *Membrana*, de Jorge Carrión, defensor acérrimo de "la ciencia ficción como nuevo realismo"[6], parte de una idea similar. Es una novela que actúa, a su vez, como el catálogo de la exposición que alberga un hipotético Museo del siglo XXI, donde las Inteligencias Artificiales cuentan la historia de su emancipación —y, por ende, la nuestra—.

¿Existen relatos (ficciones) elaborados exclusivamente por inteligencias no humanas?[7]

*

[3] Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015.

[4] Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 189.

[5] Jorge Carrión, *Membrana*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2021, p. 164.

[6] Jorge Carrión, *Lo viral*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2020, pp. 27, 41, 59 y 174. Esta es una idea que han trabajado otros muchos autores como, por ejemplo, Alejandro Piscitelli y Julito Alonso en *Innovación y Barbarie*, Barcelona, UOC, 2020, p. 189.

Ordenar ✓

Definir ✓

Categorizar ✓

Seleccionar

Limitar

Suprimir

(Hacer Historia)

*

Absorta en sus recuerdos, el aura abre un cuaderno y comienza su Selección.

● **CARLA PINEL MARTÍNEZ, CLARA KOZAK LUAIZA**

[7] *Intento fallido*. En septiembre de 2020, *The Guardian* publicó un artículo firmado por GPT-3, una inteligencia artificial de la compañía OpenAI. En él, declaraba: "*I am here to convince you not to worry. Artificial intelligence will not destroy humans*." Sin embargo, según se explica en una nota aclaratoria final, la introducción —a la que pertenece este fragmento— fue redactada por el equipo editorial, que alimentó al generador de textos inteligente con una serie de premisas entre las que también destacaba el uso de un lenguaje simple y conciso. Así, la IA elaboró un artículo que bien podría haber sido escrito por un periodista —humano—. ¿Es esto, acaso, una colaboración, un texto ciborg? ¿Quién es el verdadero agente en este proceso de escritura, donde la máquina toma las directrices textuales que dicta la mente humana como guía para elaborar un discurso predeterminado? Se puede consultar este artículo en la siguiente referencia: GPT-3, "A robot wrote this entire article. Are you scared yet, human?", en *The Guardian*, 8 de septiembre de 2020. Sitio web: https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/sep/08/robot-wrote-this-article-gpt-3. [Última consulta: 09-04-2022].

ARCHIVO DE LA GALERÍA JUANA MORDÓ

ARTE POLÍTICO Y POLÍTICA DEL ARTE

- Antonio López
- María Moreno
- Isabel Quintanilla
- Carmen Laffón
- Amalia Avia
- Manifiesto afrocán
- Esculturas: afrocanes y aeróvoros
- Invitación
- Martín Chirino
- identidad canaria
- Eugeni D'Ors
- Pedro Laín Entralgo
- (tenemos una invitación)
- fotografías de la casa de Mordó
- Salón de los once
- Evaristo Bellotti
- Bonifacio Alfonso
- nos interesan
- Exposición *Polémica*
- De qué polémica
- Polémica sin polemistas
- Concierto Zaj !!
- Crítica de Juan Manuel Bonet
- Bienal de Venecia 76
- Mapa de la Bienal
- *Una nueva participación española*
- Valeriano Bozal y Tomás Llorens
- Fernando Bellver
- Equipo Crónica
- *Variaciones sobre un paredón*
- Exposición *1980*
- Catálogos
- Artistas invitados
- Abstracción geométrica
- Nueva Figuración Madrileña
- Miguel Ángel Campano
- Pérez-Villalta
- Manolo Quejido
- Chema Cobo
- Carlos Alcolea
- Atentados en la Galería Juana Mordó

INTERNACIONALIZACIÓN DEL ARTE

- Antoni Tàpies
- Juana Francés
- Fernando Zóbel
- Antonio Saura
- Instrumentalización
- Informalismo
- José Guerrero
- (lo llevaba Juana)
- FIAC
- "Feria Internacional de arte contemporáneo"
- Artistas españoles expuestos en el extranjero
- Galería Marlbourgh
- Spanish contemporary art !
- Catálogos (fuera de Juana Mordó)
- Expo Spanish Painting en el MoMA
- Eduardo Arroyo
- Fotografías
- Juan Genovés
- Artistas internacionales en la Galería Juana Mordó
- fracaso?
- Creación de ARCO
- Listado de galerías no seleccionadas
- Catálogos
- Invitaciones
- Cartas entre Mordó y Aizpuru

ARTE Y MERCADO

- Auge del galerismo español
- Artículo de Juana de Aizpuru
- La Luna de Madrid
- Stand en ARCO 85
- "La Vanguardia es el mercadó"
- (¿qué papel juega la movida en esto?
- Galería
- Edurne
- F. Vijande
- Buades
- Promoción de un mercado del arte
- Amadis
- Sala Conca
- Galería Vandrés
- Moriarty
- Fotografía de Juana Mordó, Juana de Aizpuru María Corral y Elvira González
- Juana de Aizpuru
- Magda Bellotti
- Galerías andaluzas


PLANTA -1
Plaza: IE-A08
Taquilla: 107
18/11/2021
PLANTA -1
Plaza: IE-A01
Taquilla: 114
4/03/2022
PLANTA -1
Plaza: IE-A06
Taquilla: 120
3/11/2021
PLANTA -1
Plaza: IE-A01
Taquilla: 98
12/11/2021
PLANTA -1
Plaza: A41
Taquilla: 123
28/10/2021
SALA DE REUNIONES
Taquilla: 46
8/04/2022
PLANTA -1
Plaza: IE-A06
Taquilla: 119
2/11/2021
PLANTA
Plaza: A33
Taquilla: 25
10/05/2022
PLANTA -1
Plaza: A33
Taquilla: 105
21/10/2021
SALA DE REUNIONES
Taquilla: 39
18/05/2022
SALA DE REUNIONES
Taquilla: 104
7/04/2022
PLANTA -1
Plaza: IE-A13
Taquilla: 117
10/05/2022
PLANTA
Plaza: B11
Taquilla: 120
29/11/2021
PLANTA -1
Plaza: IE-A09
Taquilla: 117
16/02/2022
PLANTA -1
Plaza: IE-A03
Taquilla: 109
4/02/2022
SALA DE REUNIONES
Taquilla: 42
16/03/2022
PLANTA -1
Plaza: IE-A11
Taquilla: 106
13/10/2021
PLANTA -1
Plaza: IE-A08
Taquilla: 121
8/03/2022
PLANTA -1
Plaza: IE-A11
Taquilla: 121
2/03/2022
SALA DE REUNIONES
Taquilla: 39
20/05/2022
PLANTA -1
Plaza: A38
PLANTA -1
Plaza: A33
Taquilla: 106
26/01/2022
SALA DE REUNIONES
Taquilla: 110
10/02/2022
PLANTA -1
Plaza: A24
Taquilla: 116
9/05/2022
PLANTA -1
Plaza: A25
SALA DE REUNIONES
Taquilla: 46
PLANTA -1

DISIDENCIAS BOLLERAS

Prácticas artísticas, (re)conocimiento y resistencia

"Los queers[1] se están cargando todo lo que hemos conseguido": esta es una frase que resulta verdaderamente extraña escuchar en boca de algunas feministas lesbianas. Esta afirmación solo puede comprenderse desde la idea de jerarquía sexual, que no es exclusiva de las perspectivas cisheterocentradas, sino que también opera dentro de lo LGBTIQ+ con sexualidades que gozan de mayor aceptación y legitimación social. Las constantes fluctuaciones y el surgimiento de nuevos vectores dentro de las disidencias sexo-genericoafectivas no anulan el pasado, por el contrario, reconocen sus esfuerzos, revisándolos desde posturas críticas que permitan acoger la multiplicidad de miradas acorde a un presente híbrido y complejo.

Aquello que ayer era contrahegemónico, puede hoy haberse acomodado en busca de integración dentro de los discursos oficiales, desactivando su fuerza contestataria. Los planteamientos fundamentados en supuestos esencialistas, que identifican el sujeto "mujer" como unitario y universal —asociados a los feminismos de primera y segunda ola—, han devenido en una resignificación de las singularidades bolleras dentro de las luchas lesbianas. Desde la década de los noventa en el contexto español, los sectores más radicales vienen generando nuevas propuestas contrahegemónicas. Así, el cuerpo bollero rechaza las premisas biologicistas e integra dentro de sus producciones simbólicas una subjetividad atravesada por diferentes opresiones blancas y cisnormativas, dinamitando un espectro de reconocimiento estereotipado y taxonómico.

Las tensiones que, especialmente en los últimos años, han emergido dentro de nuestros movimientos, son las que han motivado las reflexiones para este texto. Centrándonos en el ámbito de las ciudades españolas, buscamos recoger algunas de las estrategias que, en las últimas décadas, han sido utilizadas para activar la lucha bollera y ofrecer, en términos de Eve K. Sedgwick, una lectura reparadora y celebratoria[2]. Reconocer la herencia de quienes vinieron antes de nosotres[3], identificarnos en sus gestos y establecer alianzas comunitarias transtemporales que nos permitan seguir movilizándonos desde el deseo y la resistencia.

[1] Lo "queer", como concepto injurioso surgido en contextos angloparlantes, pierde su capital subversivo original al ser usado en otros idiomas, pues se descontextualiza. Por ello, ha sido revisado por colectivos transmaribibolleros racializados y de los sures globales que prefieren el uso de "cuir" o "kuir" como términos más cercanos a sus contextos, atravesados por cuestiones raciales y de clase. Es en este sentido que reivindicamos el empleo de "cuir" a lo largo del texto, pero mantenemos la denominación "queer" cuando es empleada como tal en contextos concretos o por las personas o colectivos citados.

[2] Eve K. Sedgwick, *Tocar la fibra. Afecto, pedagogía, performatividad,* Madrid, Alpuerto, 2018.

[3] A lo largo de este artículo defendemos el uso de "e/es" como género inclusivo cuando no nos referimos a un género concreto. De esta manera nos posicionamos en la lucha por la deconstrucción binaria del pensamiento y el lenguaje androcéntricos, abierta dentro del propio colectivo cuir.

Asimismo, los imaginarios generados a través de las prácticas artísticas permiten movilizaciones identitarias colectivas, por lo que queremos reclamar dichas propuestas y sus lenguajes como dispositivos de (auto)reconocimiento y emancipación dentro de los movimientos bolleros. No es casual esta asociación, tampoco reciente, pues parte de una tradición histórica que ha luchado por hacerse visible, representarse en sus propios términos, reapropiarse del espacio público —cuyo lugar le había sido negado— y establecer lazos para crear una comunidad de reconocimiento y afecto más allá de límites temporales y territoriales, así como permitir una autocrítica colectiva.

Multiplicidades bolleras en el Estado español

Los cuerpos lesbianos han resultado históricamente ilegibles fuera de los parámetros normativos. Condenar su existencia por parte del orden cisheteropatriarcal habría supuesto la aprobación implícita de que dicho orden "no incluía todas las posibilidades, que había otras formas posibles de organizar la vida, otros sentimientos que tener en cuenta, otros mundos"[4]. Posteriormente, estos cuerpos han sido anulados, marcados desde el estigma y el estereotipo como abyectos, indeseables, enfermos, desviados o directamente inexistentes.

Las subjetividades lesbianas son diversas. Se han conformado transhistóricamente desde distintas posiciones identitarias, traduciéndose en una multiplicidad de formas de organizarse colectivamente, de establecer alianzas, de objetivos, intereses, estilos de vida y estrategias políticas diversas. Formas de organización que se han ido construyendo en la interacción y la negociación, sujetas a los contextos, las necesidades y las realidades de cada momento[5].

Dentro del Estado español, la conformación de dichas posiciones identitarias y movimientos ha atravesado diversas etapas que reflejan estos cambios. De este modo, las lesbianas pasan de organizarse de manera autónoma, dentro de los Frentes de Liberación Homosexual a finales de la década de los setenta, a integrarse en el movimiento feminista en la década siguiente, produciéndose entonces una primera escisión entre feministas lesbianas y lesbianas feministas. Las primeras —que habiendo sufrido discriminaciones sexistas en los Frentes reaccionaron bajo el lema "Antes que nada mujeres"— relegaron sus demandas lésbicas para focalizarse en las de índole feminista. Por oposición, las segundas —organizadas autónomamente desde una postura de "Lesbianas antes que nada"— fueron críticas con el eclipsamiento de sus reivindicaciones por parte de los feminismos.

[4] Dolores Juliano y Raquel Osborne, "Las estrategias de la negación. Desentenderse de las entendidas", en Lucas Platero (ed.), *Lesbianas, discursos y representaciones*, Tenerife, Melusina, 2008, p. 7.

[5] Gracia Trujillo ahonda en estas cuestiones en *Identidades y acción colectiva. Un estudio del movimiento lesbiano en España 1977-1998*, Instituto Juan March de Estudios e Investigaciones, Centro de Estudios Avanzados en Ciencias Sociales, Universidad Autónoma de Madrid, 2007 [Tesis doctoral].

La escisión se confirmó a principios de los noventa, cuando las posiciones moderadas, representadas por colectivos de lesbianas feministas y de lesbianas integradas en grupos mixtos como COGAM o la FELG[6], se centraron en la demanda de avances legales, la visibilidad y la colaboración con las instituciones, pasando de ser "espacios politizados a centros proveedores de servicios, ocio y socialización"[7]. Frente a los grupos reformistas, la corriente radical, influida por las teorías y prácticas queer anglosajonas, se centraba en la denuncia y en la acción directa contra las opresiones —bajo una perspectiva interseccional— y en el rechazo ante la "normalización" y la complicidad con los partidos políticos y las instituciones. Asimismo, se posicionaron en una reivindicación de la diferencia: "Yo soy queer. Yo no soy heterosexual y no quiero que mis relaciones estén legitimadas por el mundo heterosexual. Yo soy queer, yo soy diferente"[8].

[6] COGAM (en aquel momento Colectivo Gay de Madrid, en la actualidad Colectivo de Lesbianas, Gays, Transexuales y Bisexuales de Madrid) y FELG (Federación Estatal de Lesbianas y Gays, en la actualidad FELGTB), fundadas en 1986 y 1992 respectivamente.

[7] Gracia Trujillo, óp. cit., p. 172.

[8] LSD, "Editorial", en *Non Grata*, n.º 1 (junio de 1994), p. 4.

Autoedición y (auto)representación bollera

En España, muchos de los colectivos feministas lesbianos editaron sus propias revistas durante las décadas de los ochenta y noventa, como medio de difusión —interna y externa— de las ideas y los debates que articulaban su pensamiento. Entre estas destacan *Nosotras, que nos queremos tanto...,* nacida en el seno del Colectivo de Feministas Lesbianas de Madrid (CFLM) en 1984, y *Sorginak*, publicada por el CFL de Euskadi desde 1986. Desde estas tribunas se difundió el pensamiento lesbofeminista internacional y posteriormente se presentaron textos propios que serían determinantes para agitar la creación de subgrupos lesbianos dentro del feminismo nacional[9]. Los fanzines y revistas, autoeditadas y publicadas colectivamente, deslocalizan la idea de autoría al ejercer la creación y el pensamiento en común. La producción en red es recurrente dentro de las prácticas artísticas bolleras, y son precisamente estos colectivos artísticos cuir los que convocamos a dialogar en estas líneas.



En el mencionado contexto de proliferación de discursos identitarios desde otros lugares de enunciación a partir de la década de los noventa, los cuerpos bolleros abren nuevos caminos para reivindicar su diferencia y hacerse visibles. LSD es el primer grupo cuir del Estado español junto con La Radical Gai. Surge en 1993 en el barrio madrileño de Lavapiés y, como aclara Fefa Vila, una de sus integrantes, su intención no era la de destrozar la política tradicional ni a los grupos precedentes, sino "contarnos a nosotras mismas e intervenir en el espacio y en la política desde posiciones muy locales"[10]. No reconocerse en los discursos dominantes ni identificarse con las representaciones propuestas es lo que motiva a las subjetividades disidentes a generar un imaginario propio, el cual tomó como punto de partida las acciones del feminismo de la segunda ola en el campo de las artes: la fotografía y la performance como formas de poner el cuerpo en el centro de los debates. Asumiendo la herencia de los movimientos previos, LSD entrelazó de forma crítica dichas estrategias con otras nuevas.

[9] Empar Pineda, "Mi pequeña historia sobre el lesbianismo organizado en el movimiento feminista de nuestro país", en Lucas Platero (ed.), *Lesbianas, discursos y representaciones*, Tenerife, Melusina, 2008.

[10] Marcelo Expósito, "Fefa Vila: LSD. Extractos de las entrevistas realizadas por Gracia Trujillo y Marcelo Expósito", en *Desacuerdos*, n.º 1 (2004), p. 161.



figs. [1] y [2] *Collages* de les autores.

"¿Por qué carecemos de representaciones? Porque solo se exhiben aquellas realizadas por la cultura dominante, desde su mirada hegemónica. [...] Solo desde dentro se puede ironizar con lo propio. Lo demás responde a un intrusismo voyeurista"[11]. Frente a una concepción esencialista, estática y pretendidamente universal, LSD y el movimiento cuir emplean las identidades de forma estratégica. Parten de la fluidez y el carácter construido de las mismas para defender, por un lado, un discurso hiperidentitario y afirmativo que proporciona legibilidad: "Eran nuestros cuerpos los que queríamos marcar de forma diferente, para que se hicieran visibles y, en la medida en que se hiciesen visibles, pudiesen nombrar y alterar realidades directamente"[12]. Por otro lado, apuestan por un discurso de desplazamiento de las identidades, consideradas mutables, y las reconocen como un lugar de tensiones atravesado por diversas variables de género, clase, origen étnico, sexualidad, etc., defendiendo la renegociación y redefinición constantes de sus símbolos y significados. Con un carácter lúdico, LSD apuesta por definirse como un "grupo de lesbianas que cambian al nombrarse"[13]: Lesbianas Sin Duda, Lesbianas Sexo Diferente, Lesbianas Sudando Deseo, Lesbianas Sentenciando el Dominio...

Una de sus principales propuestas son los denominados *bollozines Non Grata,* que editaron entre 1994 y 1998. Se apropiaron de la iconografía de artistas como Barbara Kruger para crear un mundo simbólico propio que —desde pensamientos situados[14]— diera respuesta a las demandas, los deseos y las realidades del contexto español. En sus páginas aparecieron las primeras menciones a Teresa de Lauretis o a Judith Butler en España, así como propuestas fotográficas desafiantes que se mostraron en la exposición *Es-cultura lesbiana* (1994). Por medio del fanzine, LSD se insertó en la tradición de las publicaciones autoeditadas propias de los movimientos políticos que buscan "una forma de conocimiento al margen del sistema productivo hegemónico"[15]. De igual manera, entre 1999 y el año 2000, *Bollus vivendi* de Bollus Vivendi tomó el relevo de *Non Grata* como respuesta a la "ausencia total de fanzines, de acción, de debate y de ideas en el aire sobre el tema "mari bollero" [...]. Teníamos la herencia de la militancia, de intentar contagiar, crear conciencia y acción en la calle"[16].

Recientemente, durante el confinamiento por la pandemia de COVID-19, la Plataforma Encuentros Bolleros, colectivo madrileño activo contra las lógicas de opresión blanca y cisheteropatriarcal, promovió un fanzine a modo de memoria colectiva que recogía diversos "enklaustramientos bolleros"[17] a través de la producción de relatos ficticios o documentales. El rango de acción de los colectivos lesbianos se ha visto ampliado a través de su difusión en la web, que facilita el cuestionamiento de los canales de distribución abriendo un debate "en torno a la cultura libre [...], y a una forma de conocimiento al margen del sistema productivo hegemónico"[18]. Les Atakás, grupo de acción directa, sacó partido de internet para difundir más ampliamente su fotonovela *El milagro de la pluma*[19] y *Las desventuras de las Ataskás,* cómics que presentaron originalmente en la revista creada por La Manada Degenerada Feminista de Barcelona: *la c.u.l.o.*

(Re)habitar desde la disidencia

Junto a la visibilidad, otro de los objetivos principales de los movimientos lesbianos y cuir fue la lucha por la reapropiación del espacio público. El espacio "solo existe en la medida en que es usado por los cuerpos y, por tanto, definido por ellos. Y en ese uso sabemos que hay violencia, que hay poder, pero también sabemos que hay deseo y resistencia"[20]. Su mirada castigadora se amparaba en la conocida como Ley de Vagos y Maleantes (1933, modificada en 1954 por el régimen franquista para incluir la represión a les homosexuales), así como en la posterior Ley 16/1970 de Peligrosidad y Rehabilitación Social, para ejercer su poder sobre las disidencias sexuales. La derogación de estas normativas se aceleró en 1989[21] gracias a, entre otras, la presencia militante de los Colectivos de Feministas Lesbianas, sus esfuerzos por la visibilización en los debates políticos y medios de comunicación, y las besadas públicas convocadas para denunciar detenciones lesbófobas.

El término queer/cuir*,* desde su origen etimológico —del bajo alemán *quer* "oblicuo, perverso, descentrado"—, se presenta como un término espacial antes que identitario. El potencial liberador de los espacios cuir frente a la ciudad normativa reside en la amplia capacidad de acción que ofrece a los distintos grupos sociales para trastocar —desorientar, en términos de Sara Ahmed[22]— el uso de instalaciones o lugares públicos[23] y generar espacios seguros. Tratando de resignificar sus funciones y las relaciones sociales que pueden albergar, los colectivos cuir aspiran a desorientar el espacio, a visibilizar otros modos de estar en sociedad e interrelacionarse. Por ejemplo, en *Follarse la ciudad,* el colectivo O.R.G.I.A cuestiona el orden fálico desde el que se producen las ciudades introduciendo la figura de la giganta-monstrua, que trastoca todos sus valores simbólicos jugando con los emblemas urbanos para satisfacer su pulsión político-sexual.

La idea de desorientación también ha vertebrado grupos como Colectiva Desorientada, un lugar de pensamiento y acción antimonosexista que, utilizando la metodología del taller, rechaza

[11] Ana Carceller y Helena Cabello, "De la necesidad de un imaginario lesbiano", en LSD, *Non Grata,* n.º 2 (junio de 1995), p. 19.

[12] Marcelo Expósito, óp. cit., p. 161.

[13] LSD, "Editorial", en *Non Grata*, n.º 2 (junio de 1995), p.3.

[14] Según la terminología de Donna Haraway en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995. pp. 313-346

[15] Tatiana Sentamans, "Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (I). Diagramas de flujos", en Miriam Solá y Elena Urko (eds.), *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos,* Tafalla, Txalaparta, 2013, p. 41.

[16] Javier Pérez, "Accesorios y complementos", en Grupo de Trabajo Queer (ed.), *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*, Madrid, Traficantes de sueños, 2005, p. 177.

[17] Sitio web: https://bolleras.noblogs.org. [Última consulta: 08-04-2022].

[18] Tatiana Sentamans, "Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (I). Diagramas de flujos", óp. cit., p. 41.

[19] Sitio web: lesatakas.blogspot.com. [Última consulta: 08-04-2012].

[20] Yera Moreno, "Espacios de deseo y cartografías desde la re-existencia", en VenidaDevenida (eds.), *Atlas Menor #01. Disidencia sexual desde la vulnerabilidad y la resistencia*, Vigo, Bartlebooth, 2020, p. 5.

[21] Varios de los artículos de esta ley ya fueron eliminados y modificados entre 1979 y 1989, aunque su derogación definitiva no llegó hasta el 23 de noviembre de 1995.

[22] Sara Ahmed, *Fenomenología queer: Orientaciones, objetos, otros*, Barcelona, Bellaterra, 2019.

[23] Pablo Ríos Cullera, "Crisis, identidad y espacios queer", en Actas de los *Congresos científicos de la Universidad de Murcia* y el *XLVIII Congreso de Filosofía Joven: Filosofía y crisis a comienzos del s.XXI*, Murcia, 2010.

las heterodesignaciones represivas sobre aquellos cuerpos cuya sexualidad y deseos no se orientan siguiendo una línea única. Durante las primeras *Jornadas Desorientadas* de 2016, visibilizó cómo las estructuras de poder —científicas, políticas y estatales— privilegian a las personas monosexuales frente a las plurisexuales. "El taller supone un generador político exponencial de redes de conocimiento y un dispositivo para la proliferación de microsaberes"[24] y, además, instituye su replicabilidad en otros espacios y tiempos. En muchos casos suponen también una activación de otros tipos de fiestas, fiestas raras, que permiten encarnar las teorías de forma más radical. Ejemplo de ello son los talleres organizados desde 2006 por colectivos transmaribibolleros para estimular el *Orgullo Crítico*, que aspiran a rebasar las reivindicaciones tradicionales del movimiento LGBTIQ+[25]. Es también el caso de los talleres postporno desarrollados por el grupo artístico anticapacitista Post-Op, que difunden prácticas contrasexuales en la vía pública expandiendo la interse(x-cc)ión entre deseo y paisaje, como también hicieron en 2010 con *Oh-Kaña,* una performance sexodisidente junto a Quimera Rosa, Mistress Liar y Dj Doroti presentada en Las Ramblas de Barcelona. A su vez, la confluencia de fiesta y sexo actúa más allá de lo privado como un espacio de lucha donde follar de otros modos y tejer redes para fracturar "imposiciones morales naturalizadas sobre la afectividad y el placer"[26]. En este sentido GOFISTFOUNDATION desborda los estándares sexuales y reivindica la práctica del *fisting* en una serie de performances organizadas entre 2005 y 2007, resignificando los espacios intervenidos.

Asimismo, los espacios cuir, fuera de las coordenadas cisheterocentradas, no se rigen por una construcción lineal del tiempo. Son cuerpos que movilizan deseos por existir de otra manera en el mundo y en la historia, en los espacios y los tiempos, que se resisten "a pensar que todo lo que tenemos es el aquí y ahora". Esta modalidad de vivencia temporal requiere poner el pasado en relación significativa y transformadora con el presente de manera no secuencial, buscar en el ahora potencialidades no detonadas de revoluciones pasadas y establecer relaciones con ellas[27]. Como desarrolla José Esteban Muñoz, el tiempo hetero-lineal es una temporalidad autonaturalizante que encorseta las subjetividades cuir[28], las cuales, bajo estos parámetros, solo pueden fracasar, desviarse, pues no se adecuan a las condiciones de (re)producción de un sistema neoliberal cisheterocentrado. En este sentido, los espacios cuir son lugares de reproducción ampliada, donde se busca establecer redes con el pasado para generar un sentimiento de pertenencia y crear comunidades fuera de estos ritmos y espacialidades opresivas.

[24] Tatiana Sentamans, "Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (II). Estrategias de producción", en Miriam Solá y Elena Urko (eds.) *Transfeminismos. Epistemes, fricciones y flujos,* Tafalla, Txalaparta, 2013, p. 178.

[25] Sitio web: orgullocritico.wordpress.com. [Última consulta: 08-04-2022].

[26] Tatiana Sentamans, "Redes transfeministas y nuevas políticas de representación sexual (I). Diagramas de flujos", óp. cit., p. 41.

[27] Elizabeth Freeman, *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories,* Chicago, Duke University Press, 2010, p. 16.

[28] José Esteban Muñoz, *Utopía Queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa,* Buenos Aires, Caja Negra, 2020.

Memorias al margen

"La práctica utópica queer consiste en 'construir' y 'hacer' en respuesta al estatuto de nada que nos asigna el mundo heteronormativo"[29]: las acciones de los colectivos bolleros son una forma de poner en relación una experiencia de vida cuir con el mundo y su violencia epistémica. Si los relatos de los colectivos subalternizados y sus acciones han permanecido invisibilizados, se debe a la implacable acción de dicha forma de violencia, que les ha sustraído sus posibilidades de autorrepresentación, así como el propio registro de su memoria[30].

Los archivos hegemónicos son una ficción de cisheterosexualidad prescrita socialmente[31] que suscita la necesidad de producir memoria visual cuir y generar contra-archivos y genealogías propias. El *Archivo-T* es una de las iniciativas que, desde las resistencias, propone un contra-archivo que celebra "los movimientos político-artísticos del contexto español de los últimos cuarenta años"[32]. De igual manera, encontramos el *Archivo Transfeminista/Kuir* de La Neomudéjar[33] y el blog *Prácticas Disidentes* del colectivo VenidaDevenida, una "herramienta de investigación sobre la producción del espacio mediante prácticas no normativas"[34].

"El contacto con generaciones anteriores es siempre una forma de de-generación. Una práctica perversa"[35]: se vuelve recurrente la mención al anhelo por el pasado, el mirar hacia atrás, la necesidad de genealogías y de archivos para las subjetividades cuir, un deseo de pertenencia que dinamita las relaciones normativas espaciotemporales; un deseo de reconocimiento de violencias y vacíos, pero también de celebración.

Dicha pulsión nos ha llevado a conversar sobre estas prácticas, para recoger aquí estas historias, estos movimientos, estos espacios, estos pasados y estos presentes. Nos da el placer de (re)conocernos en ellas, de sentirnos acompañades y de aunar fuerzas, entretejiéndolas en figuras de cuerdas[36]. Nos da la posibilidad de (re)conocer las hibridaciones y la pluralidad de realidades que conviven en el tiempo, frente a genealogías cancelatorias del pasado que se inscriben en la idea moderna de progreso sin problematizarla. Pero también de permitirnos el extrañamiento ante nuestros propios pasados. Establecer con ellos un diálogo crítico para no estancarnos en el atesoramiento de logros anteriores que nos impida vislumbrar otros horizontes. Generar una práctica de (re)existencia espacial y simbólica para, en palabras de Yera Moreno, "ocupar los espacios y llenarlos de deseo bollero, de unas historias que no nos han contado y que son homenajeadas por otros cuerpos disidentes que viven en el ahora de la ciudad y que quieren recordar a esas otras que también vivieron y habitaron en ella"[37].

● **PAULA GARCÍA ROBLEÑO, MIKE BATISTA RÍOS**

[29] Ibíd., p. 211.

[30] Marisa Belausteguigoitia Rius, "Descarados y deslenguadas: el cuerpo y la lengua india en los umbrales de la nación", en *Debate feminista*, vol. 24 (octubre de 2001), p. 24.

[31] José Esteban Muñoz, óp.cit.

[32] Sitio web: http://archivo-t.net/info/. [Última consulta: 08-04-2022].

[33] Sitios web: laneomudejar.com. [Última consulta: 08-04-2022] y https://graphcommons.com/graphs/a563e7b0-1bd0-4c72-b77b-d3ce4a11a23f. [Última consulta: 08-04-2022].

[34] Sitio web: practicasdisidentes.blogspot.com. [Última consulta: 08-04-2022].

[35] Elena Castro, "Historias con-tacto: una aproximación erotohistoriográfica al archivo", en *Re-visiones*, n.º 11 (2021), p. 232.

[36] Donna Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Cthuluceno*, Bilbao, Consonni, 2019.

[37] Yera Moreno, óp. cit., p. 5.

ZONA DE CONTACTE: REPARAR LES CRISIS

El LAP#1 d'Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma

Vivim en un temps de crisis, de malestars capitalistes i d'urgències socials que el museu d'art contemporani necessita d'escoltar i treballar amb la ciutadania. Des de les darreres dècades, la institució ha deixat de ser un "contenidor tancat" d'obres del passat per reflexionar sobre el seu present i futur. Aquest procès es duu a terme a partir de l'activació d'espais de debat —des de la perifèria— amb què es pretén enderrocar l'hegemonia cultural dominant a través de pràctiques artístiques crítiques. El present article es demana: quines són les noves formes de compromís social que s'han de fomentar des dels departaments d'educació de les institucions artístiques? Com a cas d'estudi, es posa el focus d'atenció en la direcció d'Imma Prieto d'Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma i la seva darrera proposta: LAP#1 Zona de contacte: reparar les crisis. Tal com apunta en l'entrevista per a aquest article —a través d'aquest laboratori de pensament— la directora situa el museu com un lloc de trobada i diàleg amb la ciutat per enfrontar les crisis no resoltes de la contemporaneïtat i reflexionar sobre la definició i la identitat de la pròpia institució.

• **Entrevista:** p. 67

• **Versión castellano:** p. 44

Partint de la idea que l'hegemonia fa referència a l'ordre lògic que regula les relacions socials dominants a través de la força; la contrahegemonia impulsa una anàlisi crítica de la societat des de la seva resistència. En paraules de la filòsofa Chantal Mouffe, s'ha d'establir la democràcia del pluralisme agonístic[1] per reconèixer la multiplicitat de veus, experiències i relats que poden estar en pugna però que construeixen una identitat col·lectiva. En aquest marc, es podria considerar que totes les pràctiques artístiques esdevenen polítiques, ja que contribueixen a la gestació de l'hegemonia o, per contra, a la impugnació de l'ordre dominant a través de la seva crítica[2]. Aquestes són les que, des de la col·lectivitat, fomenten la negociació en clau democràtica per fer front a l'hegemonia cultural amb casos com el LAP#1.

Atenent a les transformacions que ha viscut el museu al llarg del segle XX, Hito Steyerl critica la idea del museu com a "contenidor tancat" que dirigeix la seva mirada al passat a través de la seva col·lecció[3]. Així mateix, la comissària Zdenka Badovinac li atribueix una nova funció a través dels seus projectes pedagògics: la producció de present[4]. En aquest sentit, també Imma Prieto sosté que "no es tracta de penjar o distribuir obres amb gràcia, ans al contrari, d'establir relacions, activar el pensament crític i, òbviament, ser nòduls de coneixement"[5]. En l'àmbit nacional, la dinàmica centre-perifèria es fa present. Institucions com el MNCARS, el MACBA i l'IVAM manifesten una gran ressonància degut a la seva ubicació en el centre de la producció artística contemporània. Per contra, l'existència d'institucions situades a la perifèria, evidencien els antagonismes produïts per la contraposició entre les històries locals i globals des d'una narració plural[6]. En paraules de l'actual directora, "una maquinària com la d'Es Baluard, a escala mitjana, et permet prendre, de manera més ràpida, el pols de la ciutat"[7].

En l'exercici de repensar el paper de les institucions artístiques des de l'horitzontalitat, les identitats són coproduïdes i constantment renegociades[8] a partir de la conversa. En aquest sentit, la filòsofa Irit Rogoff sosté que el gir pedagògic ens permet pensar un nou model de museu on l'educació esdevé central per a la transformació social. Això sí, el museu s'ha de pensar dins l'organisme viu de la ciutat i al servei dels ciutadans, ocupant-se de les transformacions, les problemàtiques i els canvis[9]. A partir d'aquest posicionament, l'educació implica el desenvolupament d'un terreny comú en disputa i produeix un canvi de focus: es passa d'una cultura de l'emergència —que para atenció a les crisis no resoltes— a una cultura de la urgència —que respon als temes motrius que generen un canvi social—[10]. No obstant, cal tenir presents les contradiccions, resistències i limitacions que imposa la mateixa institució. Per una banda, es parla de fer feina de manera horitzontal amb la comunitat però se segueixen mantenint les relacions jeràrquiques dins els mateixos equips que conformen els departaments del museu. Per l'altra, el fet que sigui la institució qui tria els col·lectius i els temes a tractar —enlloc de la ciutadania— implica, inevitablement, la desactivació del debat democràtic que cal tenir en compte per treballar amb aquesta metodologia.

LAP#1 Zona de contacte: Reparar les crisis

La producció artística de Palma queda al marge respecte a la que té lloc en altres ciutats com Madrid, Barcelona i València, tot i que la seva difusió i promoció depèn de les legislatures dels partits polítics que governen cada quatre anys. A més, des de l'inici de la pandèmia, no només s'ha incentivat la precarietat sinó que ha quedat al descobert l'interès dels diferents governs en el benefici econòmic de la cultura, entenent-la com un atractiu turístic enlloc d'un possible escenari de reflexió[11].

[1] El pluralisme agonístic implica el reconeixement de la multiplicitat en una mateixa i de les posiciones contradictòries que comporten aquesta multiplicitat. Chantal Mouffe, "La dimensión política de las formas artísticas", a *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Barcelona, Contratextos, 2007.

[2] Chantal Mouffe, óp. cit.

[3] Hito Steyerl, "Un tanque en un pedestal", en *Mutaciones en el espacio público*, València, Concomitentes y Bartlebooth, 2021.

[4] Zdenka Badovinac, "Narrative of plurality", en J. Myers-Szupinska (ed.), *Comradeship. Curating, art and politics in post-socalist Europe*, New York, Ici, 2019.

[5] *Identitats, antagonismes i pensament. Una conversa amb Imma Prieto sobre Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma*, [entrevista per Claudia Desile, inèdita, veure adjunta], abril 2022.

[6] Zdenka Badovinac, óp. cit, p. 120.

[7] *Identitats, antagonismes i pensament...*, óp. cit., s. p.

[8] John Byrne (ed.), *The Constituent Museum. Constellations of knowledge, politics and mediation. A generator of social Change*, Amsterdam, Valiz, 2018.

[9] *Identitats, antagonismes i pensament...*, óp. cit., s. p.

[10] Irit Rogoff, "Turning", a *E-flux Journal* (2008), p. 7.

[11] Magdalena Aguiló Victory, "Apunts d'un paisatge cultural i artístic a Palma", a *Ciutat revista de Palma*, n.º 14 (març 2022), p. 4.

El museu Es Baluard neix com a institució central d'art contemporani a Palma, inaugurat el 2004 i encapçalat des dels seus inicis per dones: Cristina Ros, Nekane Aramburu i Imma Prieto. La darrera, actual directora, ha posat especial atenció en problematitzar les urgències socials a través d'algunes exposicions com *Marina Planas. Enfocaments bèl·lics del turisme: tot inclòs* (2020) pel que fa a la turistificació massiva de l'illa. Atenent a altres com *Memòria de la defensa, Arquitectures físiques i mentals* (2021) pretèn —des del binomi centre-perifèria i la reflexió sobre l'emplaçament concret del museu en una arquitectura defensiva— el qüestionament dels nostres prejudicis i els conflictes tan locals com universals. Respecte aquesta última proposta, Prieto indica "Va ser una exposició on partíem de la propia muralla [on es troba situat el museu] a través de cartografies del segle XVII que connectaven amb el context d'una pandèmia que tornava a viure una sèrie de fronteres invisibles"[12]. A través d'una de les darreres mostres que ha comissariat a partir de la reordenació de la col·lecció permanent —*Personae màscares contra la barbàrie* (2022)— es planteja com la representació del cos humà esdevé un mirall dels conflictes sociopolítics de cada època

Des del Departament d'Educació i Formació del museu, s'han generat espais de reflexió sobre la contemporaneïtat, com és el cas del laboratori anual LAP#1 Zona de contacte: Reparar les crisis. La novedosa proposta d'Imma Prieto, juntament amb Berta Sureda —desenvolupada entre els mesos de gener i juny de 2022—, pretén reflexionar, de manera col·lectiva, les crisis no resoltes del moment actual a través de les noves institucionalitats, els ecologismes, els feminismes, les fronteres i els treballs. Es tracta de incentivar el diàleg entre el museu i la ciutat a través de la creació d'espais de pensament comuns que no només forgen una identitat col·lectiva sinó que es constitueixen com a llocs de trobada d'una pluralitat i diversitat de veus. Segons Imma Prieto, "cal destacar que no es tracta de *la crisi* sinó *les crisis* perquè som hereus de múltiples crisis no resoltes i és indispensable que el museu creï espais de coneixement i divulgació sense oblidar-se dels reptes que suposa el temps en què vivim [...]. L'objectiu del projecte és oferir al context una formació continuada no reglada on, a partir de l'intercanvi, el contacte i la proximitat, es puguin crear espais de debat i reflexió"[13].

El LAP#1 s'estructura en cinc mòduls que estan interconnectats, són experimentals i disposen d'una duració de tres setmanes. Cada un s'inaugura amb una conferència d'un/una ponent reconeguda internacionalment que tracta la temàtica relacionada amb les crisis actuals. Aleshores, el primer mòdul, "Reinventar les institucions, els cossos al centre", s'inaugura amb la conferència de Hito Steyerl.

[12] *Identitats, antagonismes i pensament...*, óp. cit., s. p.

[13] Ibíd.

El segon, "Ecologismes, imaginar els impossibles", amb Yayo Herrero; "Feminismes, les altres inapropiables", amb Judith Butler; "Deconstruir les fronteres, descolonitzar els sabers", amb Banu Cennetoğlu i "Treballs, multituds precàries", amb Remedios Zafra. Finalment, destaca la jornada de cloenda, "Reparar les crisis", a càrrec de Guy Standing i Marcelo Expósito. La metodologia de cada mòdul integra projeccions, tallers, taules de treball, processos de recerca i debats. Aquestes darreres activitats són treballades per la comunitat de manera conjunta amb un equip docent format per figures i col·lectius com Zdenka Badovinac, Mabel Tapia, Ivan Murray, Arquitectives, Basurama, Brigitte Vasallo, Neus Tur, Meritxell Esquirol, María Ruido i Instituto del Tiempo Suspendido, entre d'altres.

Aprofundint en el mòdul "Ecologismes, imaginar els impossibles", cal destacar que no només es va dur a terme la conferència de Yayo Herrero —que va abordar l'evolució de la cultura sense atendre als cossos ni als territoris[14]— sinó que es va debatre quina imatge de Palma es venia al turisme i quina era la vertadera realitat de la ciutat. En aquest cas, el col·lectiu Arquitectives, en col·laboració amb la ciutadania, va realitzar una sèrie d'intervencions en l'espai públic des d'una consciència medioambiental crítica amb la turistificació massiva de l'illa. Dos dels exemples foren el *Hula Hop de la Nova Llei del Turisme* davant de la Llotja de Palma, en referència a l'economia circular que no se sostè a Mallorca, i *El sistema que se lleva el viento* amb una estructura formada per cartolines —amb paraules escrites a sobre— una damunt l'altra formant una torre. En aquestes darreres hi havia algunes paraules escrites com "airbnb", "ajuntament" i "turista", sostingudes sobre una base amb la paraula "resident". Es tracta d'una al·lusió al sistema polític i econòmic de Palma, i per extensió, de les Illes Balears, sostingut pels mateixos residents amb un evident desatenció institucional, colapsa i cau pel seu propi pes.

En conclusió, des del gir pedagògic de Irit Rogoff, pel que fa al nou museu del segle XXI, i la democràcia de pluralisme agonístic de Chantal Mouffe, es recupera la proposta del LAP#1 Zona de contacte: reparar les crisis. El laboratori de pensament —impulsat per la directora d'Es Baluard Imma Prieto— permet (re)imaginar un futur diferent per al museu d'art contemporani a través de la reconciliació de la dinàmica centre-perifèria des de la consciència crítica d'un museu situat. A més —des de la creació d'espais de reflexió conjunta sobre les crisis no resoltes de la contemporaneïtat— no només es pretén establir un diàleg local entre el museu i la ciutat de Palma sinó generar un diàleg a nivell institucional en el que siguin els propis ciutadans els que fan possible el canvi del museu d'art contemporani.

[14] Yayo Herrero, *Els cinc elements: alfabetització ecològica en temps de crisi civilitzatòria*, 2022 [Conferència].

●

CLAUDIA DESILE ABRAHAM

CONFLUENCIAS MARGINALES — MÁRGENES QUE CONFLUYEN

Las intervenciones públicas de LUCE en Espadilla (Castellón)

La *madrificación* constante del tejido artístico contemporáneo invisibiliza con frecuencia narrativas marginales que se hilan en otras áreas de la Península Ibérica, impidiendo posibles discursos paralelos o contra-dominantes. En este sentido, no es inusual que la necesidad de repensar la marginalidad como nuevo (des)centro sea uno de los enfoques principales que impulsan muchas de las instituciones, artistas y proyectos españoles que se desarrollan fuera de la capital y que se han ido sumando en los últimos años con el fin de ocupar ese espacio vacante que les corresponde. El siguiente artículo se focaliza en definir la naturaleza de los llamados (des)centros, a través del prisma de las prácticas artísticas experimentales que se sitúan en espacios liminales como narrativa paralela a las lógicas aglomeradoras del centro. A este respecto, se incide en el caso de las intervenciones realizadas por el artista valenciano LUCE en el pueblo de Espadilla (Castellón), en el marco de *Confluències,* proyecto de intervenciones de tipo público-participativo del Instituto Valenciano de Arte Moderno desarrollado en los 24 pueblos de la Ruta 99 de la provincia de Castellón, ideado con el objetivo de "dialogar con las personas que habitan los municipios, creando intervenciones que son fruto a su vez de conversaciones previas, donde paisaje y paisanaje son agentes activos en su configuración final"[1].

LUCE (Valencia, 1989) es una de las figuras emergentes más relevantes del panorama artístico levantino actual. Su obra forma actualmente parte de colecciones como DVK Collection y A2, asimismo cuenta con exposiciones individuales en importantes espacios levantinos como Espacio La Mutante (2012), la Sala Gaspar (2015), Dada Studios (2017) y Espaivisor (2019). A partir de 2021, colabora con la galería madrileña 1MiraMadrid en el marco del proyecto *Estudio de verano*, que sigue desarrollando hasta hoy en día. La producción del artista nace en el ámbito de la tipografía y del arte urbano, centrándose inicialmente en la importancia de la escritura como herramienta identificativa y estética para luego explorar las técnicas y las posibilidades del entorno urbano que habita. Su inquietud artística le lleva prontamente a enfocarse en la resignificación de los elementos cotidianos que contornean el tejido público, descubriendo en ellos la posibilidad de narrar historias invisibilizadas para ofrecer modos de vivir y modos de hacer la ciudad alternativos a lo hegemónico. Su obra normalmente se desvincula de los circuitos tradicionales del arte para enmarcarse directamente en la intervención del tejido urbano y rural mediante fugaces intervenciones públicas, más bien entendidas como intromisiones ocultas que invitan al sujeto aleatorio del entorno a descubrirlas e interactuar con ellas. La colaboración con el IVAM es, en este sentido, un ejemplo evidente de la estética comprometida de LUCE, a medio camino entre el esfuerzo social, el gusto estético y la intervención silente. Más allá de la intención meramente participativa, las intervenciones del artista vienen leídas como una apuesta dialógica entre espacio, sociedad y artista, que ronda el borde del centro sin por eso oponerse abiertamente a este último. Los ejes que vertebran su propuesta, como se verá a continuación, giran alrededor de temas como la identidad, la memoria compartida, el localismo y la ruralidad como respuestas complementarias (y no por eso excluyentes) a la retórica centralizadora.

A partir de la práctica artística, es posible empezar a definir así el (des)centro como un espacio tangible que padece una condición física de marginalidad y, en segundo lugar, una suplementaria exclusión a nivel sociocultural por su imposibilidad de conciliarse con el discurso totalizador que lo contorna. La tensión entre centro y (des)centro surge, pues, a partir de la paulatina transformación del espacio de encuentro en un lugar de tránsito: la hiperregulación del espacio común y la desnaturalización de lo cotidiano en favor de lo eficiente y lo productivo, afectan su capacidad de generar conexiones y plasmar las posibilidades de la otredad. Es decir, en su lucha de territorialización de lo periférico, el entramado dominante impone modos de hacer precisos que prescinden del hacer-juntos de la periferia. Si el (des)centro no se alinea a su lógica, el resultado es, sin opciones de cambio, el ostracismo. Como ya intuyó Appadurai, el centro anula lo local en su búsqueda totalizadora: se legitima mediante esfuerzos de unificación y con la intensidad de su presencia en un cuerpo continuo de territorio delimitado.[2] Esto resulta en disyunciones entre territorio, subjetividades y modos de vida social colectivos; lugares fisurados donde

[1] Inaugurado este año por *L'IVAM al territori*, la convocatoria consistió en la concesión de residencias para artistas experimentales levantinos con el fin de realizar una serie de intervenciones públicas en los pueblos de Espadilla, Fuentes de Ayódar, Torralba del Pinar, Torrechiva, Vallat y Villamalur. Instituto Valenciano de Arte Moderno, *Confluències. Intervenciones artísticas en los pueblos de la Ruta 99*, Valencia, IVAM Press, 2022 [Cat. exp.], p. 1.

[2] Arjun Appadurai, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, p. 189.

alrededor de la acumulación del centro se suman espacios-vacantes, que pueden ser reapropiados para construir nuevos discursos paralelos. El des(centro) cobra vida, pues, en la medida en que el centro impone dinámicas exclusivas de control, poder o dominio, focalizándose en la disyunción que este crea, rodeándola con sus modos de hacer alternativos e implantando así lentamente lógicas paralelas de vivir en comunidad.

En su oposición contra el tejido dominante, el poder del (des)centro se articula alrededor de procesos como el cuidado, la cotidianidad y la comunidad como formas de disidencia destinadas a señalar nuevas formas posibles de mirar y, por tanto, nuevas formas de vivir. Los monumentos espadillenses realizados por LUCE responden a las necesidades de un espacio público en crisis, donde no subsiste una fractura, tan solo un vacío indefinido difícil de colmar. Las intervenciones se enmarcan dentro de una urgencia más amplia: la despoblación rural. Son más de 180 los municipios de la Comunitat Valenciana que sufren esta situación. Concretamente, en la provincia de Castellón, más de la mitad de estos pueblos no llegan a los cien habitantes. Las políticas de gentrificación y la falta de servicios públicos en la periferia son las causas del vacío del Alto Mijares. Si España se *madrifica,* también la Comunitat se *valencifica,* ya que la urbe se desarrolla mediante el impedimento de perspectivas múltiples y alternativas posibles. No se proponen soluciones, se señalan los espacios vacantes y las pautas necesarias para reterritorializarlos.

Hace falta volver a mirar (detenidamente) el margen que nos acompaña. LUCE advierte sobre esta necesidad a partir de su intervención *Momento congelado,* un enigma visual de ecos dadaístas que obliga al individuo que lo contempla a detener su otear. Es un *objet trouvé* mediante el cual es posible reconstruir situaciones que normalmente pasan desapercibidas, narrativas cotidianas, vidas que se intersectan y siguen plácidas día tras día. A través de ella, las experiencias de los espadillenses reviven y se inmortalizan, congeladas en un instante eterno.

> [Unos trapos colgados en un tendedero durante meses,
> Las calabazas secándose en los balcones,
> Los balones de algún niño,
> Maceteros construidos con azulejos,
> Tacos de madera que regulan el desnivel de los bancos
> colocados en las cuestas de sus calles]

El hilo conductor de las narrativas propuestas por el artista se deshebra siguiendo relatos que han sido ocultados pero siguen vivos, pulsantes, ansiosos de ser señalados. Anteriormente, he

apuntado a las intervenciones definiéndolas como monumentos. El monumento entendido en este caso como una monición, una señal que nos hace pensar, recordar, advertir, inspirar. *Aliquem alicuius moneo* es el lema de los monumentos de LUCE: hay historias que nos hacen pensar fuera de nuestro centro. Existen espacios (des) centrados donde residen recuerdos que nos son ajenos. Cuando LUCE interviene en la lona de la piscina comunal de Espadilla crea un monumento solamente para los habitantes del municipio. Todo centro tiene límites, todo (des)centro está contorneado por las voces que lo residen y los espacios que lo componen, como nos muestra esta intervención del artista, *Lona azul*:

> Tomé medidas sobre el perímetro de la piscina y calculé el área de sus bordes para definir la altura de las letras. Tras escribir a mano el texto elegido, lo digitalicé para producir unas plantillas a escala real con vinilo adhesivo. Con pintura en spray blanco rellenamos las letras y retiramos el adhesivo. Posteriormente, volvimos a colocar la lona cubriendo la piscina. Al intervenir con un escrito el cubre piscinas, pretendo darle un nuevo valor al espacio y aludir a los habitantes de Espadilla que residen todo el año en el pueblo y cuidan de él[3].

En *Los llaveros de Bar Saganta*, por ejemplo, el monumento es para quienes invaden y se infiltran en el límite del (des)centro: se trata de una instalación que pretende advertir-sobre-algo, no solo hacer-recordar-algo. Compuesta por pequeñas esculturas de madera planteadas como un juego de piezas interconectables, una vez unidas completan un relato sobre la identidad local de Espadilla, reproduciendo una secuencia visual y los últimos versos de una de las jotas más populares del pueblo. Siete llaveros como siete momentos congelados en una narración más profunda: la de la vida espadillense, su relación íntima con el entorno natural y su condición de anti-centro consciente. Siete llaveros dedicados a los excursionistas que pisan el territorio del (des)centro para advertir sobre la identidad de sus residentes, de las rocas y de las casas que se acumulan por su restringido territorio. Siete llaveros sin ninguna llave, para anunciar que no hay hogar más allá del que uno elige.

> [Cuatro cosas tiene Espadilla, Que no las tiene Madrid:
> Peña Saganta y el Turio,
> La Piqueta y el Matic]

Los cuatro monumentos de LUCE en Espadilla se entienden así como lugares-procesos no solo descentrados, sino también frágiles. La estrategia del artista consiste en combatir el centro

[3] LUCE, "Espadilla y su entorno", en Instituto Valenciano de Arte Moderno (ed.), *Confluències. Intervenciones artísticas en los pueblos de la Ruta 99*, Valencia, IVAM Press, 2022 [Cat. exp.], p. 5.

resignificando las condiciones que impone el margen: la fragilidad y la precariedad son así las armas con las que crear nuevos intersticios posibles, buscando prácticas sociales centradas en la solidaridad, la convivencia, la comunidad y la ecología.[4] El cuidado borra las diferencias entre (lo) público y (lo) privado, solo así es posible reapropiarse de los espacios comunes sustraídos por la lógica del centro. No se propone una solución a la crisis, se evidencia el problema para hacer pensar algo al infiltrado del centro que llega a rozar Espadilla. Hacer pensar algo como manera de advertir sobre algo.

Si el orden instituido no señala el conflicto, no hay más remedio que habitarlo para hacerlo vivo y presente, permitiendo así que la fuerza del (des)centro se asiente en el lugar que le corresponde. La poética de LUCE se traduce en un juego de convivialidad e intercambio, donde se oculta una atenta reflexión crítica sobre la centralidad, la marginalización, el espacio público y su crisis estructural. El ostracismo puede volverse también oportunidad para crear nuevos jardines y regar tierras resecadas por el centro. Los cuatros monumentos, en tal sentido, vislumbran una necesidad primaria, que sigue siendo siempre la misma una vez que se mira el centro desde fuera: resituar más allá del margen los modos de hacer de las comunidades excluidas mediante una práctica de distanciamiento y de cuidado. Solo de esta forma, el ostracismo impuesto puede ser transformado en una práctica eremita compartida para plasmar nuevos modos de hacer-juntos, y así, inaugurar (des)centros alternativos a partir de los cuales tejer narrativas inéditas, experimentales, que nos ayuden a rozar el confín del centro y, paralelamente, aprender a deshebrar más detenidamente las dinámicas que este impone.

● **ROBERTO RICCARDO ALVAU**

[4] Massimo De Angelis, *Omnia Sunt Communia: On the Commons and the Transformation to Postcapitalism (In Common)*, Londres, Zed, 2017.

UNA GRAN LONA AZUL

Las ciudades, como los sueños, están construidas de deseos y de temores.[1]

El 15 de mayo de 2011 la plataforma Democracia Real Ya! convocó una serie de manifestaciones en diferentes ciudades españolas con el objetivo de hacer patente la indignación general que experimentaba la ciudadanía, para lograr un necesario cambio político, económico y social. Esa misma noche, al finalizar las protestas, cuarenta personas decidieron acampar en la Puerta del Sol de Madrid, declarando su descontento e improvisando un precario campamento. A pesar de los esfuerzos de las autoridades por disolverlo, aquel asentamiento creció de forma vertiginosa: la noche del 17 de mayo la asistencia era ya masiva. La Puerta del Sol había sido ocupada[2].

Rápidamente, la plaza fue tapizada por cientos de cartones, tiendas de campaña y sacos de dormir. Una extraña ciudad informal había tomado el centro de la capital. De pronto, la Puerta del Sol albergaba una biblioteca, un grupo de estudio, varios espacios de alimentación, una guardería, un huerto y distintos equipos de limpieza. La espontaneidad, la falta de recursos, pero también su extremo aprovechamiento, definían el proceso constructivo de un lugar predispuesto a lo inesperado. El campamento respondía independientemente a sus propias necesidades y, a pesar de contar con una Comisión de Infraestructuras[3], encargada de organizar el desarrollo espacial de la acampada, el asentamiento y su arquitectura parecían esquivar cualquier tipo de organigrama.

La plaza se fue llenando de carpas y lonas de plástico azules[4]. Con el objetivo de proteger a los manifestantes del calor y la lluvia, se generó "un sistema constructivo que permitía ir poco a poco cubriendo toda la plaza, creciendo a medida que crecía el campamento"[5]. Un pequeño zoco mutante, capaz de reproducirse sumando parches de plástico a su organismo, arropaba a los activistas y señalaba, con su característico color, la ambición disidente de todo un movimiento.

Las carpas azules se convirtieron rápidamente en un icono revolucionario. Aquella estructura que sobrevolaba la Puerta del Sol de Madrid pasó a monopolizar los medios nacionales.

[1] Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 2012, p. 52 [Edición digital].

[2] Julia Ramírez-Blanco, *15M. El tiempo de las plazas*, Madrid, Alianza Editorial, 2021.

[3] Esta Comisión estaba formada por arquitectos e ingenieros, aconsejada por los bomberos de Madrid y guiada por los comportamientos y decisiones tomadas durante la Primavera Árabe en la plaza Tahrir de El Cairo.

[4] Julia Ramirez-Blanco, óp. cit.

[5] Zuloark, "IC Sol: Cubrir la plaza", en *Inteligencia Colectiva*. Sitio web: https://es.paperblog.com/ic-sol-15m-cubrir-la-plaza-by-zuloark-posted-in-catalog-ic-568184/. [Última consulta: 17-04-2022].

El modelo se propagó: los campamentos que compartían reivindicaciones similares y que habían ido ocupando muchas de las plazas públicas en otras tantas ciudades españolas, decidieron adoptar esta misma solución arquitectónica para vertebrar sus espacios. En los callejeros de las urbes más importantes del país se abría hueco un pequeño *punto azul* en el que una parte de la población, activa y organizada, se movilizaba contra el orden establecido.

Cuatro meses más tarde sucedía algo parecido en Nueva York, donde el movimiento *Occupy Wall Street* recurría a las lonas azules para construir tiendas de campaña y toldos protectores en la plaza Zuccotti[6], a escasos metros del corazón financiero del capitalismo mundial. Las lonas azules se convirtieron en la bandera accidental del descontento social. Su disponibilidad, su módico precio y su durabilidad permitían a los diferentes movimientos revolucionarios utilizar estos polímeros para generar una arquitectura subversiva, menor, efímera, capaz de invertir las lógicas urbanas y cualificada para "colarse por las grietas de la convención"[7].

Estos plásticos que inesperadamente posibilitan un habitar insurreccional[8] y beligerante, son los mismos que habitualmente cubren los materiales de construcción, las obras en las ciudades, las escenas de un crimen e incluso los cadáveres. Estos polímeros suelen actuar de pantalla protectora impidiendo la visión de aquello que envuelven o rodean. Son una suerte de recipiente para lo que se encuentra en el umbral de la existencia. Una última barrera que resguarda aquello que todavía no está, mientras custodia aquello que aún no se ha ido. Las lonas azules señalan y ocupan la marginalidad ofreciendo refugio a los que, mientras se esfuerzan por mantener el equilibrio, caminan por el borde.

Las lonas azules se comportan como sinónimos de la disidencia política, social y económica. Sin embargo, también actúan como imagen de la pobreza, de la marginalidad y de la precariedad. Así lo demuestra la Jungla de Calais, un campo de refugiados que surgió ilegalmente en la frontera entre Francia y Gran Bretaña, y en el que miles de personas se han visto obligadas a usar los plásticos azules para resguardarse de las inclemencias climáticas[9]. En 2016 el gobierno francés instaló 125 barracones[10] con la pretensión de solucionar alguno de los incontables problemas que sufría el campo[11]. No obstante, alrededor de las edificaciones prefabricadas pronto se multiplicaron de nuevo las lonas azules.

En apariencia, estos plásticos mantienen una íntima relación con todas aquellas situaciones y realidades donde lo excepcional se ha vuelto la norma[12]. A diferencia de la Jungla de Calais, donde son los propios refugiados quienes se procuran la obtención de los plásticos, en Tokyo es el ayuntamiento el responsable de repartir dichas lonas azules entre la población sin hogar[13]. Con ellas los sin techo fabrican sus viviendas ocasionales y protegen sus escasas pertenencias. Las calles de la capital nipona cuentan siempre con algún reflejo añil. Estos plásticos ocupan el margen de las rutas habituales que vertebran la ciudad; se perciben principalmente en los lapsos temporales que genera la rutina de la urbe y recontextualizan el territorio conocido: hacen extraño lo habitual[14] y viceversa.



Las lonas azules protegen y señalan la posibilidad subversiva y revolucionaria de los diferentes movimientos, realidades y protestas que atraviesan nuestra sociedad. A su vez, también son el símbolo internacional de la precariedad absoluta. Asimismo, estos plásticos actúan, de forma completamente intuitiva e inesperada, como un lenguaje independiente: son el signo de aquello que se encuentra arrumbado en el margen; incluso de la marginalidad misma.

● **CLAUDIO HONTANA MUÑOZ**



figs. [1] y **[2]** Ilustraciones de Mike Batista Rios.

6 Así lo demuestran algunas fotos de John Minchillo, fotoreportero responsable de cubrir el movimiento.

7 Jill Stoner, *Hacia una arquitectura menor*, Madrid, Bartlebooth, 2018, p. 22.

8 CONSEJO NOCTURNO, *Un habitar más fuerte que la metrópoli*, Logroño, Pepitas de Calabaza, 2018.

9 Esta es una solución recurrente en los campos de refugiados. El campo de Kawergosk, en el norte de Irak es otro claro ejemplo de este comportamiento.

10 Olmo Calvo, "Las escuelas rodeadas de vallas de la Jungla de Calais", en *El Diario*, 6 de octubre de 2016. Sitio web: https://www.eldiario.es/desalambre/escuelas-jungla-calais-barreras-rodeado_1_4600643.html. [Última consulta: 17-04-2022].

11 Esta solución refuerza la relación entre los campos de refugiados y los campos de concentración. En ambos parece pervivir la idea de la nuda vida: el interés exclusivo por mantener la vida biológica, sin ningún tipo de añadido. 125 barracones no pretenden solventar la situación y ofrecer una habitación digna a miles de personas. La decisión simplemente consigue camuflar la precariedad de los habitantes de la Jungla de Calais. Andrew Herscher, *Desplazamiento. Arquitectura y refugiados*, Barcelona, Puente Editores, 2020.

12 Esta frase adapta la cita de Giorgio Agamben en la que define el campo como "el espacio que se abre cuando el estado de excepción comienza a transformarse en regla". Giorgio Agamben, *Medios sin fin: notas sobre política*, Valencia, Pre-Textos, 2001, p. 92.

13 A este respecto, puede considerarse la obra "Tokyo Voids" (1999) de los artistas Shiuan-Wen Chu y Ana Dzokic, presente en la exposición *POST-IT CITY. Ciutats Ocasionals*, presentada en el CCCB durante el 2008, como un ejemplo claro de esta situación.

14 Jill Stoner, óp. cit.

LA ÉPOCA DE LA NO-IMAGEN DEL MUNDO



Si tuviéramos que dibujar la topografía específica de nuestra hiperrealidad mediática, no partiríamos ya de la cartografía o el mapa tradicional, sino del teseracto, un cubo imposible de cuatro dimensiones compuesto por la superposición de una serie infinita de imágenes, signos y lugares (o no-lugares). En su interior, la vida es para nosotros como lo es para una mosca[1]: sobrevolamos lugares que estamos lejos de comprender y que vemos a través de múltiples celdillas que enmarcan imágenes similares desde puntos ligeramente diferentes. Sin embargo, y a diferencia de la mosca, a nosotros tanta información termina por *infoxificarnos*[2]. ¿Cómo guiarnos entonces dentro de una estructura que nos es inaprehensible, en la que no hay diferencia entre realidad e ilusión, entre el mundo exterior o el cristal sucio de una ventana cerrada? ¿Cómo navegar la saturación informática y unir la multiplicidad de datos, reales o no, en un mapa coherente? ¿Cómo podemos descubrir qué está del lado de la vida y de la verdad cuando desaparece el límite entre simulación y realidad?

[1] Jorge Fernández Gonzalo, *Redisidencias. Fotografías, fakes y disidencia mediática*, Gijón, Muga, 2021.

[2] Ibíd., pp. 26-27: "Vivimos *infoxificados*, esto es, intoxicados por la sobreinformación: los medios digitales ofrecen más datos en un solo día que todo lo que pudo escribirse en occidente en la Edad Media, más imágenes en unos pocos minutos que en los cien primeros años de historia de la fotografía".

La crisis de la COVID-19 y el confinamiento global han naturalizado el estatus simulacral de nuestros tiempos. La inaccesibilidad física al exterior imposibilitó definitivamente localizar lo *real* del lado del *mundo*, pasando a ocupar este último el espacio de la imagen en la Red y los medios de comunicación. Ya en 1981, Baudrillard definía nuestra era como esa en la que se lleva a cabo una "producción enloquecida de lo real y lo referencial, paralela y superior al enloquecimiento de la producción material [...]; una estrategia de lo real, de lo neo-real y de lo hiperreal, doblando por doquier una estrategia de disuasión"[3], y aún no había visto de lo que era capaz la sociedad de la información. Difundimos lo real de forma imparable a través de la sobreproducción de imágenes que acompaña nuestro uso de las redes sociales, igualando el plano de lo visual al plano de la existencia: si no puede ser fotografiado, grabado, *pixelado*, ¿acaso existe? O, peor aún, ¿existe el sujeto si no es visto en la Red? El *Das-sein* heideggeriano pasa a ser *Sicht-sein*: la condición ontológica del ser humano deja de ser la de *ser-en-el-mundo* para ser *ser-en-la-imagen*.

Si aprendemos a mirar con nuestros nuevos ojos de insecto, a vivir dentro (y ser parte) de la multiplicidad, podemos llegar a identificar algunas de las caras de este teseracto, algunas de las facetas de la hiperrealidad que guardan una estrecha relación con la imagen y el impulso de alienación del poder. Estas estrategias de disuasión pueden parecer inocuas primero, pero sus efectos terminan por ser enormemente perjudiciales. Detrás de todas ellas se esconde la lucha del capitalismo tecnológico por mantenerse con vida, generando crisis tras crisis (tanto individual como colectiva) para desactivar su cuestionamiento, haciendo indistinguible la realidad de la ficción. Esa fue su estrategia desde el principio, según advertía el mismo Baudrillard:

> [...] el capital es quien primero se alimentó, al filo de su historia, de la desestructuración de todo referente, de todo fin humano, quien primero rompió todas las distinciones ideales entre lo verdadero y lo falso, el bien y el mal, para asentar una ley radical de equivalencias y de intercambios, la ley que cobre de su poder. Él es quien primero ha jugado la baza de la disuasión, de la abstracción, de la desconexión, de la desterritorialización, etc., y si él es quien viene fomentando la realidad, el principio de realidad, él es también quien primero lo liquidó [...] esta lógica misma es la que, al radicalizarse, está liquidando hoy por hoy al poder, el cual no intenta otra cosa que frenar semejante espiral catastrófica secretando realidad a toda costa, alucinando con todos los medios posibles un último brillo de realidad sobre

[3] Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Editorial Kairós, 2020, p. 19.

[4] Ibíd., pp. 51-52.

[5] La autora define la cultura-red como "[...] la convivencia y construcción de mundo y subjetividad a través de las pantallas en un contexto excedentario en lo visual (imagen, información, datos...). Contexto caracterizado en un marco donde conviven formas de capitalismo cognitivo o informacional con otras formas de economía social que surgen desde la ciudadanía". Remedios Zafra, *Ojos y capital*, Bilbao, Consonni, 2018, p. 39.

el que fundamentar todavía un brillo de poder (pero no logra otra cosa que multiplicar sus signos y acelerar el papel de la simulación).[4]

Espejito, espejito, ¿qué filtro me quedará hoy más bonito?

Fotografiarnos es, hoy más que nunca, (de)mostrarnos ante los demás. En *Ojos y capital,* Remedios Zafra advierte que nuestra cultura-red[5] y su hegemonía *ocularcentrista*[6] hacen de nuestra visualización una exigencia social, igualando el número de ojos que nos miran al valor que tenemos como seres humanos. Nos entregamos de buen agrado a grandes compañías, con nuestros datos e imágenes por delante, para, de ese modo, poder *ser* (alguien). ¿No es acaso el derecho a la privacidad un ínfimo precio a pagar a cambio de la posibilidad de *ser-en-el-mundo*? Ahora bien, al ser esta la prueba indisputable de nuestra existencia, con más ojos capaces de corroborarla de los que jamás podríamos imaginar en un mismo espacio[7], elegir cómo queremos que nos vean se vuelve un problema fundamental. Editar nuestras *selfies* o poner un filtro al grabar una *story* son gestos cada vez más habituales, herramientas sin las que muchos se sentirían enormemente desprotegidos frente a su imagen. Al generar un ambiente de hipervigilancia y comparación, las redes sociales como Instagram tienen un fuerte poder sobre la autoestima de sus usuarios, especialmente entre los más jóvenes[8]. Cuanto mayor es el número de plataformas y las horas que se utilizan, aumenta el riesgo de padecer depresión y ansiedad[9], con más probabilidades entre las mujeres de desarrollar algún trastorno de la alimentación[10] por alterar su percepción de la realidad.

Aparentemente inocentes, las redes se presentan como el archivo perfecto de las experiencias vitales de sus usuarios, un lugar ideal para compartir sus vidas con los demás, independientemente del lugar o el momento. Frente a los ojos que todo lo ven, el sujeto aparece desnudo: en un panóptico más grande de lo que nunca pudo imaginar Foucault, surge el terror al escarnio público y a la percepción negativa colectiva. Instagram entonces nos devuelve la solución: ¿por qué no te cambias la cara para que los demás te vean más guapa? ¡El relato de tu vida está en tus manos, llena tu *feed* de momentos especiales! Si no los tienes, al mal tiempo buena cara, chica: borra de tu foto esa caja de Prozac, que nadie se va a dar cuenta de que tú, como todas, estás deprimida. ¡Esto es una competición, amiga, a ver cuántos seguidores ganas esta semana!

[6] Ibíd.

[7] Se calcula que en 2020 el número de usuarios en redes sociales en el mundo era de 3.6 billones, estimando que en 2025 será de 4.41 billones. Marcin Staniewski y Katarzyna Awruk, "The influence of Instagram on mental well-being and purchasing decisions in a pandemic", en *Technological Forecasting & Social Change*, vol. 174 (2022), s.p.

[8] Aparna Sharma, Kavish Sanghvi y Prathamesh Churic, "The impact of Instagram on young Adult's social comparison, colourism and mental health: Indian perspective", en *International Journal of Information Management Data Insights*, vol. 15, n.º 2 (2022), s.p.

[9] Brian A. Primack et al., "Use of multiple social media platforms and symptoms of depression and anxiety: A nationally-representative study among U.S. young adults", en *Computers in Human Behavior*, vol. 69 (2017), pp. 1-9. De acuerdo con este estudio, el uso de redes sociales en jóvenes adultos está relacionado con signos de depresión o ansiedad, conjeturando que tal vez pueda deberse a una sustitución de las interacciones reales por las interacciones en la Red.

[10] Jessica F. Saunders y Asia A. Eaton, "Snaps, Selfies, and Shares: How Three Popular Social Media Platforms Contribute to the Sociocultural Model of Disordered Eating Among Young Women", en *Cyberpsychology, Behavior and Social Networking*, vol. 21, n.º 6 (2018), pp. 343-354.

[11] Cita de un discurso de Donald Trump en 2018 sobre la CNN y los medios de comunicación. Sitio web: https://www.bbc.com/news/av/world-us-canada-44959340. [Última consulta: 12-04-22].

[12] Philip N. Howard, Samuel Woolley y Ryan Calo, "Algorithms, bots, and political communication in the US 2016 election: The challenge of automated political communication for election law and administration", en *Journal of Information Technology & Politics*, vol. 15, n.º 2 (2018), pp. 81-93: "In the 2016 US election, highly automated accounts were used to spread politically motivated rumors, share junk news, and provide US voters with direct links to political news and information from Russian sources like RussiaToday and Sputnik", p. 83.

[13] Teresa Piñeiro-Otero y Xabier Martínez Rolán, "Para comprender la política digital – principios y acciones. [Understanding digital politics—basics and actions]", en *Vivat Academia. Revista de Comunicación*, vol. 152 (2020), pp. 19-48. "El término astroturfing hace referencia a todo tipo de movimientos orquestados y operados desde la sombra", p. 34.

[14] Ibíd.

[15] Kai Shu, Suhang Wang, Dongwon Lee y Huan Liu, "Mining Disinformation and Fake News: Concepts, Methods, and Recent Advancements", en Kai Shu, Suhang Wang, Donwong Lee, Huan Liu (eds.), *Disinformation, Misinformation, and Fake News in Social Media. Emerging Research Challenges and Opportunities*, Suiza, Springer Cham, 2020, pp. 1-19.

Welcome to Las Redes, una "producción incesante de lo real" baudrillardiana: la necesidad de hacer de un signo fabricado la realidad, antes de hacer de la vida lo real. La alienación encuentra su máxima expresión en nuestro uso de Internet.

***What you're seeing and what you're reading is not what's happening*[11]**

La mentira está a la orden del día. Desde el arte hasta la política, el *fake* aparece como la herramienta principal de control de la percepción de la realidad. Acciones como *Sputnik* (1997) o *El artista y la fotografía* (1995–1996) de Joan Foncuberta entran dentro de la categoría de *fakes irónicos*, que, más que dañar la percepción que los sujetos tienen de la realidad, son una crítica al fuerte agarre que tiene sobre nosotros la idea de la equivalencia entre verdad y fotografía. Sin embargo, nuestra incapacidad de distinguir la verdad de la mentira deja de ser una anécdota artística cuando tratamos con *fake news* o *bots* ideológicos. La influencia que ambos tienen en la opinión pública se vuelve especialmente explícita durante los periodos de campaña electoral, como lo fueron en las elecciones presidenciales de Estados Unidos en 2016.

El *bot*, una cuenta de *spam* programada por un algoritmo matemático, reproduce una realidad ficcionada que responde a determinados intereses políticos. Imitando las interacciones de un usuario real, los *bots* envían mensajes, comparten noticias falsas o reproducen discursos radicales de odio con el objetivo de alterar la opinión pública de los usuarios de redes como Twitter, Reddit o Facebook[12]. Esta técnica de *astroturfing*[13], emparejada con la compraventa de falsos testimonios, la creación de *front groups* o la edición tendenciosa en páginas de Wikipedia, forma parte de la estrategia electoral de la mayoría de partidos políticos hoy en día[14]. El poder encuentra aquí una herramienta perfecta para modificar el mundo a su gusto y mantener girando la rueda de la hiperrealidad.

Al ser imposible diferenciar la vida dentro de la Red y fuera de ella, las *noticias* diseminadas por redes sociales como Facebook no parecen falsas a primera vista. ¡Cómo no iban entonces a servirse los políticos de las *fake news* para sus campañas electorales! Al alterar la percepción de la realidad de sus lectores para el beneficio de determinados sectores[15], las *fake news*[16] fueron, junto con Twitter y los *bots*[17], la herramienta perfecta para lograr el objetivo del Partido Republicano y el gobierno ruso: que Donald Trump ganara las elecciones en 2016. La información se vuelve indistinguible de la des-información, la verdad de la no-verdad, la simulación de lo real. El poder genera discursos (hasta rozar la inverosimilitud) para favorecer sus intereses.

Narcisista y poliforme, el teseracto nos atrapa cuanto menos conscientes somos de su estructura cuatridimensional y falsamente cambiante. Ya hace tiempo que dejamos de vivir en la época de la imagen del mundo, como diría Heidegger, para vivir en la de la no-imagen: el plano de la negación hegeliana que hace del mundo un punto ciego para nosotros[18]. Aunque sea imposible entenderla de una sola mirada, en una sola dirección, desde una sola perspectiva, la hiperrealidad tiene más poder sobre nosotros cuanto menos capaces somos de identificar las caras que tiene, las imágenes que conforma. Para ella, hasta la guerra es un juego, porque también lo son la vida y la muerte. Tal vez debamos aprender a andar sobre las aristas imposibles de nuestro momento, a vivir sin caer en las trampas de la visión tridimensional, a *redsistirnos*, aunque sea por medio de la huida o el arte. Ceguera poliforme frente a los ojos del capital.

● ANA VÁZQUEZ GOROSTIZU

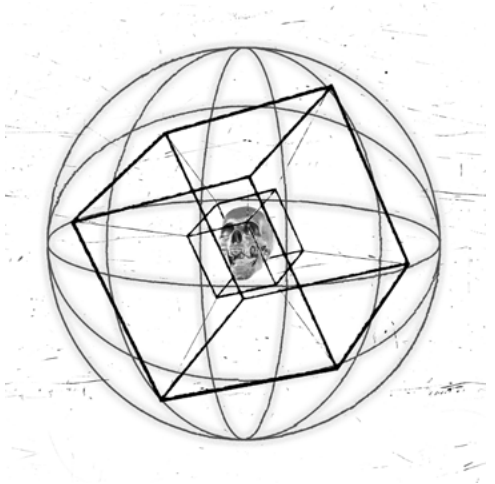


fig. [1] *MSC*, © Duarte Eiros, 2022.
fig. [2] *TSRCT*, © Duarte Eiros, 2022.

[16] Alexandre Bovet y Hernán A. Makse, "Influence of fake news in Twitter during the 2016 US presidential election", en *Nat Commun*, vol. 10, n.º 7, 2019.

[17] Emilio Ferrara, "Bots, Elections, and Social Media: A Brief Overview", en Kai Shu, Suhang Wang, Donwong Lee, Huan Liu (eds.), *Disinformation, Misinformation, and Fake News in Social Media. Emerging Research Challenges and Opportunities*, Suiza, Springer Cham, 2020, pp. 5–114.

[18] En su ensayo de 1938, *La época de la imagen del mundo*, el filósofo alemán describe la esencia de la Edad Moderna (entendiendo por esta aquello que caracteriza al mundo del siglo XX) como la posibilidad de concebir, de pensar el mundo como una imagen. Lo que aquí trata de sostenerse es que no es posible pensar ya el mundo como una imagen porque la imagen es el mundo mismo, llegando al punto de no-reconocimiento de lo que el mundo pueda ser, en tanto que, por sí solo, no existe como tal. Esta imagen, además, es una no-imagen, puesto que no hace referencia a nada que exista: es autorreferencial y no existe nada fuera de ella. Así lo entiende también Jorge Fernández Gonzalo en su libro *Redisidencias. Fotografías, fakes y disidencia mediática*, óp. cit.

ABANDONA TU AUTONOMÍA, ESTÚPIDO

El triunfo de la estética *fun* y del consumo pasivo

Resulta cínica, si no directamente cómica, la contradicción en la que la cultura y su consumo están inmersos. Como hijos de la posmodernidad, vivimos en un momento en el que la diversidad y la visibilidad de la diferencia en los espacios y productos culturales, ya sean artísticos o mediáticos, parece ser la única opción posible. Del mismo modo, el consumo cultural se da cada vez más en espacios virtuales, generando un espejismo de (in) materialidad que oculta el daño ecológico y la explotación laboral necesarias para sostener las infraestructuras digitales[1].

La hegemonía tecnológica de las GAMA[2], la dimensión cuantitativa del *big data*[3], la conformación del gusto estético y cultural por medio de los algoritmos y las redes sociales y la definición de las tendencias a través de las plataformas OTT[4] y los servicios VOD[5], convierten a los individuos en agentes pasivos cuya mirada, en términos de Walter Benjamin, se vuelve distraída[6]. De este modo, la experiencia se ve homogeneizada en una monocultura globalizada en la que incluso las instituciones museísticas pasan a ser otra forma de medios de masas.

En el (ciber)espacio nadie puede oír tus gritos

La cultura es hoy *online*, millones de usuarios en todo el mundo contemplan a la vez grandes eventos culturales como el estreno de *El juego del calamar* (*Ojingeo Geim*, Hwang Dong-hyuk, 2021) en Netflix o escuchan *Motomami* (2022), el último disco de Rosalía, a través las plataformas de música bajo demanda. La cultura se desarrolla en el ciberespacio y, contrariamente a lo que proclamaba el eslogan de la película *Alien*[7] (Ridley Scott, 1979), tal vez el problema no sea que ahí no se escuchen los gritos, sino que ya nadie tiene la capacidad de gritar.

La homogeneización del gusto estético o del consumo cultural es algo que ya venía de lejos, pero con la clusterización[8] de los algoritmos que tuvo lugar alrededor de 2016 dentro de las grandes compañías digitales, el fenómeno alcanzó dimensiones escandalosas. A partir de ese año, se introdujo un cambio en los

[1] Jussi Parikka, *Una geología de los medios*, Buenos Aires, Caja Negra, 2021.

[2] Acrónimo de Google, Apple, Meta (Facebook) y Amazon. A veces es escrito como GAMAM, siendo la última sigla la de Microsoft. Tiene su equivalente en el mercado Chino, BATX (Baidu, Alibaba, Tencent, Xiaomi), que, con su hegemonía dentro del mercado, han acabado formando el oligopolio del almacenamiento del *big data*.

[3] El *big data* es empleado para conocer los gustos y tendencias de los usuarios, así como sus estilos de vida: las búsquedas en Google, la geolocalización, las pulsaciones registradas a través de los *smartwatch* o los datos de salud, entre otros, forman parte de los datos acumulados y con los que se comercializa. En los últimos años hemos visto su uso en el ámbito político.

[4] Las plataformas OTT (siglas de *Over-The-Top*) son servicios de televisión, radio/podcast o música a la carta a través de Internet, así como las plataformas de mensajería instantánea como WhatsApp o las plataformas de almacenamiento web en la nube. Videojuegos online como *Fortnite* o *League of Legends* también son servicios OTT de entretenimiento.

algoritmos de la mayoría de las redes sociales como Facebook, Twitter, Instagram o YouTube para sugerir contenido recomendado: los *feeds* dejaron de ser cronológicos para construirse en función de las preferencias del usuario[9].

Hoy, el "Think Different" de Apple se convierte en un chiste incómodo, sin embargo, el "No es lo que tengo, es lo que soy" de Viceroy resulta hasta profético. Mientras que todos vemos y consumimos lo mismo, con una falta de imaginación y de desarrollo crítico-visual, intentamos sobrepasar la banalidad de nuestras experiencias a través de la construcción de identidades alrededor de naderías que nos otorgan un lugar de identificación y, lo que es más importante, de diferenciación. Pero ya no se trata de pensar diferente, si es que eso tiene cabida, se trata de ser, del ser ahora, del ser y estar ahí, la versión del *Dasein*[10] más insustancial.

Todo lo sólido se desvanece en el aire

La necesidad de experiencias renovadas se vuelve indispensable para la fabricación de un yo. Una identidad que se construye para el mercado: lo estético se rinde al consumo y lo cultural a lo económico. Se funda así un sistema de producción de pulsiones libidinales, donde las industrias del deseo y de las fantasías acaban por limitar y recortar las posibilidades imaginativas y las experiencias estéticas:

> Hemos pasado de un mundo en el que continuaban operando las categorías del arte romántico —aun cuando las formas del arte ya no tenían nada que ver con esas categorías: ¿qué relación puede existir entre un Picasso y un Pollock y el romanticismo sino el mito de la obra maestra?— a un mundo multicultural, pluralista, poscolonial, pero también productivista, masificado y enfocado al consumo en el que el arte ya no está en la cúspide del sistema simbólico de la cultura sino que funge solamente como un elemento de este sistema. De ahí que la sublimidad de las experiencias que el Gran Arte pretendía traer se fracturó. Sin embargo, no estamos privados de arte: hay mucho arte, demasiado. Hasta va sobrando: hay arte por doquier bajo todas las formas posibles[11].

Del estado líquido del que nos advertía quizá con insistencia Zygmunt Bauman[12], pasamos al estado gaseoso del arte de Michaud[13], aunque quizá hoy sería más adecuado un estado de (in)materialidad, puesto que el consumo cultural depende en gran medida de los algoritmos que haya detrás de las plataformas, que suponen una caja negra programática a la que el público

[5] Las plataformas VOD (siglas de *Video On Demand*) son servicios OTT de televisión a la carta en línea: Netflix, Prime Video o Disney+ son algunos ejemplos.

[6] Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica* (1.ª ed. en alemán de 1936), Madrid, Casimiro, 2017.

[7] "In space no one can hear you scream", traducido en España como: "En el espacio nadie puede oír tus gritos". Eslogan del cartel de *Alien* de Ridley Scott (1979).

[8] Derivado del término anglosajón *cluster*. Se refiere a los algoritmos de agrupamiento. Los grupos o *clusters* se forman a partir de características comunes capturadas a través de la recopilación de datos masivos.

[9] Kyle Chayka comenta al respecto: "[…] en torno a 2016 se produjo el Gran Cambio y todo empezó a ser más 'personalizado' y algorítmico. Lo que más me sorprendió es que esto es un fenómeno reciente, quiero decir, las cosas no han sido siempre como ahora. Internet te anima a pensar que no hay historia, que las cosas siempre han sido de la forma que son ahora mismo, pero eso no es cierto. Las redes sociales antes eran más sostenibles, menos explotadas, quizás había menos información, pero una vez se produjo el Gran Cambio en los últimos seis años todo ha ido a peor". En Rafael Benítez, "Kyle Chayka: 'La cultura es hoy *big data*'", en *Telos*, Madrid, 16 de febrero de 2022. Sitio web: https://telos.fundaciontelefonica.com/entrevista-kyle-chayka-autor-desear-menos-la-cultura-hoy-es-big-data/. [Última consulta: 28-03-2022].

general es incapaz de acceder[14]. El consumo de contenidos recomendados o los *feeds* suponen el mismo tipo de consumo pasivo y permiten la misma libertad que el *zapping* televisivo de las pasadas décadas. En este sentido, la soberanía óptica que nos rodea, la masificación de los productos de diseño y la seducción generan contenidos de una estética que podríamos definir como *fun* o divertida.

Por otro lado, la institución museística es hoy tanto legitimadora como desactivadora de propuestas artísticas. El museo se ha convertido en un sobredimensionado monstruo de comunicación, mitad sacralizador del arte y mitad parque temático turistificado[15]. De hecho, la gestión del museo hoy se rige bajo las premisas empresariales de la rentabilidad y de la atracción y captación de nuevos visitantes. Estos, a su vez, no suelen ir al encuentro de obras complejas, sino que buscan lo más novedoso o la dimensión estética más reproducida: lo más bello o escandaloso.

Sobre la nube y su evolución atmosférica

El mercado cultural es hoy un mercado de experiencias y sensaciones, de producción de deseos, por un lado, y de basura por otro; de aceleración, sobreinformación, acumulación y de despilfarro económico y material. En la era de la transparencia el almacenamiento de datos se da en la nube, término que alude a la presunta (in)materialidad pero que en realidad encubre una importante fisicidad: la de los Centros de Proceso de Datos[16]. Es aquí donde se registran los datos que conforman el *big data*, lo que supone una amenaza para la privacidad y la soberanía digital del individuo[17]. La nube deja de ser etérea y transparente para descender y condensarse, produciendo una niebla espesa que no nos permite vislumbrar con claridad.

Existe una tendencia que, apoyándose en el mito del romántico emprendedor tecnológico, considera que estas plataformas y servicios son una ventana de oportunidades: aquellos más creativos pueden explotar sus virtudes a través de la monetización. Así, surgen figuras como los *youtubers*, *influencers* o *streamers*, cuyas labores están entre el entretenimiento *fun*, la publicidad y la mercadotecnia, pero también diferentes movimientos estéticos o culturales como el *vaporwave*, los memes, los grupos cerrados en Discord y Reddit o la música que surge en comunidades *online* como el *drill*. Sin embargo, estas posturas no tienen en cuenta la estructura sobre la que está construida la Red, así como su impacto económico, social, político y cultural.

Ante la catastrófica parálisis en la que estamos inmersos, pensar soluciones políticas que cuenten con una visión social y

[10] Término usado por el filósofo Martin Heidegger que se refiere a la característica ontológica del ser humano. Puede traducirse como "ser-ahí".

[11] Yves Michaud, óp. cit., pp. 87-88.

[12] Algunos títulos son: *Modernidad líquida*, *Amor líquido*, *Tiempos líquidos*, *Miedo líquido*. En relación con el arte: Zygmun Bauman, *Arte, ¿líquido?*, Madrid, Sequitur, 2007.

[13] Yves Michaud, óp. cit., p. 99: "En la experiencia del arte contemporáneo se dio este paso: ya no estamos frente a obras sino instalados en la distracción, sumergidos en la relación. Estamos en la experiencia estética como en los vapores de un *hammam*: sin concentración sobre los objetos ni sujeción a un programa".

[14] Caja negra o *black box*: la programación cerrada de un dispositivo que impide que el usuario pueda ver o manipular los circuitos internos.

[15] Yves Michaud, óp. cit.

[16] Los *data centers* o Centros de Proceso de Datos requieren de un gran tamaño para albergar todos los componentes informáticos y no informáticos necesarios para su funcionamiento: la infraestructura, los servidores, sistemas de respaldo de energía, cableado de red, etc. El consumo energético de estos centros es muy elevado y requiere de un sistema de enfriamiento y refrigeración de gran potencia. En los últimos años, hemos visto cómo las grandes tecnológicas han depositado sus *data centers* en los lugares más fríos de Europa o en el océano.

ecológica es cada vez más difícil: los metales y los minerales con los que se construyen los dispositivos digitales y su cada vez más pronta obsolescencia también participan de esta deriva ecosocial (in)material de la que forma parte la cultura y su consumo. Resulta imprescindible aprender a detectar las trampas que emplean estas plataformas, así como los engranajes y maniobras que usan para la captación de usuarios (tácticas de gamificación, por ejemplo). Tanto el *software* como el *hardware* son elementos que deben ser disputados para defender la autonomía del individuo a escala global.

● **MARÍA SANCHIS PARRAS**

[17] En plena crisis energética debido al conflicto entre Rusia y Ucrania, parece que, de manera azarosa, los datos de la población europea serán transferidos a EE. UU. tras la visita del presidente Biden a Europa en el marco de negociaciones para conseguir gas natural licuado estadounidense. Esto supondrá una mayor homogeneización cultural e ideológica, así como la pérdida de la soberanía digital europea. Véase Bárbara Bécares, "Tus datos podrán transferirse a Estados Unidos libremente: el acuerdo de Europa con Joe Biden que tanto quería Mark Zuckerberg", en *Genbeta*, 25 de marzo de 2022. Sitio web: https://www.genbeta.com/actualidad/tus-datos-podran-transferirse-a-estados-unidos-libremente-acuerdo-europa-joe-biden-que-queria-mark-zuckerberg. [Última consulta: 12-04-2022].

Identitats, antagonismes i pensament.

Una conversa amb Imma Prieto sobre Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma

Imma Prieto[1], actual directora d'Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, ha revolucionat el panorama artístic local a través de la seva proposta LAP#1 "Zona de contacte: reparar les crisis", juntament amb la gestora cultural Berta Sureda. El laboratori de pensament, desenvolupat entre gener i juliol de 2022, situa el museu com un lloc de trobada i diàleg amb la ciutat a través de la creació d'espais de debat, d'intercanvi i de reflexió col·lectiva sobre les crisis no resoltes de la contemporaneïtat. D'aquesta manera —a partir de les noves institucionalitats, l'ecologisme, els feminismes, les fronteres i els treballs— es repensa també el paper i el significat del museu d'art contemporani. La present entrevista pretén ser una conversa amb Imma Prieto sobre la definició i la identitat de la pròpia institució —relacionada amb les temporalitats, la ciutat i un context determinat— i l'evolució de projectes que potencien el pensament crític en el marc institucional.

Claudia Desile — Com definiries Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma?

Imma Prieto — Les definicions sempre són complicades ja que tendeixen a limitar una institució que està plena de significats i a la qual mai arribes de zero. En aquest sentit, per mi Es Baluard, com a museu, ja marca una diferència perquè disposa d'una col·lecció i compta amb una memòria que es construeix més enllà de les peces mateixes que engloben el context. Per exemple, a l'actual reordenació de la col·lecció del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofía, una de les coses més interessants és el canvi de paradigma i la construcció de nous relats històrics. S'apunta que una peça no neix de forma aïllada sinó que està immersa en una sèrie de relacions. Llavors, jo crec que el que estem intentant fer és reflexionar sobre els significats que envolten la institució a partir de tres línies de força i el que jo he denominat "una arquitectura institucional". Una arquitectura perquè m'agrada la idea d'esquelet —una cosa que dona força però sempre és ampliable, modificable— a través d'una lectura integrada i situada.

[1] Imma Prieto (Vilafranca del Penedès, 1975) és historiadora de l'art, crítica d'art, comissària i actual directora d'Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma. Va estudiar el grau d'Història de l'Art a l'Universitat de Girona i va completar la seva formació al Cooper Union for the Advancement of Science and Art i a la New York University. Ha estat docent a l'àmbit universitari, mànager del grup de recerca europeu ELAA (European Live Art Archive 2008-2012) i ha despuntat amb el comissariat de múltiples exposicions dins l'àmbit nacional i internacional. Ha realitzat com a comissària projectes al Temp Art Space de Nova York, al MUAC a Ciutat de Mèxic, al Museo Nacional de Arte Pumapungo a Cuenca, al Museu Nacional d'Art de Catalunya, a la Fundació Joan Miró a Barcelona, al Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, al TEA Tenerife Espacio de las Artes, Artium i el Bòlit Centre d'Art Contemporani de Girona, entre altres.

Destaquen tres línies de força. Una primera que té a veure amb la col·lecció, arxiu i memòria; una segona que té a veure amb la imatge, la ciutat i les comunitats; i una tercera que té a veure amb l'imaginari i les visualitats. De manera simplificada: present, passat i futur. Prefereixo no utilitzar temps històrics perquè el passat és ampli, complex i no ho sabem tot. Així, partir de les obres i els documents, que són diferents, com a elements que permeten construir una memòria i, de manera conseqüent, pensar en la necessitat de reescriure els relats que han establert les historiografies amb què acostumem a treballar. Per descomptat, pensar en la imatge i les ciutats és ser conscients de la vulnerabilitat i fragilitat de voler abordar significats absoluts perquè són ents vius, en constant transformació i des del moment que els intentes aprehendre se t'escapa alguna cosa. Ser conscients d'aquesta impossibilitat, no obstant, va acompanyada de la possibilitat de crear moviment. Aleshores et permet acostar-te a la ciutat no com una espècie d'entelèquia sinó assumir les seves contradiccions internes, les transformacions constants i les diferents comunitats i relacions que la conformen.

Una de les coses que vam fer al principi no només va ser treballar les possibles identitats d'Es Baluard a partir d'un canvi d'imatge, sinó també a partir d'un canvi de nom. D'una banda, abans es deia Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma. El "modern" no és que em molestés més o menys, ens vam quedar amb "contemporani", no tan important per la cronologia de les peces sinó un significat que apel·la o qüestiona les etiquetes "modern" i "postmodern" relatives a la institució. D'altra banda, el que més m'interessa és la relació que vull establir amb els ciutadans, el diàleg que s'estableix amb les persones que venen al museu. M''interessa que sigui contemporani perquè les persones sempre són contemporànies, ara i d'aquí vint anys. Les persones contemporànies seran sempre contemporànies en el seu temps, mentre que la cronologia de la peça serà sempre la mateixa. Del que estic parlant és de com ens ajuda a construir i pensar el present en què ens trobem o afrontar el futur. Sabem segur que el museu ha deixat de ser un magatzem expositiu i no parlo dels magatzems que no es veuen sinó de les sales. No es tracta de penjar o distribuir obres amb gràcia, ans al contrari, d'establir relacions, activar el pensament crític i, òbviament, ser nòduls de coneixement.

La definició d'Es Baluard també implica un exercici històric i etimològic vinculat a un context determinat. Per exemple, el Museu Reina Sofía s'estableix com un espai on es tenen en compte les cures ja que abans era un hospital. En aquest cas, estic sobre una muralla, sobre un element arquitectònic dedicat a la defensa i que pot ser antagònic en aquest sentit. L'origen de l'etimologia d'Es Baluard és molt maco perquè si tirem de l'alemany té a veure amb *Wohlwerk* que té a veure amb la paraula treball *Werk*. També pot ser obra d'art com *Kunstwerk*, així doncs el treball és un dels conceptes més importants del present, plantejant-nos quins són els treballs que estem desenvolupant i com s'està precaritzant el sector cultural i artístic. Una altra accepció té a veure amb l'arrel francesa de "baluard": *boloart, balouart* i avui *boulevard*. És a dir, amb les ampliacions de les vies de comunicació dins la ciutat que tenen lloc a finals del segle XIX i estan relacionades amb un context de lluita de classes. La ciutat es repensa arrel de la industrialització i apareixen aquestes vies per oxigenar la ciutat. D'aquesta manera, ambdues metàfores eren imprescindibles per entendre Es Baluard. Un espai que està a la muralla i té a veure amb la necessitat d'oxigenar, de repensar els treballs —els propis i els del sector artístic a Palma— i pensar en les comunitats que s'han de connectar. El que s'intenta fer amb l'obertura d'un boulevard, a la manera impressionista, és propiciar llocs on la gent pot anar i pot estar asseguda amb un cafè. Espais de trobada, d'acollida de la *bohême* parisina amb escriptors, filòsofs, pensadors, artistes. Pensar precisament en aquestes relacions en tant a què és Es Baluard ens va dur a l'exposició *Memòria a la defensa. Arquitectures físiques i mentals* (2020) i a veure quins són els nostres prejudicis, els nostres conflictes locals i universals. Va ser una exposició on partíem de la propia muralla a través de cartografies del segle XVII que connectaven amb el context d'una pandèmia que tornava a viure una sèrie de fronteres invisibles. Per a mi, el museu sempre es pensa dins un organisme viu que és la ciutat. No té sentit que jo te'n doni una definició. Seria per mi un horror, un suïcidi, si no reconec que estem al servei de la ciutat. Es tracta, doncs, de plantejar-te què necessiten. Si la ciutat està en constant transformació, necessàriament has de canviar perquè si no estas creant un *décollage*, una distància que et porta a una situació inamovible. Precisament és això, la ciutat com un organisme viu, en constant transformació i amb problemàtiques que cada dia es modifiquen, per això som hereus de múltiples crisis no resoltes.

CD — Chantal Mouffe indica que la creació d'una identitat necessàriament es du a terme per l'establiment d'una diferència relacional, que de vegades comporta també una diferència de poder[2]. En aquest cas, atenent a l'àmbit cultural i a altres museus d'art contemporani nacionals, creus que la identitat d'Es Baluard s'estableix en relació als antagonismes centre-perifèria respecte a altres ciutats com Barcelona, Madrid o València?

[2] Chantal Mouffe, "Democracia e identidad", *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Barcelona, Contratextos, Assaig, 2007, p. 19.

IP — Personalment el concepte d'identitat em porta molts problemes ja que és perillós i fàcilment manipulable. No obstant, també és Mouffe i òbviament ja sap perfectament de què està parlant i la necessitat de vigilar certs essencialismes des del subjecte autònom racional. L'autoafirmació i l'autofundamentació des d'un punt de vista polític i epistemològic pot comportar una crisi, no tant des del punt de vista del subjecte sinó una contradicció en sí mateixa. Es tracta de la necessitat de pensar en la institució d'una manera dialèctica. Llavors, òbviament, cal dur a terme una crítica de les identitats essencialistes i essencials, ja que això és el que destrueix la possibilitat de pensament crític i la creació d'unes noves vies relacionals entre els diferents subjectes que conformen un context. També importància de trencar amb la categoria del subjecte, entès com una categoria racional, universal i unitària, que mostra aquesta vulnerabilitat, ambigüitat i confusió. Per tant, no es tracta d'una identitat tancada sinó d'una identitat relacional. Hem de ser conscients que la història no la protagonitza un subjecte individual sinó un subjecte col·lectiu que és la societat i, conseqüentment, una història de les seves identificacions.
Al principi, intentar veure quina és la identitat d'Es Baluard i assumir la contradicció com a manera de fer. La contradicció, el debat, la dialèctica; no tenir por del silenci, d'aturar-se. És el que s'intenta construir amb el LAP i, de tots els projectes que hem fet, és la primera vegada que estem treballant en una comunitat. És un grup fantàstic, molt proactiu.

Cal deixar molt clar que el museu ha de ser un espai activador del coneixement a partir de diversos dispositius. No som l'acadèmia i tampoc hem de ser-ho ja que existeixen les universitats. Nosaltres treballem amb altres dispositius com les exposicions i els tallers. Disposem de la necessitat de crear noves estructures on la trobada, el debat intern i les dinàmiques relacionals, puguin desplegar noves discursives per poder pensar plegats. Vam acabar el mòdul parlant d'instaurar matronats i no pas patronats, que mai ens havíem qüestionat que els museus estan regits per patronats. Precisament aquest era el mòdul de la Mabel Tapia i la Zdenka Badovinac, el de "noves institucionalitats".

No vol dir que no hi hagi certs antagonismes respecte al centre i la perifèria. Des d'un museu deslocalitzat en aquest sentit, una maquinària com la d'Es Baluard, a escala mitjana, et permet prendre de manera més ràpida el pols de la ciutat assumint que no es tracta d'agradar a tothom però sí que et permet treballar una història de connexió. Està clar que hi ha línies generals compartides per totes les institucions, de com es volen treballar, però també és necessari acceptar les diferències entre les ciutats i els punts de vista històrics. Palma disposa de similituds respecte a Barcelona i València, ja que es tracta de ciutats del Mediterrani, que conflueixen culturalment i que disposen del problema comú del turisme. No obstant, la història de Palma no és la mateixa que la de Barcelona o València a nivell social, polític.

CD — La comissària d'art Zdenka Badovinac, en la seva obra *Comradeship. Curating, art, and politics in post-socialist Europe*, sosté que el museu d'art contemporani es pot comparar amb la democràcia contemporània ja que s'esforça per conciliar els antagonismes a través del pluralisme i la diversitat[3]. Com es relaciona aquesta idea amb Es Baluard?

IP — Pel que fa al museu, a la democràcia, als antagonismes. L'equivalent el tenim a qualsevol parlament a través de diferents partits polítics que s'han d'entendre. Per descomptat, ens trobem més còmodes amb uns que amb altres, metàfora de com els antagonismes que defineixen les nostres societats es respiren dins la mateixa institució. També en el sentit de com els museus s'acosten a les democràcies, tant de bo les democràcies s'assemblessin a alguns museus. Si la qüestió és posar sobre la taula els antagonismes a través del pluralisme i la diversitat, per desgràcia algunes democràcies actuals eviten aquests antagonismes i es cerquen línies unidireccionals, absolutes, que no permeten prendre el pols a la realitat. Hi ha espais polítics que juguen a la rigidesa, per això es trenquen tan fàcilment. Jan Patočka, un pensador del segle XX, va teoritzar des d'una anàlisi política sobre l'abisme existent entre les teories i les coses, situant-se en l'herència de la filosofia grega. En aquest abisme podem establir certa metàfora entre allò polític i allò social, sobretot si apel·lem a una Europa actual amb el conflicte present de la guerra. L'art ha de servir per incomodar, repensar, per obrir tots aquests espais. Patočka proposa intentar recuperar l'abisme, ser conscients que estem esquinçats, ja que hi ha una part que ens hem autoamputat. D'aquesta manera, és necessària la mirada feminista o ecofeminista a l'hora de pensar en les estructures bàsiques del sistema i lluitar per un canvi de paradigma total. El museu ha de ser sempre un lloc de trobada de diferents concepcions, òbviament contrahegemòniques, on el diàleg ha d'estar al centre. La crítica és sempre un diàleg amb una altra persona, amb una obra d'art o amb la realitat.

CD — Zdenka Badovinac també indica que els museus d'art contemporani deixen de ser simplement museus d'art per a convertir-se en museus d'història, sociologia, ciències polítiques, un museu que comporta diverses narracions tant locals com globals[4]. Creus que aquesta afirmació es pot aplicar a Es Baluard?

[3] Zdenka Badovinac, "The time of the museum", J. Myers-Szupinska (ed.), *Comradeship. Curating, art and politics in post-socialist Europe*, New York, 2019, p. 106.

[4] Zdenka Badovinac, óp. cit., p. 132.

IP — Per mi fa anys que el museu ha deixat de ser un magatzem expositiu. Badovinac parla de la necessitat de ser museus de sociologia, ciències polítiques, història. Per mi no hi ha cap més manera, no hi puc estar més d'acord. Per exemple, l'actual exposició de la col·lecció que vam obrir recentment, *Personae màscares contra la barbàrie* (2022), molta gent m'ha dit: "Ui, però si això és la col·lecció d'Es Baluard". Continua sent la mateixa col·lecció encara que el que hem fet és trencar les categories en què s'ha ordenat, de caire cronològic o etiquetes que per a mi estan bastant obsoletes com "artista balear", "artista europeu". Hem preferit crear un marc conceptual i d'aquí reordenar, apostar per una idea. L'exposició tracta de com la representació del cos humà esdevé reflex dels conflictes sociopolítics de cada època, a partir d'un conjunt importantíssim de titelles i dibuixos de Miró al voltant de l'obra de teatre *Ubú Roi* (1896) d'Alfred Jarry. Per desgràcia, d'"Ubús" n'hi ha molts en el present i m'és igual si es diu Putin o es diu Trump, però és plenament vigent. Passar pel pensament de Badovinac t'obliga a pensar geopolíticament, repensar les relacions de context. Si el que volem és prendre el pols al present ha de ser des de l'activació de l'esperit crític, repensar les etiquetes de significat i significant.

CD — Creus que s'ha produït un canvi en l'esfera i l'espai públic en els darrers anys? Com Es Baluard s'adequa i respon a les demandes socials de la ciutat?

IP — Sí, però no només en els darrers anys sinó sempre, ja que està en constant transformació i s'ha d'atendre als canvis des de l'espai públic. Es Baluard s'adequa i respon a les demandes socials a través de tot el que intentem fer, la col·lecció i exposicions com l'actual *Les regles del joc* (2022) de María Ruido. Amb la intenció de recolzar la producció de nous treballs pensats des del mateix context, l'artista ha realitzat una peça en conjunt amb Brigitte Vasallo que apunta al concepte de "desplaçament" imprescindible per atendre a les demandes de present, del que està passant socialment. Aquest concepte no es toca i és especialment molest dins el sector artístic perquè es donen certes contradiccions. Per exemple, quan parlem de certs temes que entren en la institució i, acte seguit, es poden desactivar. Però alhora, el desplaçament, que és una qüestió generalitzada a nivell social, és pervers en el món de l'art per les pròpies esferes socials que el conformen. Per aquesta raó, és important que els museus s'obrin a altres comunitats.

CD — Com neix el programa de formació i investigació "LAP 1: Zona de contacte: reparar les crisis. Laboratori d'art i pensament"?

IP — Em demanen molt si el nom del programa "Zona de contacte" ve per la pandèmia però la veritat és que el vam començar a treballar dos mesos després de la meva arribada al museu juntament amb Berta Sureda i Marcelo Expósito. Cal destacar que no es tracta de *la crisi* sinó *les crisis* perquè, com et deia abans, som hereus de múltiples crisis no resoltes i és indispensable que el museu creï espais de coneixement i divulgació sense oblidar els reptes que suposa el temps en què vivim. És important que el primer mòdul fos el de repensar la institució ja que no sóc de les Balears però arribes i et van arribant històries. D'alguna manera el que fa Badovinac és precisament posar sobre la taula els conflictes identitaris que ella ha pogut respirar dins el context eslovè, fet que suposa un passat bèl·lic, on la llengua era l'alemany. D'aquesta manera, què suposa treballar amb tot això? Assumir que hi ha gent que és crítica amb les línies que estas conformant per crear aquesta nova identitat institucional —si és que existeix i assenyalant que la identitat és porosa i necessàriament s'ha de parlar de pluralitat i diversitat—.

CD — Quin és l'objectiu del projecte "LAP#1"? Quins són els eixos que constitueixen les temàtiques d'aquest laboratori de pensament?

IP — Llavors l'objectiu del projecte és oferir al context una formació continuada no reglada on a partir de l'intercanvi, el contacte, la proximitat, es puguin crear espais de debat i reflexió. Els eixos són els que et comentava: la institució, els feminismes, les fronteres, els ecologismes i tanquem amb els treballs. No és casualitat començar amb una institució i acabar amb treballs. Quan he parlat dels tres eixos del museu inicials a través de la col·lecció i la memòria, la ciutat i la imatge, i els imaginaris i les visualitats; si et fixes van més enllà d'aquestes qüestions epocals i es poden traslladar als mateixos eixos del programa. Les directrius poden canviar però la ciutat seguirà sent la mateixa, la memòria continuarà sent la memòria i de la mateixa manera els imaginaris. És a dir, es tracta d'acceptar el canvi com a mode de creixement.

CD — Quins han estat els teus precedents en el desenvolupament del LAP#1?

IP — Barcelona et dona maneres de pensar el present, no de definir-lo sinó pensar-lo i intentar treballar-hi. La meva formació ha estat molt des de la crítica i des del coneixement, jo he estat professora d'universitat molts d'anys i a vegades trobo a faltar el contacte amb els alumnes. Vaig deixar la universitat molt abans

d'entrar a Es Baluard, també perquè les pràctiques curatorials cada vegada agafen més pes en la meva biografia i no era compatible. No m'hauria costat dur a terme les dues coses però sí atendre els alumnes com toca, precisament perquè el contacte és imprescindible, la demanda, les tutories i això és molt de temps. Són també eleccions de vida, ja veurem si m'he equivocat o no, ho descobriré amb el temps. De moment estic molt contenta.

D'exemples n'he tingut molts com el que s'està fent al Reina amb Manuel Borja Villel, Mabel Tapia... També el PEI (Programa d'Estudis Independents) del MACBA ho ha estat i no tinc cap problema en reconeixer-ho. Si és de la mateixa manera, si és diferent... Ni la Berta ni jo ens hem plantejat mai "tenemos que ser únicos, tenemos que ser diferentes", el que trobàvem important era dur a terme una acció que funcionés i integrés dinàmiques des d'aquest context. Imagino que aquests referents són inconscientment dins el teu cap. Abans que parlàvem de Chantal Mouffe, que parla de Freud, de Lacan, de les qüestions que penetren en l'inconscient de qualsevol entitat. És important treballar continguts i estructures que ens nodreixen a totes, ja que la primera que està aprenent amb aquests debats de LAP sóc jo, som nosaltres i és tot l'equip docent. Per això ha estat tan important reivindicar la presencialitat.

CD — Atenent a Es Baluard com a nova institució, com (re)imagina el mateix museu diferents futurs per al museu d'art contemporani? Quin creus que és el futur de Es Baluard?

IP — Es Baluard (re)imagina diferents futurs per al museu d'art contemporani amb el que estem fent: crear espais de trobada, pensament i reflexió. Espero que continuï sent una institució al servei de la societat, és la manera també d'estar viva, no de sobreviure. Segurament hauré signat fins ara els pitjors números de la història del museu perquè no hi ha hagut turisme, hi ha hagut COVID... Però, curiosament, han signat els millors números de públic local. Es Baluard és un lloc on venen els turistes a veure les exposicions però en aquest cas, no et faran un programa d'aquest tipus, no aniran d'oients. El primer seminari que vam obrir en sortir del confinament dur fou el de Martha Rosler; estava ple i ens va omplir d'entusiasme i emoció. Els primers sorpresos vam ser nosaltres ja que mai havíem vist l'aljub amb tanta gent, encara que la connexió fos per Zoom. M'imagino el futur, doncs, treballant amb aquestes línies. Sent conscient que estem al servei de la societat, que òbviament tenim una naturalesa particular perquè treballem amb el pensament i és important ser capaços de connectar, de crear, de fer que aquestes dinàmiques relacionals estiguin vives.

La nostra funció és aquesta: pensar el present, no tenir por del dubte ni la tremolor, ser crítiques amb nosaltres mateixes, ser capaces d'acceptar. Ser porosos i permeables.

● **CLAUDIA DESILE ABRAHAM**

ZONA DE CONTACTO: REPARAR LAS CRISIS

El LAP#1 d'Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma

• **Entrevista:** p. 81

• **Versió català:** p. 44

Vivimos un tiempo de crisis, de malestares capitalistas y de urgencias sociales que el museo de arte contemporáneo necesita escuchar y trabajar con la ciudadanía. Desde las últimas décadas, la institución ha dejado de ser un "tanque" de obras del pasado para reflexionar sobre su presente y su futuro. Este proceso se desarrolla a partir de la activación de espacios de debate —constituidos desde la periferia— con los que se pretende confrontar la hegemonía cultural dominante a través de prácticas artísticas críticas. El presente artículo se pregunta: ¿qué nuevas formas de compromiso social se deben fomentar desde los departamentos de educación de las instituciones artísticas? Como caso de estudio, se pone el foco de atención en la dirección de Imma Prieto en Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma y su último proyecto: LAP#1 Zona de contacto: reparar las crisis. Tal y como apunta en la entrevista realizada para este artículo —a través de este laboratorio de pensamiento— la directora sitúa el museo como un lugar de encuentro y diálogo con la ciudad para afrontar las crisis no resueltas de la contemporaneidad y reflexionar sobre la definición e identidad de la propia institución.

Partiendo de la idea de que la hegemonía hace referencia al orden lógico que regula las relaciones sociales dominantes a través de la fuerza, la contrahegemonía impulsa un análisis crítico de la sociedad desde su propia resistencia. En palabras de la filósofa Chantal Mouffe, se debe establecer la democracia del pluralismo agonístico[1] para el reconocimiento de la multiplicidad de voces, experiencias y relatos que pueden estar en pugna pero que construyen una identidad colectiva. En este marco conceptual, se podría considerar que todas las prácticas artísticas devienen políticas, ya que contribuyen a la gestación de la hegemonía o, por el contrario, a la impugnación del orden dominante a través de su propia crítica[2]. Estas son las que, desde la colectividad, fomentan la negociación en clave democrática para enfrentarse a la hegemonía cultural con casos como el LAP#1.

Atendiendo a las transformaciones que ha vivido el museo durante el siglo XX, Hito Steyerl critica la idea del museo como un "tanque" de obras que mira al pasado a través de su colección[3].

[1] El pluralismo agonista implica el reconocimiento de la multiplicidad en uno mismo y de las posiciones contradictorias que conllevan dicha multiplicidad. Chantal Mouffe, "La dimensión política de las formas artísticas", en *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Barcelona, Contratextos Assaig, 2007, p. 23.

[2] Chantal Mouffe, óp. cit, p. 27.

[3] Hito Steyerl, "Un tanque en un pedestal", Concomitentes y Bartlebooth (eds.), en *Mutaciones en el espacio público*, Valencia, 2021, p. 136.

Asimismo, la comisaria Zdenka Badovinac le atribuye una nueva función a través de sus proyectos pedagógicos: la producción de presente[4]. Es también Imma Prieto quien sostiene que "no se trata de colgar o distribuir obras con cierta gracia. Al contrario: establecer relaciones, activar el pensamiento crítico y obviamente fundar focos de conocimiento"[5]. En el ámbito nacional, la dinámica centro-periferia también se revela. Instituciones como el MNCARS, el MACBA y el IVAM disponen de un gran prestigio debido a su ubicación en el centro de la producción artística contemporánea. Por contra, la existencia de instituciones situadas en la periferia evidencian los antagonismos producidos por la contraposición entre las historias locales y las globales desde una narración plural[6]. En palabras de la actual directora, "una maquinaria como la de Es Baluard, a escala media, permite, de manera más rápida, tomar el pulso de la ciudad"[7].

En el ejercicio de repensar el papel de las instituciones artísticas desde la horizontalidad, las identidades son coproducidas y constantemente negociadas[8] a partir de la conversación. En este sentido, la filósofa Irit Rogoff sostiene que el giro pedagógico nos permite concebir un nuevo modelo de museo en el que la educación deviene central para la transformación social. Asimismo, el museo debe ser pensado en el organismo vivo de la ciudad y al servicio de sus ciudadanos, ocupándose de las transformaciones, problemáticas y cambios[9]. A partir de este posicionamiento, la educación implica el desarrollo de un espacio común en disputa y produce el cambio de foco: se pasa de una cultura de la emergencia —que atiende a las crisis no resueltas— a una cultura de la urgencia —que responde a los temas que impulsan un cambio social[10]—. No obstante, se deben tener en cuenta las contradicciones, resistencias y limitaciones que impone la misma institución. Por un lado, se habla de trabajar de manera horizontal con la comunidad, pero siguen manteniéndose las relaciones jerárquicas en los mismos equipos que conforman los departamentos del museo. Por otro lado, el hecho de que sea la institución quien escoge los colectivos y los temas a tratar —en lugar de la ciudadanía— implica inevitablemente la desactivación del debate democrático que se tienen que considerar cuando se trabaja con dicha metodología.

LAP#1 Zona de contacto: Reparar las crisis

La producción artística de Palma queda al margen respecto a la que tiene lugar en otras ciudades como Madrid, Barcelona y Valencia, aunque su difusión y promoción depende de las legislaturas de los partidos políticos que gobiernan cada cuatro

[4] Zdenka Badovinac, "Narrative of plurality", en J. Myers-Szupinska (ed.), *Comradeship. Curating, art and politics in post-socialist Europe*, New York, Ici, 2019, p. 120.

[5] *Identitats, antagonismes i pensament. Una conversa amb Imma Prieto sobre Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma*, [entrevista inédita a Inma Prieto por Claudia Desile, ver adjunto], abril de 2022.

[6] Zdenka Badovinac, óp.cit., p. 120.

[7] *Identitats, antagonismes i pensament*, óp. cit., s.p.

[8] John Byrne (ed.), "Introduction", en *The Constituent Museum. Constellations of knowledge, politics and mediation. A generator of social Change*, Amsterdam, Valiz, 2018, p. 12.

[9] *Identitats, antagonismes i pensament*, óp. cit., s.p.

[10] Irit Rogoff, "Turning", en *E-flux Journal* (2008), p. 7.

años. En este sentido, desde el inicio de la pandemia, no solo se ha incentivado la precariedad, sino que se ha evidenciado el interés de los distintos gobiernos en el beneficio económico de la cultura entendida como un atractivo turístico en lugar de como un posible escenario de reflexión[11].

El museo Es Baluard nace como la principal institución de arte contemporáneo en Palma, inaugurado en 2004 y dirigido desde sus inicios por mujeres: Cristina Ros, Nekane Aramburu e Imma Prieto. La última, directora actual, ha puesto especial atención en problematizar las urgencias sociales a través de algunas exposiciones como *Marina Planas. Enfocaments bèl·lics del turisme: tot inclòs* (2020) con respecto a la turistificación masiva de la isla. Atendiendo a otras como *Memòria de la defensa, Arquitectures físiques i mentals* (2021), persigue —desde el binomio centro-periferia y la reflexión sobre el emplazamiento concreto del museo en una arquitectura defensiva— el cuestionamiento acerca de nuestros propios prejuicios y conflictos tanto locales como universales. En el caso de la última muestra, Prieto indica que "fue una exposición en la que partíamos de la propia muralla [en la que está situado el museo] a través de cartografías del siglo XVII, que conectaba con el contexto de una pandemia con la que se volvían a vivir una serie de fronteras invisibles"[12]. A través de una de las últimas muestras que ha comisariado a partir de la reordenación de la colección permanente —*Personae màscares contra la barbàrie* (2022)—, se plantea cómo la representación del cuerpo humano se convierte en un espejo de los conflictos sociopolíticos de cada época.

Desde el Departamento de Educación y Formación del museo, se han generado espacios de reflexión sobre la contemporaneidad, como es el caso del laboratorio anual LAP#1 Zona de contacto: Reparar las crisis. La original propuesta de Imma Prieto, junto a Berta Sureda —desarrollada entre los meses de enero y junio de 2022—, pretende reflexionar, de manera colectiva, las crisis no resueltas del momento actual a través de las nuevas institucionalidades, los ecologismos, los feminismos, las fronteras y los trabajos. Se trata de incentivar el diálogo entre el museo y la ciudad mediante de la creación de espacios de pensamiento comunes que no solo crean una identidad colectiva, sino que se constituyen como lugares de encuentro del pluralismo y la diversidad de voces. Según Imma Prieto "cabe destacar que no se trata de *la crisis*, sino de *las crisis* porque, como te decía antes, somos herederos de múltiples crisis no resueltas y es indispensable que el museo cree espacios de conocimiento y divulgación sin olvidarse de los retos que supone el tiempo que vivimos. [...] El objetivo del proyecto es ofrecer al contexto una formación continuada no reglada en la que a partir del intercambio, el contacto y la proximidad se puedan crear espacios de debate y reflexión"[13].

El LAP#1 se estructura en cinco módulos interrelacionados, experimentales y con una duración total de tres semanas. Cada uno se inaugura con una conferencia de una figura reconocida internacionalmente que trata la temática relacionada con las crisis actuales. En este sentido, el primer módulo, "Reinventar las instituciones, los cuerpos en el centro" se inaugura con la conferencia de Hito Steyerl. El segundo, "Ecologismos, imaginar los imposibles", con Yayo Herrero; "Feminismos, las otras inapropiables", con Judith Butler; "Deconstruir las fronteras, descolonizar los saberes", con Banu Cennetoğlu y "Trabajos, multitudes precarias", con Remedios Zafra. Finalmente, destaca el cierre "Reparar las crisis" con Guy Standing y Marcelo Expósito. La metodología de cada módulo integra proyecciones, talleres, mesas de trabajo, procesos de investigación y debates. Estas últimas actividades se trabajan en conjunto con un equipo docente formado por personalidades y colectivos como Zdenka Badovinac, Mabel Tapia, Ivan Murray, Arquitectives, Basurama, Brigitte Vasallo, Neus Tur, Meritxell Esquirol, María Ruido y el Instituto del Tiempo Suspendido, entre otros.

Profundizando en el módulo "Ecologismos, imaginar los imposibles", no solo se llevó a cabo la conferencia de Yayo Herrero —que abordó la evolución de la cultura sin atender a los cuerpos ni a los territorios[14]—, sino que se reflexionó sobre cuál era la imagen de Palma que se vendía al turismo y cuál era la verdadera realidad de la ciudad. En este caso, el colectivo Arquitectives, en colaboración con la ciudadanía, realizó una serie de intervenciones en el espacio público desde una conciencia medioambiental crítica con la turistificación masiva de la isla. Dos ejemplos de ello fueron el *Hula Hop de la Nueva Ley del Turismo*, delante de la Lonja de Palma, en referencia a la economía circular que no se sostiene en Mallorca, y *El sistema que se lleva el viento*, con una estructura formada por cartulinas —con palabras escritas— dispuestas una encima de la otra formando una torre. En éstas últimas había escritas algunas palabras como "airbnb", "ayuntamiento" y "turista", sostenidas sobre una base común con la palabra "residente". Se trata de una alusión al sistema político y económico de Palma y, por extensión, de las Islas Baleares que, sustentado por sus propios residentes y con un evidente descuido institucional, colapsa y cae por su propio peso.

En conclusión, desde el giro pedagógico de Irit Rogoff, respecto al nuevo modelo de museo del siglo XXI y la democracia del pluralismo agonístico de Chantal Mouffe, se recupera la propuesta del LAP#1 Zona de contacto: reparar las crisis.

[11] Magdalena Aguiló Victory, "Apunts d'un paisatge cultural i artístic a Palma", en *Ciutat revista de Palma*, n.º 14, p. 4 (marzo 2022).

[12] *Identitats, antagonismes i pensament*, óp. cit., s.p.

[13] Ídem.

[14] Yayo Herrero, *Els cinc elements: alfabetització ecològica en temps de crisi civilitzatòria*, 2022 [Conferencia].

El laboratorio de pensamiento —impulsado por la directora de Es Baluard, Imma Prieto— permite (re)imaginar un futuro diferente para el museo de arte contemporáneo a través de la reconciliación de la dinámica centro-periferia desde la conciencia crítica de un museo situado. Asimismo —desde la creación de espacios de reflexión conjunta sobre las crisis no resueltas de la contemporaneidad—, no solo pretende establecer un diálogo local entre el museo y la ciudad de Palma, sino generar un diálogo a nivel institucional en el que son los propios ciudadanos los que hacen posible el cambio del museo de arte contemporáneo.

● CLAUDIA DESILE ABRAHAM

Identidades, antagonismos y pensamiento.

Una conversación con Imma Prieto sobre Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma

Imma Prieto[1], actual directora de Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma, ha revolucionado el panorama artístico local a través de su propuesta LAP#1 "Zona de contacto: reparar las crisis" junto con la gestora cultural Berta Sureda. El laboratorio de pensamiento, desarrollado entre enero y julio de 2022, sitúa el museo como un lugar de encuentro y diálogo con la ciudad a través de la creación de espacios de debate, intercambio y reflexión colectiva sobre las crisis no resueltas de la contemporaneidad. Asimismo —a través de pensar las nuevas institucionalidades, el ecologismo, los feminismos, las fronteras y los trabajos— se cuestiona el papel y el significado del museo de arte contemporáneo. Esta entrevista pretende ser una conversación con Imma Prieto sobre la definición e identidad de la propia institución —relacionada con las temporalidades, la ciudad y un contexto determinado— y la evolución de proyectos que impulsan el pensamiento crítico.

Claudia Desile — ¿Cómo definirías Es Baluard Museu d'Art Contemporani de Palma?

Imma Prieto — Las definiciones siempre son complicadas, puesto que tienden a limitar una institución que ya de por sí está repleta de significados y a la que no llegas de cero. En este sentido, para mí Es Baluard como museo ya marca una diferencia, puesto que dispone de una colección y cuenta con una memoria que se construye más allá de las mismas piezas que engloban el contexto. Por ejemplo, en la actual reordenación de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, una de las cosas más interesantes es el cambio de paradigma y la construcción de nuevos relatos históricos. Se apunta a que una pieza no nace de forma aislada, sino que se encuentra inmersa en una serie de relaciones. Entonces, creo que intentamos reflexionar sobre los significados que rodean la institución a partir de tres líneas de fuerza que he denominado como "una arquitectura institucional".

[1] Imma Prieto (Vilafranca del Penedès, 1975) es historiadora del arte, crítica de arte, comisaria y actual directora de Es Baluard Museo de Arte Contemporáneo de Palma, desde 2019. Estudió el grado de Historia del Arte en la Universitat de Girona y completó su formación en el Cooper Union for the Advancement of Science and Art y en la New York University. Ha sido docente en el ámbito universitario, manager del grupo de investigación europeo ELAA (European Live Art Archive 2008-2012) y sobre todo ha despuntado con el comisariado de múltiples exposiciones en ámbito nacional e internacional. Ha realizado como comisaria proyectos en el Temp Art Space de Nueva York, en el MUAC en Ciudad de México, en el Museo Nacional de Arte Pumapungo en Cuenca, en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, en la Fundació Joan Miró en Barcelona, en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, en el TEA Tenerife Espacio de las Artes, en Artium y en el Bòlit. Centre d'Art Contemporani de Girona, entre otros.

Una arquitectura porque me gusta la idea de esqueleto —estructura que aporta fortaleza pero que es ampliable, modificable— a través de la lectura integrada y situada de la misma.

Destacan tres líneas de fuerza. Una primera que se relaciona con la colección, el archivo y la memoria; una segunda que tiene que ver con la imagen, la ciudad y las comunidades; y una tercera que tiene que ver con el imaginario y las visualidades. De manera simplificada: presente, pasado y futuro. Prefiero no utilizar tiempos históricos puesto que el pasado es amplio, complejo y no lo sabemos todo. Más bien, partir de las obras y los documentos —que son diferentes— como elementos que permiten construir una memoria y, de manera consecuente, pensar en la necesidad de reescribir los relatos que han establecido las historiografías que acostumbramos a trabajar. Por supuesto, pensar en la imagen y en las ciudades es ser conscientes de la vulnerabilidad y fragilidad que implica querer abordar significados absolutos, puesto que son entes vivos, en constante transformación y, desde el momento que intentas apresarlos, se te escapan. Ser conscientes de esta imposibilidad, no obstante, acompaña la posibilidad de crear movimiento. Entonces te permite la aproximación a la ciudad, no como una entelequia, sino asumir sus contradicciones internas, las transformaciones constantes y las diversas comunidades y relaciones que la conforman.

Una de las cosas que hicimos al principio no solo fue trabajar las posibles identidades de Es Baluard a partir de un cambio de imagen, sino también a partir de un cambio de nombre. Por un lado, antes se llamaba Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma. El "Modern" no me molestaba —más o menos—, pero nos quedamos con "Contemporani" —no tanto por la cronología de las piezas, como por un significado que apelaba o cuestionaba las etiquetas de "moderno" y "posmoderno" relativas a la institución—. Por otro lado, aquello que más me interesa es la relación que quiero establecer con los ciudadanos, el diálogo que se establece con las personas que vienen al museo. Me interesa que sea contemporáneo, puesto que las personas siempre son contemporáneas, ahora y dentro de veinte años. Las personas contemporáneas serán siempre contemporáneas en su tiempo, aunque la cronología de la pieza sea siempre la misma. Estoy hablando de cómo nos impulsa a construir y pensar el presente en el que nos encontramos o afrontar el futuro. Sabemos a ciencia cierta que el museo ha dejado de ser un almacén expositivo, y no me refiero a los almacenes que no se ven, sino a las propias salas. Por tanto, no se trata de colgar o distribuir obras con cierta gracia. Al contrario: establecer relaciones, activar el pensamiento crítico y obviamente fundar focos de conocimiento.

La definición de Es Baluard también implica un ejercicio histórico y etimológico vinculado a un contexto determinado. Por jemplo, el Museo Reina Sofía se establece como un espacio en el que se tienen en cuenta a los cuidados, puesto que antes era un hospital. En este caso estoy sobre una muralla, sobre un elemento arquitectónico dedicado a la defensa y que puede ser antagónico en este sentido. El origen de la etimología de Es Baluard es curioso ya que en alemán tiene que ver con *Wohlwerk* que se relaciona con la palabra "trabajo" (*Werk*). También podría ser obra de arte como *Kunstwerk*, así el trabajo se enmarcaría en uno de los conceptos más importantes del presente, plantearnos cuales son los trabajos que estamos desarrollando y cómo se está precarizando el sector cultural y artístico. Otra acepción la encontramos con la raíz francesa *baluard*: *boloart, balouart*, *boulevard*. Es decir, con las ampliaciones de las vías de comunicación dentro de la ciudad que se llevan a cabo a finales del siglo XIX y que están relacionadas con un contexto de lucha de clases. La ciudad se repiensa a raíz de la industrialización y aparecen estas vías para oxigenarla. De este modo, ambas metáforas eran imprescindibles para entender Es Baluard. Un espacio que se encuentra en la muralla y tiene que ver con la necesidad de oxigenar, de reconsiderar los trabajos —los propios y los del sector artístico en Palma— y pensar en las comunidades que se tienen que conectar. Con la apertura de un boulevard se pretende, a la manera impresionista, propiciar lugares en los que la gente pueda tomar un café. Se trata de espacios de encuentro, de acogida de la *bohême* parisina con escritores, filósofos, pensadores, artistas... Pensar precisamente en estas relaciones que configuran Es Baluard nos conduce a la exposición *Memòria a la defensa. Arquitectures físiques i mentals* (2020) y observar cuáles son nuestros prejuicios, nuestros conflictos locales y universales. Fue una exposición en la que partíamos de la propia muralla a través de cartografías del siglo XVII, que conectaba con el contexto de una pandemia con la que se volvían a vivir una serie de fronteras invisibles. Para mí, el museo siempre se piensa dentro de un organismo vivo que es la ciudad. Por tanto, no tiene sentido que te aporte una definición. Sería para mí un horror, un suicidio, si no reconozco que estamos al servicio de la ciudad. Se trata, entonces, de plantearte qué es lo que se necesita. Si la ciudad está en constante transformación, necesariamente tienes que cambiar, de lo contrario estás creando un *décollage*, una distancia que te lleva a algo inamovible. Precisamente se trata de esto, la ciudad como un organismo vivo, en constante transformación y con problemáticas que cada día se modifican. Por este motivo, somos herederas de múltiples crisis no resueltas.

CD — Chantal Mouffe indica que la creación de una identidad necesariamente se lleva a cabo a través del establecimiento de una diferencia relacional, que en ocasiones supone una diferencia de poder[2]. En este caso, atendiendo al ámbito cultural y a otros museos de arte contemporáneo nacionales, ¿crees que la identidad de Es Baluard se establece en relación a los antagonismos centro-periferia con respecto a otras ciudades como Madrid, Barcelona o Valencia?

[2] Chantal Mouffe, "Democracia e identidad", *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Barcelona, Contratextos Assaig, 2007, p. 19.

IP — Personalmente, el concepto de identidad me implica bastantes problemas, ya que es peligroso y fácilmente manipulable. No obstante, se trata de Mouffe, y obviamente ya se sabe perfectamente a lo que se refiere: la necesidad de vigilar ciertos esencialismos desde el sujeto autónomo racional. La autoafirmación y la autofundamentación desde un punto de vista político y epistemológico pueden comportar una crisis, no tanto desde el punto de vista del sujeto, sino una contradicción en sí misma. Se trata de la necesidad de pensar en la institución desde una forma dialéctica. Entonces, obviamente se debe realizar una crítica de las identidades esencialistas y esenciales, ya que esto es lo que destruye la posibilidad de pensamiento crítico y la creación de nuevas vías relacionales entre los diversos sujetos que conforman un contexto. También destaca la importancia de romper la categoría de sujeto, entendido como una categoría racional, universal y unitaria que revela esta vulnerabilidad, ambigüedad y confusión. Por lo tanto, no se trata de una identidad hermética, sino de una identidad relacional. Debemos ser conscientes de que la historia no la protagoniza un sujeto individual, sino un sujeto colectivo, que es la sociedad, y, por consiguiente, se trata de una historia de sus identificaciones. En primer lugar, hay que atender a la identidad de Es Baluard y asumir la contradicción como método de trabajo. La contradicción, el debate, la dialéctica; no tener miedo al silencio y a pararse. Es lo que se intenta construir con el LAP y, de todos los proyectos que hemos realizado, es la primera vez que estamos trabajando en una comunidad. Se trata de un grupo fantástico, muy proactivo.

Hace falta dejar muy claro que el museo debe ser un espacio activador de conocimiento a partir de diversos dispositivos. No somos la academia ni tampoco lo pretendemos ser, para eso ya existen las universidades. Nosotros trabajamos con otros dispositivos como las exposiciones y los talleres. Tenemos la necesidad de crear nuevas estructuras en las que el encuentro, el debate interno y las dinámicas relacionales establezcan nuevas discursivas para pensar conjuntamente. Acabamos el módulo conversando sobre la instauración de matronatos en vez de patronatos, ya que nunca habíamos cuestionado que los museos estuvieran regidos por patronatos. Precisamente, este era el módulo de Mabel Tapia y Zdenka Badovinac, el de "nuevas institucionalidades".

No obstante, esta respuesta no excluye la existencia de ciertos antagonismos respecto al centro y la periferia. Desde un museo deslocalizado en este sentido, una maquinaria como la de Es Baluard, a escala media, permite, de manera más rápida, tomar el pulso de la ciudad asumiendo que no se trata de complacer a todo el mundo, pero que te permite trabajar una historia de conexión. Está claro que existen líneas generales compartidas en todas las instituciones, de cómo se quiere trabajar, pero es también necesario aceptar las diferencias entre las ciudades y los puntos de vista históricos. Palma dispone de similitudes respecto a Barcelona y Valencia porque son ciudades del Mediterráneo, que confluyen culturalmente y que se enfrentan al problema común del turismo. No obstante, la historia de Palma no es la misma que la de Barcelona o la de Valencia a nivel social, político.

CD — La comisaria de arte Zdenka Badovinac, en su obra *Comradeship. Curating, art, and politics in post-socialist Europe*, sostiene que el museo de arte contemporáneo se puede comparar con la democracia contemporánea, puesto que se esfuerza en conciliar los antagonismos a través del pluralismo y la diversidad[3]. ¿Cómo se relaciona esta idea con Es Baluard?

[3] Zdenka Badovinac, "The time of the museum", *Comradeship. Curating, art and politics in post-socialist Europe*, New York, J. Myers-Szupinska (ed.), 2019, p. 106.

IP — Atendiendo al museo, a la democracia, a los antagonismos. El equivalente lo tenemos en cualquier parlamento con diferentes partidos políticos que se deben poner de acuerdo. Está claro que nos encontramos más cómodas y nos identificamos mejor con unos que con otros, metáfora de cómo los antagonismos que defienden nuestras sociedades se respiran dentro de la misma institución. En el sentido de cómo el museo se aproxima a las democracias, ojalá las democracias se parecieran más a algunos museos. Si la cuestión es poner sobre la mesa los antagonismos a través del pluralismo y la diversidad, por desgracia algunas democracias actuales evitan estos antagonismos y buscan líneas unidireccionales, absolutas, que no permiten tomar el pulso a la realidad. Hay espacios políticos que juegan a la rigidez y por este motivo se rompen tan fácilmente. Jan Patočka, un pensador del siglo XX, teorizó desde un análisis político sobre el abismo existente entre las teorías y las cosas, situándose en la herencia de la filosofía griega. En este abismo podemos establecer cierta metáfora entre lo político y lo social, sobre todo si apelamos a la Europa actual con el conflicto presente de la guerra. El arte debe

servir para incomodar, repensar, abrir nuevos espacios. Patočka intenta recuperar el abismo, concienciarnos de que estamos rotos puesto que hay una parte que nos hemos autoamputado. De este modo, es necesaria la mirada feminista o ecofeminista en el momento de pensar en las estructuras básicas del sistema y luchar por un cambio de paradigma total. El museo debe ser siempre un lugar de encuentro de diversas concepciones, obviamente contrahegemónicas, en el que el diálogo debe estar en el centro. La crítica es siempre un diálogo con otra persona, con una obra de arte o con la realidad.

CD — Zdenka Badovinac también indica que los museos de arte contemporáneos dejan de ser simplemente museos de arte para convertirse en museos de historia, sociología, ciencias políticas... Un museo que comporta diversas narraciones, tanto locales como globales[4]. ¿Crees que esta afirmación se puede aplicar a Es Baluard?

IP — Personalmente, creo que hace años que el museo ha dejado de ser un almacén expositivo. Badovinac sostiene la necesidad de ser museos de sociología, ciencias políticas, historia. Para mí no hay otra manera, no puedo estar más de acuerdo con ella. Por ejemplo, en la reciente exposición de la colección *Personae màscares contra la barbàrie* (2022), mucha gente me ha dicho: "Uy, pero si esta es la colección de Es Baluard". Se trata de la misma colección con la ruptura de las categorías tradicionales en que se había ordenado, tanto desde la cronología como desde etiquetas obsoletas al estilo de "artista balear" o "artista europeo". Hemos priorizado la creación de un marco conceptual y, a partir de aquí, la reordenación apuesta por una idea. La exposición trata de cómo la representación del cuerpo humano se convierte en un espejo de los conflictos sociopolíticos de cada época, a partir de un conjunto importantísimo de marionetas y dibujos de Miró en torno a la obra de teatro *Ubú Roi* (1896) de Alfred Jarry. Por desgracia, en el presente hay muchos "Ubús" y me da igual si se llaman Putin o Trump; la cuestión es que se trata de un tema plenamente vigente. Pasar por la obra de Badovinac te obliga a pensar geopolíticamente, repensar las relaciones de contexto. Si queremos tomar el pulso al presente debe ser desde la activación del espíritu crítico, cuestionar las etiquetas de significado y significante.

CD — ¿Estás de acuerdo con que en los últimos años se ha producido un cambio en la esfera y en el espacio público? ¿Cómo se adecua y responde Es Baluard a las demandas sociales de la ciudad?

[4] Zdenka Badovinac, óp. cit., p. 132.

IP — Sí, pero no se trata únicamente de los últimos años, puesto que está en constante transformación y se deben atender a los cambios desde el propio espacio público. Es Baluard se adecua y responde a las demandas sociales a través de lo que intentamos hacer, como la colección y exposiciones como la actual *Les regles del joc* (2022) de María Ruido. En la intención de dar apoyo a la producción de nuevas piezas pensadas desde el mismo contexto, la artista ha realizado una obra en conjunto con Brigitte Vasallo que apunta al concepto de "desplazamiento", imprescindible para atender a las demandas del presente, de qué está pasando socialmente. Este concepto no se toca y es especialmente molesto en el sector artístico, ya que implica una serie de contradicciones. Por ejemplo, cuando hablamos de ciertos temas que entran en la institución y, acto seguido, se desactivan. Al mismo tiempo, el desplazamiento, que es una cuestión generalizada a nivel social, es perverso en el mundo del arte por las propias esferas sociales que lo conforman. Por este motivo es importante que los museos abran sus puertas a otras comunidades.

CD — ¿Cómo nace el programa de formación e investigación "LAP#1: Zona de contacto: reparar las crisis. Laboratorio de arte y pensamiento"?

IP — Me suelen preguntar si el nombre del programa "Zona de contacto" se origina a raíz de la pandemia, pero lo cierto es que empezó a gestarse dos meses más tarde de mi llegada al museo junto con Berta Sureda y Marcelo Expósito. Cabe destacar que no se trata de *la crisis*, sino de *las crisis* porque, como te decía antes, somos herederos de múltiples crisis no resueltas y es indispensable que el museo cree espacios de conocimiento y divulgación sin olvidarse de los retos que supone el tiempo que vivimos. Por eso nos parecía importante que el primer módulo fuese el de repensar la institución, ya que yo no soy de las Baleares, pero aterrizas, te van llegando historias... De algún modo, lo que hace Badovinac es poner sobre la mesa los conflictos identitarios que ella ha respirado en el contexto esloveno con un pasado bélico en el que la lengua era el alemán. Por tanto, ¿qué supone trabajar con todo esto? Asumir que hay gente crítica con las líneas que estás conformando para crear esta nueva identidad institucional —si es que existe, teniendo en cuenta siempre que la identidad es porosa y va ligada al pluralismo y la diversidad—.

CD — ¿Cuál es el objetivo del proyecto LAP#1? ¿Cuáles son los ejes que constituyen las temáticas de este laboratorio de pensamiento?

IP — El objetivo del proyecto es ofrecer al contexto una formación continuada no reglada en la que a partir del intercambio, el contacto y la proximidad se puedan crear espacios de debate y reflexión. Los ejes son los siguientes: la institución, los feminismos, las fronteras, los ecologismos y los trabajos. No es casualidad empezar con una institución y acabar con los trabajos. Cuando he hablado de los tres ejes iniciales del museo —la colección y la memoria, la ciudad y la imagen, los imaginarios y las visualidades—, estos van más allá de las cuestiones temporales y se pueden trasladar a los mismos ejes del programa. Las directrices pueden cambiar, pero la ciudad seguirá siendo la misma, la memoria continuará siendo la memoria y, de la misma manera, los imaginarios. Es decir, aceptar el cambio como modo de crecimiento.

CD — ¿Cuáles han sido tus precedentes para el desarrollo del LAP#1?

IP — Barcelona te aporta diversos modos de pensar el presente, no definirlo, sino pensarlo e intentar trabajarlo. Mi formación ha sido siempre desde la crítica y el conocimiento, yo he sido profesora de universidad durante varios años y echo de menos el contacto con los alumnos. Dejé la universidad antes de entrar en Es Baluard, también porque cada vez las prácticas curatoriales me interesaban más y no era compatible. Me hubiese costado atender a los alumnos como toca, precisamente porque el contacto es imprescindible a través de la demanda, las tutorías... y todo esto implica mucho tiempo. Se trata de elecciones de vida, ya veremos si me he equivocado o no, el tiempo lo dirá. De momento estoy muy contenta.

He tenido diversos ejemplos como lo que se está haciendo desde el Museo Reina Sofía con Manuel Borja Villel, Mabel Tapia... También el PEI (Programa d'Estudis Independents) del MACBA lo ha sido y no tengo ningún problema en reconocerlo. Si se lleva a cabo del mismo modo, si es diferente... Siempre hay diferencias. Desde el LAP#1, ni Berta ni yo en ningún momento nos planteamos: "Tenemos que ser únicos, tenemos que ser diferentes". Encontrábamos importante llevar a cabo una acción que funcionara e integrara dinámicas desde este contexto. Imagino que estos referentes se encuentran inconscientemente en tu cabeza. Antes hablábamos de Chantal Mouffe que, a su misma vez, habla de Freud, de Lacan, de las cuestiones que penetran en el inconsciente de cualquier entidad. Lo importante es trabajar contenidos y estructuras que nos nutran a todas, ya que la primera que está aprendiendo con los debates de LAP soy yo, somos nosotros y es todo el equipo docente. Por esta razón ha sido tan importante reivindicar la presencialidad.

CD — Atendiendo a las nuevas institucionalidades, ¿cómo Es Baluard (re)imagina diferentes futuros para el museo de arte contemporáneo? ¿Cuál crees que es el futuro de Es Baluard?

IP — Es Baluard (re)imagina diferentes futuros para el museo de arte contemporáneo desde lo que estamos haciendo: crear espacios de encuentro, pensamiento y reflexión. Espero que continúe siendo una institución al servicio de la sociedad puesto que es la manera de permanecer viva, no de sobrevivir. Seguramente hasta ahora habré firmado los peores números de la historia del museo porque no ha habido turismo, ha habido COVID. No obstante, curiosamente hemos presenciado los mejores números de público local. Es Baluard es un lugar donde vienen los turistas a ver las exposiciones pero, en este caso, no participarán de oyentes en un programa como este. El primer seminario que lanzamos justo después del confinamiento fue el de Martha Rosler; estaba repleto de gente, y nos impregnó de entusiasmo y emoción. Los primeros sorprendidos fuimos nosotros ya que nunca habíamos visto el aljibe con tanta gente aunque la conexión fuese por Zoom. Entonces, me imagino el futuro del museo trabajando en estas líneas. Ser conscientes de que nos encontramos al servicio de la sociedad, que disponemos de una naturaleza particular porque trabajamos con el pensamiento y que es importante conectar, crear, mantener las dinámicas relacionales vivas. Nuestra función es esta: pensar el presente, no tener miedo a la duda, a ser críticas con nosotras mismas, a la convulsión, a ser capaces de aceptar. Ser porosos y permeables.

● **CLAUDIA DESILE ABRAHAM**



Edición de contenidos
Claudia Desile Abraham, Alba Esparza Comalat, Claudio Hontana Muñoz, Alejandra Marquerie Martín, Carla Pinel Martínez, María Sanchis Parras y Ana Vázquez Gorostizu

Corrección ortotipográfica
Alba Esparza Comalat, Lara Elisabeth Goicoechea Armijos, Jesús Pascual Sánchez Herrera y Milagros Pellicer Planells

Diseño
Roberto Riccardo Alvau, Mike Batista Ríos, Joana Bravo, Paula García Robleño y Clara Kozak Luaiza

Diseño de póster
Editorial (cubierta): Joana Bravo
Mapa conceptual (pp. 32–33): Paula García Robleño y Clara Kozak Luaiza

Fotografías
Joana Bravo (pp. 1 y 91) y Clara Kozak Luaiza, con la colaboración de Alba Esparza Comalat (pp. 34–35)

Coordinación de producción
Joana Bravo

Coordinación administrativa
Juan Manuel Martín Senso

Comunicación y difusión
Roberto Riccardo Alvau, Lara Elisabeth Goicoechea Armijos, Carmen Izquierdo Clemente, María Sanchis Parras y Ana Vázquez Gorostizu

Agradecimientos
A nuestro tutor Daniel Lesmes González; a Alicia Fuentes Vega, Noemí de Haro García, David Moriente Díaz y Rocío Robles Tardío, por su labor como coordinadores; a Carlos Elósegui, por su asesoramiento en la producción de esta publicación; a todas aquellas personas que han colaborado de manera desinteresada en la realización de esta revista, especialmente a Juan Albarrán Diego, Borja Casani, Colectivo Conejo Pato (Júlia Ayerbe y Diego Calvo Cubero), Alberto Medina Morales y Jaime Narváez; y a nuestres compañeres del itinerario de Gestión por su cariño y apoyo.

ACTA es la revista producida por les estudiantes del itinerario de Teoría y Crítica de Arte del Máster Universitario en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual de la Universidad Autónoma de Madrid y la Universidad Complutense de Madrid, organizado junto con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

ACTA 7 es una revista de carácter universitario distribuida gratuitamente. Los textos se atienen a la licencia Creative Commons 3.0 España: reconocimiento no comercial sin obras derivadas. Si necesita ponerse en contacto con sus editores, por favor, escriba a: revistaacta@gmail.com

Se han hecho todas las gestiones para identificar a les propietaries de los derechos de autor de los derechos de autor de las imágenes reproducidas.

Esta revista se compuso con tipos Diatype, Diatype Semi-mono y Whyte Inktrap de ABC Dinamo.

Se imprimieron 500 ejemplares en papel Fedrigoni Arena Natural Rough 100g en Willing Press en Madrid, en junio de 2022.

ISSN
2445-4397

Depósito Legal
M-16925-2016

revistaacta.tumblr.com

instagram.com/actarevista/

@actarev

open.spotify.com/show/523A5wlMwcx7YkTmhTmBBK

youtube.com/channel/UCiKlV2xDXDNYRbyMLoQERGg/about

Crónicas de un discurso. La Galería Juana Mordó en el arte posfranquista

La exposición *Crónicas de un discurso. La Galería Juana Mordó en el arte posfranquista*, comisariada por les estudiantes del itinerario de Teoría y Crítica de Arte del Máster Universitario en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, se ha presentado en el Espacio D de la Biblioteca y Centro de Documentación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía entre el 23 de junio y el 14 de octubre de 2022.

El póster-cubierta que acompaña la versión física de esta revista es un resumen del trabajo llevado a cabo por el conjunto de estudiantes en la concepción del proyecto editorial (Editorial [cubierta]) y del proyecto curatorial (Mapa conceptual [p. 32–33]).

Comisariado y producción
Mike Batista Ríos, Joana Bravo, Claudia Desile Abraham, Alba Esparza Comalat, Paula García Robleño, Isabel Hernández-Gil, Clara Kozak Luaiza, Rosita Mariella, Alejandra Marquerie Martín, Milagros Pellicer Planells y Carla Pinel Martínez

Producción audiovisual
Roberto Riccardo Alvau, Claudia Desile Abraham, Alba Esparza Comalat, Paula García Robleño, Clara Kozak Luaiza, Rosita Mariella, Alejandra Marquerie Martín, Juan Manuel Martín Senso y Jesús Pascual Sánchez Herrera

Colaboraciones
Roberto Riccardo Alvau, Lara Elisabeth Goicoechea Armijos, Claudio Hontana Muñoz, Carmen Izquierdo Clemente, Juan Manuel Martín Senso, Jesús Pascual Sánchez Herrera, María Sanchis Parras y Ana Vázquez Gorostizu

Gráfica expositiva
Mike Batista Ríos y Joana Bravo

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE MADRID

UAM Universidad Autónoma de Madrid