

GLOSARIO IMPOSIBLE

G O A I
L S R O

Autonomía

I P S B E
M O I L

Jordi Claramonte
Rogelio López Cuenca
Alexander Ríos

Autonomía y modos de relación
Jordi Claramonte

La palabra “autonomía” es uno de esos vocablos que conviene definir y especificar con mucho cuidado, puesto que sus efectos pueden ser muy diferentes en función de quien la evoque y para qué.

La autonomía no es algo sobre lo que se pueda estar “a favor” o “en contra”, algo de lo que podamos prescindir. La autonomía es, para empezar, una *forma de entender* todo tipo de procesos biológicos, psíquicos y sociales entre los que —cómo no— se encuentran las prácticas artísticas. Parafraseando a Francisco Varela podríamos decir que la nueva estética en lugar de tratar principalmente con unidades heterónomas que están relacionadas con su mundo mediante la lógica de la correspondencia trata de unidades autónomas que funcionan mediante la lógica de la coherencia y del tanteo de la disonancia¹.

Pero además de ser una forma de inteligencia de los procesos vivos, la autonomía plantea también un horizonte axiológico sin el cual nuestra discusión quedaría ciega. Esta dimensión axiológica de la autonomía provoca que no sea lo mismo —por empezar con un ejemplo fácil de entender— que un juez reclame su autonomía frente al poder político para hacer su trabajo, a que un policía con inclinaciones a la tortura la solicite al juez que pretende fiscalizar su actividad.

Esto es así porque —implícita en la indagación sobre la autonomía— aparece una petición de principios que sostendrá que la autonomía solo será considerada tal en la medida en que sea *contagiosa*, es decir, en la medida en que su aplicación en un ámbito concreto genere más autonomía en otros ámbitos directa o indirectamente conectados a él. Así, el juez que exige su autonomía frente al poder ejecutivo consigue con su demanda ampliar el dominio general de la autonomía: todos podemos autoorganizar nuestras propias vidas con más garantías si hay una separación efectiva de los poderes del Estado. Por el contrario el funcionario que exige autonomía para torturar según su propio criterio consigue con ello mermar el dominio general de la misma, puesto que una sociedad en la que la policía puede detener y torturar *autónomamente* acaba por ser una sociedad en la que resulta considerablemente más complicado autoorganizar nuestras propias vidas².

1. Francisco Varela, “Haciendo camino al andar”, en W. I. Thompson, *Gaia. Implicaciones de la nueva biología*, Kairós, Barcelona, 1989, p. 49.

2. Este mismo criterio relativo a la capacidad de contagio de la autonomía nos servirá para aclarar posiciones como las del científico que exige autonomía a los sacerdotes para poder llevar adelante su investigación o las de la empresa de manipulación genética que demanda autonomía para imponer y generalizar cultivos modificados genéticamente.

Con este principio bien establecido podemos considerar a salvo el carácter instituyente y contagioso de la autonomía para centrarnos en algunos otros detalles de interés. Y es que la autonomía, para poder ser contagiosa, tiene que organizarse atendiendo a diferentes escalas de despliegue y diferentes orientaciones de su quehacer.

Así hay una forma de autonomía que tuvo en la Ilustración —en sus salones y en sus gacetas— un peso muy importante: una autonomía que fundamentalmente trabajaba instituyendo, consolidando y multiplicando esferas de producción artística e intelectual independientes de la Corte y del poder omnímodo del Rey Absoluto de turno. A esta autonomía, que el bueno de Habermas³ investigó en profundidad, la llamaremos “autonomía ilustrada”⁴. Se trata de una autonomía que funciona acaso con un planteamiento *estratégico*, a largo plazo, poniendo las condiciones para que esa expansión contagiosa pueda suceder y pueda seguir sucediendo. Por eso sus gestos construyen formas artísticas como la sonata, en la que la musicalidad no tiene que ampararse o justificarse en un contenido moral o religioso, o construyen contextos sociales e intelectuales como los cafés, los salones o las primeras academias —las renacentistas—, donde la discusión de lo artístico no tiene por qué ceñirse a los criterios de autoridad que rigen aun en lo político.

Pero por supuesto que en esto de la autonomía sucede lo mismo que en muchos otros ámbitos de la acción humana: pronto olvidamos aquello que era fundamental en sus orígenes y convertimos nuestra acción en un remedo descuidado de aquello que alguna vez fue. Cuando esto pasa, la autonomía ilustrada deja primero de ser “contagiosa” y con el tiempo deja también de ser “autonomía”. Así sucedió cuando las academias fueron cooptadas por el rey, y los salones se convirtieron en meras excusas para una socialización bovina, como fue el caso de la Francia del Rey Sol y su herencia en el siglo posterior. Cuando esto ocurre, los agentes que siguen interesados en promover y contagiar la autonomía tienen que dar con alguna otra manera de organizar su pugna. Aparece entonces otra modulación que llamaremos “autonomía moderna”, que se distingue por mostrar un carácter mucho más táctico, mucho más

3. Especialmente en obras como Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

4. El concepto de “autonomía ilustrada” así como el de “autonomía moderna” y “autonomía modal” pueden revisarse con mucho más detalle en Jordi Claramonte, *La República de los Fines*, Cendeac, Murcia, 2007.

pegado al terreno de cada práctica artística concreta. La autonomía moderna, situada ya en los primeros arranques del Romanticismo, destaca por investigar y desplegar una negatividad capaz de hacer saltar los límites de las prácticas artísticas aceptadas y legitimadas. Los artistas asumen como tarea irrenunciable el desafío de las convenciones formales y materiales de su arte: buscan así inspirarse en lo irracional, lo primitivo, lo medieval, lo absurdo..., cualquier cosa que evite que nos quedemos dormidos en los laureles de lo sancionado por la nueva sociedad nacida de las revoluciones burguesas. La heteronomía en ellas aparece bajo la forma —tan denostada por Baudelaire— del *philistine*, la persona normal, el buen ciudadano que no se mete en líos y que lleva adelante sus negocios. La autonomía moderna consigue desafiar constantemente este modelo de socialización y al hacerlo mantiene vivas las posibilidades de autoorganizar nuestras propias vidas, que ahora ya no tienen que vérselas con el absolutismo del Antiguo Régimen, sino con las tecnologías del yo, características de la sociedad burguesa.

Esta forma de autonomía resulta oportuna durante más de siglo y medio, pero el caso es que al igual que sucediera con la autonomía ilustrada, también la autonomía moderna perderá el norte al no ser capaz de adaptarse a los cambios en su contexto. Así en la década de 1970, cuando la contracultura empieza a convertirse en el paradigma dominante, ser “raro” o incluso epatante comienza a ser una distinción rentable, que dará fuelle a la nueva economía del consumo y el diseño “personalizado”. Esto se hace especialmente patente en el campo del arte, donde los juegos de provocación vanguardistas no solo dejan de tener el efecto reproductor de la autonomía que tuvieron en sus inicios, sino que ahora más bien servirán para sancionar el *statu quo* vigente. Ser original y rompedor en una economía de consumo ya no es ni mucho menos garantía de autonomía, sino que viene a ser poco menos que una obligación más del guion, como la de estar muy ocupado, mantenerse joven o viajar mucho. Por este motivo, instituciones como el Premio Turner, que alguna vez sirvió para cuestionar y expandir los límites del arte, acaba siendo el “símbolo de esa elite que, edición tras edición, se ríe con condescendencia al leer los titulares de los tabloides, incapaces de comprender la sutileza de sus provocaciones”⁵.

Así las cosas, y si tanto la autonomía ilustrada como la moderna se han visto desbordadas y en cierto modo canceladas, ¿cabrá seguir sosteniendo que la noción misma de autonomía pueda tener algún valor para nosotros?

Nuestra hipótesis será que si la autonomía —como hemos adelantado— tiene algo que ver con la capacidad contagiosa para organizar nuestras propias vidas, está claro que ninguna de las crisis de orientación y desbordamiento que han sacudido tanto a la autonomía ilustrada como a la moderna podrán hacernos desistir de pensarla y de seguir peleando por ella.

Eso sí, de nada valdrá reivindicar esta autonomía contagiosa si se limita a repetir los tics de las configuraciones que ya hemos visto entrar en crisis. Habrá que plantear una forma diferente de autonomía que logre eludir las insuficiencias o las “contraproductividades”, por usar un término tan querido por Iván Illich, de los modelos anteriores y que impida que se pierda lo poco o mucho de valioso que hubiera en ellas.

Para ello tendremos que investigar alguna configuración de la autonomía que lo sea a la vez de los lenguajes artísticos y, de forma indisociable, de las formas de vida y los modos de organización de nuestras vidas. Esto se acercaría al planteamiento de Georg Lukács, que se negaba a pensar la autonomía del arte como una especie de aislamiento encastillado, como una dimensión ajena a la vida social de la obra. Es por ello que afirmaba que “cuanto más orgánica sea la consumación estética inmanente de una obra de arte, tanto más capaz será esta de cumplir la misión social que le ha dado vida”⁶.

Sostendremos que aquello que está presente en esa “consumación estética” de la obra y a la vez informa sobre su despliegue social es lo que llamaremos los “modos de hacer” o “modos de relación” que se ponen de manifiesto en cada intervención artística y social.

Esto, desde luego, no es nada nuevo: en los textos teóricos que preparé junto a mis compañerxs de La Fiambrera, a finales de los años 90, y tirando de maestros como John Berger o Michel de Certeau, ya manifestábamos que aquello que hacíamos no podía ser entendido puramente como una obra de arte, pero que tampoco ganábamos nada al considerarlo una mera maniobra de activismo. Nos gustaba pensar que lo relevante de aquello era cierto *modo de hacer lo que tuviéramos que hacer*, algo que ya entonces llamamos un “modo de relación”.

6. Georg Lukács, *Estética*. Tomo IV. Cuestiones liminares de lo estético, Grijalbo, Barcelona, 1974, p. 369.

Seguramente queríamos destacar así que lo importante no era solo aquello que hacíamos, que obviamente tenía su peso, sino —y sobre todo— *cómo* lo hacíamos, el “modo” desde el cual dábamos cuenta del mundo y de los follones en los que nos metíamos. Nos parecía que eso, el “modo de relación” específico en que nos movíamos, era a la vez lo que nos distinguía y lo que nos permitía acoplarnos con los demás, era la clave de nuestra eficiencia estética y política, y era, por supuesto, lo que podíamos estar aportando al común del que éramos parte.

Y no consistía únicamente en que una tarea pudiera acometerse de un modo o de otro: muchas veces era justo el modo de relación el que *creaba* la tarea o el que nos permitía verla, y no solo esa tarea, sino también los medios para llevarla a cabo, e incluso los “valores” desde los cuales dicha tarea aparecía como necesaria y eventualmente bien resuelta⁷.

Por descontado, todo este frente presentaba problemas de claro calado ontológico. ¿Íbamos a afirmar que eran nuestros modos de relación los que *creaban* el mundo? ¿O sostendríamos, por el contrario, que el mundo era completamente impermeable a los modos de relación que éramos capaces de desplegar? Los idealistas de toda la vida y el materialismo más ramplón se habían puesto de acuerdo para dejarse los dientes ante esos tropiezos..., y nosotros le teníamos cariño a nuestra dentadura intelectual.

Así que nos harían falta categorías específicas para entender cómo cada modo de relación suscitaba una distribución de entes diferente y contribuía a “cambiarlo”. Para nosotros estaba claro que haber, lo que se dice haber, solo hay un mundo, pero sin duda este no era *el mismo* cuando un grupo de parados y paradas, que hasta entonces eran solo números en las cuentas del INEM, se organizaban, tomaban las calles y, de paso, sus propias vidas. Esos eran los modos de relación que nos interesaban, y parecía que la manera en que las prácticas artísticas habían procedido, incluso las más clásicas, nos podía ayudar a entender esto.

7. De esto la estética clásica sabe mucho: no en balde, el nombre más antiguo que tenemos para aludir a estos modos de hacer es el de “poéticas”, que no significa otra cosa que “haceres”. Hannah Arendt, en *La condición humana*, ha hecho uno de los estudios más hermosos sobre los matices del “hacer”. Entre ellos, el *poiein* alude a un hacer claramente performativo, que construye su propio quehacer y los medios que precisa. Todo ello nos puede servir para rematar algunas de las malas inteligencias más arraigadas en nuestra visión de lo estético. Para empezar, las poéticas, como los modos de relación, no han podido nunca resolverse en los torpes términos de sujeto y objeto. No podemos afirmar que el sujeto S llega y manipula a placer al objeto O, porque muy a menudo el sujeto y el objeto parecen coproducirse, como decía el astuto Gilles Deleuze, el de los pies ligeros, al hablar del “agenciamiento jinete-estribo”. Se necesitan uno al otro para existir y para ser lo que podían ser.

Para ello teníamos que comprender bien la dinámica interna de eso que Lukács llamaba “medios homogéneos”, las unidades mismas con las que se podía concebir un modo de relación en toda su gloria y contribuir con ello a construir autonomía⁸ y dar un poco de dignidad a nuestras propias vidas.

Lo que nos preguntábamos entonces era de qué estaban hechos los modos de relación. ¿Qué había en su fábrica que permitía que se volvieran contagiosos, que resultaran apropiables y adaptables a las más diversas circunstancias, de forma que incluso poéticas concebidas hacía cientos de años o creadas en la más absoluta de las soledades encontraran resonancia en nosotras y se mostraran fértiles en nuestro quehacer?

En una indagación de similar calado debe también andar la gente de Assemble, el grupo de estudiantes de arquitectura que ha recibido el premio Turner en 2015 y cuyo trabajo se basa en una forma de proceder, un modo de entender la colaboración y la articulación social y política de lo que se hace: “No somos personajes heroicos que llegan y lo arreglan todo. Somos los que llegan y hablan con la gente. Somos facilitadores. Se trata de trabajar juntos y encontrar huecos. Y si hay suficiente gente jugando en los márgenes, quizá las cosas puedan llegar a cambiar”⁹.

Se tratará entonces de investigar las condiciones de una “autonomía modal”, una autonomía de los modos de hacer o los modos de relación, puesto que el objetivo es dar con la composición, con una proporción como querían los clásicos, entre lo formalmente elaborado, lo políticamente eficaz y lo jodidamente divertido.

Todo mi trabajo conceptual en estos últimos años ha ido encaminado a elucidar cómo se *fabrican* esos modos de relación, esos juegos de lenguaje que nos permiten diversas combinaciones y grados de experimentación, coherencia y efectividad, términos mediante los cuales me gustaría poder evocar la especificidad de lo estético, lo artístico y lo cismundano: los ámbitos con los que según Lukács se debía medir todo pensamiento estético digno de ese nombre. La cosa tiene su importancia si no queremos seguir cayendo en las trampas en las que nos precipita una mala inteligencia de toda la cuestión como les sucede—desde la mejor de las intenciones— a los ya mencionados ganadores del

8. La consistencia de esa autonomía y las diferentes versiones de la misma que se habían ido mostrando en la historia del pensamiento estético desde la Ilustración hasta las versiones más fofas de la posmodernidad fue algo que me preocupó hasta tal punto que le dediqué una tesis doctoral y su correspondiente libro-secuela, *La República de los Fines*.

9. Pablo Guimón, op. cit.

premio Turner cuando sostienen que “los edificios no son iconos ni acciones, sino espacios que la gente usa”¹⁰. El compromiso social o político no tiene por qué conllevar un injustificable empobrecimiento de las dimensiones de nuestro quehacer. Al contrario, nos comprometemos precisamente para construir y defender la complejidad y la diferencia. Así las cosas, los edificios aparecen como la puesta en obra de modos de relación en los que inevitablemente entra el uso efectivo, cismundano, que de ellos se haga, claro que sí, y es importante defender eso, pero se trata de modos de relación en los que al final *también* entrará inevitablemente, y en diferentes proporciones, lo icónico y lo performativo, lo simbólico y lo experimental. Saber dar con la proporción adecuada de esos diferentes modos es de una importancia vital y es lo que nos proporciona un modo de relación potente y bello.

Al final, cada modo de relación viene a poner de manifiesto una forma específica de atención, una forma de “curiosidad”, entendida en su sentido etimológico original, por la cual el “curioso” era aquel que “se curaba” de las cosas, es decir, aquel que las atendía y las cuidaba.

O mejor aún, cada modo de relación es una composición de al menos tres diferentes tipos de cuidado: un cuidado repertorial, que atiende los valores de la coherencia y la estabilidad formal; un cuidado disposicional, que procura el vigor de la experimentación y el juego; y un cuidado del despliegue efectivo de todo ello, de su forma de darse en el mundo y de transformar ese mismo mundo en virtud de su comparecencia.

Quizás sea este uno de los objetivos fundamentales de la autonomía modal: especificar y preservar la composición de nuestra curiosidad, secundarla y afilarla, conjurando así el riesgo de convertirnos en esa figura que Nicolai Hartmann relacionaba con el hombre moderno, haciendo de este “el presuroso incesante (...) el embotado, el esnob al que ya nada eleva, nada conmueve, nada cautiva interiormente”¹¹.

En estos modos de relación se apoya la autonomía modal por la que pelean las artes colaborativas, que solo puede plantearse como un laboratorio para la producción y la extensión de la autonomía desde el arte y la acción política a otros planos de nuestras vidas y viceversa.

Esto es, entre otras cosas de variado provecho, lo que un grupo muy amplio de investigadores hicimos en el Laboratorio del Procomún y más en concre-

to en el grupo de investigación sobre “Estéticas y Políticas del procomún”. Aquí tocaba ya ir mucho más lejos y pensar con más amplitud de miras que en las prácticas activistas en las que habíamos estado implicados. Había que ponerse en la piel de la gente que hacía flamenco o urbanismo participativo¹²... teníamos que ser capaces de abarcar prácticas con una tradición milenaria, como el *wushu* chino, y otras que apenas estaban esbozándose, como el *parkour*.

Sabíamos que algunos de estos modos de relación, los más antiguos o vinculados a tradiciones, tenían mucho de lo que Lev Vigotsky llamaba “imaginación cristalizada”¹³. Se trataba de prácticas que, sin estar en absoluto congeladas, se presentaban como poéticas bien dotadas ya de algo así como un *repertorio* relativamente estable de formas, un repertorio que daba cuenta de aquellos matices de la experiencia, aquellas áreas de la sensibilidad que abarcaba la poética en cuestión y de los que podía dar cuenta.

Pero, por otra parte, el procomún estético era incomprendible sin otras poéticas que, quizás debido a su relativa novedad, ponían más énfasis en lo que Vigotsky hubiera llamado “inteligencia fluida”¹⁴, dependiendo, en mayor medida, de las variaciones y los tanteos que sus usuarios hacen en función de su ingenio, de los talentos o de las *disposiciones* con las que cuentan.

Por tanto, los más diversos modos de relación parecían poder distribuirse según mostraran una mayor afinidad hacia lo que llamaríamos el *polo de lo repertorial* o el *polo de lo disposicional*. Sin duda, ningún modo de relación quedaba enteramente decantado de uno o del otro lado, sino que encontraríamos cualquier poética, cualquier modo de relación entendido como una concreta, aunque variable, proporción, una aleación¹⁵ de inteligencia cristalizada e inteligencia fluida, una mezcla en la que quizás predominaría más el cuidado de un repertorio ya relativamente logrado o quizás las variaciones disposicionales que podían aún estar constituyéndolo.

Eso sí, ningún modo de relación, ningún equilibrio entre repertorio y disposiciones, sucedía en el vacío, aislado de otros mil equilibrios que podían estar

12. O ambas cosas juntas, como Curro Aix y Santiago Barber, mis colegas de La Fiambrera en Sevilla.

13. Lev Semenovich Vigotsky, *La imaginación y el arte en la infancia*, Akal, Barcelona, 2003, p. 15 y ss.

14. Lev Semenovich Vigotsky, op. cit.

15. Al igual que sucede con una aleación de metales como la del bronce, mezclando cobre y estaño, se consigue que los modos de relación resultantes pongan de manifiesto propiedades mecánicas que no estaban antes (dureza, ductilidad, tenacidad...) sin perder las propiedades físicas y químicas de sus componentes.

fraguándose al mismo tiempo. Es más, la manera en la que dichos equilibrios existieran finalmente, si es que eran planteables, era algo que excedía el limitado marco de cada poética: los artesanos del Arts & Crafts de finales del siglo XIX o los campesinos de Chiapas de finales del siglo XX no dependían únicamente de su propio equilibrio modal, sino que estaban insertos, tramados, en una lucha incesante con un *paisaje* complejo que los precedía y los situaba, un paisaje que, a su vez, podía ser cambiado por ellos, pero con el que obviamente había que contar. Todo modo de relación aparecía entonces como la articulación de un repertorio con unas disposiciones en un paisaje.

Así, sin demasiada violencia, nos vimos pertrechados de tres categorías modales¹⁶: lo repertorial, lo disposicional y el paisaje, que no solo explicaban la contextura de los modos de relación que estábamos investigando, sino que nos permitían un acercamiento crítico a los mismos.

Podíamos juzgar lo exhaustivo y oportuno de los repertorios, lo pujante y variado de las disposiciones y el nivel de hostilidad o complicidad que el modo de relación en cuestión iba a encontrar en el paisaje. Podíamos comparar diferentes modos de relación, indagar sus fortalezas y debilidades, sus rigideces y sus inestabilidades, sus posibles alianzas con otros...

A mi juicio, todo esto abre un campo apasionante de estudio en el que el ámbito de lo estético comparte mimbres con el de lo social y lo político, respetando cuidadosamente la especificidad de cada uno de ellos, pero mostrando justamente aquello que tienen de común en su fábrica.

Mucho es lo que queda por investigar en el campo de la estética modal¹⁷, pero me parece claro que el concepto de autonomía modal puede tener un peso tan cabal para la estética como el que ha tenido el principio de la *autopoiesis* en la epistemología contemporánea, al mostrarnos que desde las dunas de arena hasta los sistemas sociales la clave se halla en aprender a diferenciar las formas de autoorganización.

16. Lo llamamos “categorías modales” ya que nos permiten aprehender algo “de un modo determinado”. Así, por ejemplo, podemos pensar en las inteligencias múltiples de Howard Gardner de modo repertorial, en la medida en que forman un conjunto internamente tramado, o de modo disposicional, en cuanto que nos fijamos en los detalles del despliegue de una sola de ellas sin relación con las demás. Lo repertorial y lo disposicional no aluden a “objetos” diferentes, sino a los mismos objetos “de diferente modo”. Al contrario de lo que suele suceder con los pares de categorías de contenido (orgánico-inorgánico), los juegos de categorías modales no son excluyentes.

17. A este respecto no puedo sino remitir a los fragmentos que he ido publicando en internet y, sobre todo, a la próxima edición de la primera sección de la *Estética modal*.

Entrevista a Rogelio López Cuenca

por Ana García Alarcón

Rogelio López Cuenca (Nerja, Málaga, 1959), con formación en Filosofía y Letras, utiliza el lenguaje como un elemento principal en sus proyectos. Durante los años 80 realizó sus primeros trabajos de forma individual, pero también en colectivo, como integrante del extinto grupo Agustín Parejo School, desde donde desarrollaron iniciativas en el campo de las artes visuales empleadas en entornos sociales y políticos. Para López Cuenca la apropiación es una herramienta constante de su trabajo, toma elementos de nuestro imaginario y cuestiona, a la vez que defiende, el empleo de estos recursos como material de creación. Desafía así los temas referentes a los derechos de autor, propiciando el compartir nuestros recursos culturales de una forma libre.

—www.lopezcuenca.com

Como integrante del extinto colectivo Agustín Parejo School, que desarrolló su actividad entre 1982 y 1994, realizabas una obra de forma colectiva. ¿Qué te lleva tras la disolución de APS a no continuar esta línea de trabajo en colaboración?

La experiencia de APS fue muy vital, muy orgánica. El grupo nunca se constituyó ni se llegó a disolver; no era sino un puñado de gente que convivió durante un tiempo e hizo determinadas cosas. Del mismo modo que las circunstancias y el deseo hicieron nacer al grupo, cuando aquellas desaparecieron y este se gastó, la actividad se fue poco a poco ralentizando hasta desaparecer. APS es el nombre que un grupo de gente le dio a las cosas que hacía, es el nombre que le pusimos a nuestra vida en común en ese momento. Parafraseando a Guy Debord, APS fue una gente que durante un cierto lapso de tiempo “pasaba por allí”. Habíamos empezado a hacer cosas siendo estudiantes. Poco a poco la gente fue entrando a trabajar en una cosa u otra y, finalmente, solo yo he terminado dedicándome al arte profesionalmente. El caso es que no me encontré con oportunidades o con gente movida por un espíritu de colaboración hasta principios del año 2000, cuando a partir de la celebración de talleres sobre arte público e intervenciones urbanas se comenzaron a armar, temporalmente, algunos grupos dando de nuevo inicio a unos modos de trabajar colectivamente que se han ido haciendo más habituales hasta hoy.

Has realizado proyectos con otros creadores como *El arte de la seducción* junto a Daniel García Andújar, donde reunisteis vuestros archivos para ponerlos en común.

También con Antoni Muntadas o con Eric Baudelaire, siendo las experiencias han sido siempre muy buenas. Acabé derivando el trabajo en una dirección u otra. Eso depende de las circunstancias. De cualquier modo, incluso el trabajo que normalmente se ve como individual, más solitario, yo lo considero, igual que cualquier otro, como inevitablemente colectivo,

en tanto que estamos operando con lenguajes, lo que tiene, por definición, un carácter social, colectivo. Uno siempre hace uso de unas herramientas que no ha inventado, como tampoco la forma de utilizarlas; por lo menos la forma básica. Existe una multiplicidad infinita de voces y de miradas con las que uno está siempre en diálogo, o en discusión, tanto con la realidad y los debates del presente como con aspectos de la cultura actual y del pasado más o menos reciente o remoto.

Junto a Elo Vega has desarrollado algunos proyectos. ¿Consideras que tu trabajo con ella en cierto sentido continúa una línea ligada a la práctica artística colaborativa?

Sí, con Elo se vuelve a producir esa naturalidad de la que hablaba en el caso de APS, el flujo de intercambios es permanente. Y también, en este caso, el diálogo, la crítica o el apoyo conducen con frecuencia a un trabajo en colaboración, a una autoría compartida.

Me parece que podríamos concretar ciertos extremos de esta y las anteriores preguntas en que: a) uno está viviendo, haciendo cosas; b) ese vivir y hacer tiene siempre un carácter compartido, colectivo; c) algunas de esas cosas pueden pasar a adquirir la consideración de obra de arte o de trabajo artístico; d) esta condición también es concedida colectivamente, socialmente: la da o la niega el público, los usuarios, las instituciones, los canales por las que circula, los códigos que utiliza, etcétera; y e) la autoría es una convención cultural arraigada en la idea del individualismo moderno, siendo muy importante tanto para la historia del arte —que elabora toda una mitología basada en hitos en torno a los grandes autores y las obras maestras— como en el mercado, que exige la identidad entre la singularidad del autor y la obra única, que es lo que la dota de una plusvalía excepcional. Todo eso dificulta con frecuencia la posibilidad de incorporar datos acerca del proceso productivo, que tanto la academia como el mercado consideran innecesariamente fastidiosos y que solo añaden ruido y devalúan el precio de una obra.

¿Qué crees que pueden aportar al tejido social los trabajos de carácter participativo o colaborativo?

El desbordamiento del arte como consumo, como entretenimiento y espectáculo. Su cruce con otras disciplinas científicas y con el activismo social es lo que puede devolver a las prácticas artísticas un papel activo en la reconstrucción de la sociedad, frente al poder omnímodo del mercado sobre la vida entera. Creo que cuanto mayor y más diverso sea el número de agentes implicados en un proyecto artístico o cultural, más posibilidades se ofrecen para que tenga consecuencias en ese sentido. Pero también hay que señalar que lo más dañino, lo más peligroso, siempre es la moda, la adopción de maneras que solo superficialmente aparentan modos colaborativos de trabajar, la estetización de la participación.



Rogelio López Cuenca y Elo Vega, *Saharawy*,
instalación, intervención pública y sitio web, 2012



Entrevista a Alexander Ríos

por hablarenarte

El trabajo de Alexander Ríos (Bogotá, Colombia, 1984) explora otras formas de encuentro y de experiencias colectivas que responden a diversas relaciones entre el arte, la cotidianidad y el capitalismo, y que usan los medios de la performance, la escritura y la instalación. A través de acciones sencillas, busca crear un diálogo entre el arte y la vida cotidiana. Con su proyecto Nómada vivió durante tres años en distintas casas de varios países del Mediterráneo, intercambiando hospedaje por trabajar como artista.

—www.alexanderrios.wordpress.com

—www.proyctonomada.wordpress.com

Uno de los aspectos más importantes de tu trabajo es la unión de la vida cotidiana, socialmente activa, con el trabajo artístico. ¿Es esta para ti la función social del arte, crear espacios de tiempo y de encuentro?

Sí, creo que el arte consiste precisamente en inventar y desarrollar otras formas de hacer, de encontrarnos y de relacionarnos, especialmente dentro del sistema actual que persiste en normativizar y mercantilizar nuestras acciones. Por eso resulta interesante que el arte, como fuerza creativa, se diluya en todo lugar y situación, y a diario. Un constante cuestionamiento de lo aprendido, una realización de posibilidades.

Han sido la necesidad y la recursividad las que me han hecho unir la práctica artística con la vida cotidiana. Mi primera exposición la organicé hace unos diez años en mi casa, en Bogotá, cuando mis padres se fueron de viaje. No fue una elección consciente, simplemente era el único lugar del que disponía. Con *Nómada* ocurrió lo mismo, no tenía cómo pagar el alquiler y así fue como me planteé vivir de casa en casa. Al principio no era tan consciente de lo que estaba proponiendo, pero después me empecé a dar cuenta del potencial de trabajar como artista en casas ajenas, en la vida diaria de las personas, fuera del lugar artístico tradicional. Así, a lo largo de estos tres años, he experimentado en carne propia la importancia de ayudarnos, de querernos, de encontrarnos. Y esto es lo que quiero intentar mediante mi trabajo, buscando que este tenga una implicación real en la vida de las personas, que les aporte algo de una forma más directa. Me gusta cuando la palabra "arte" empieza a ser difícil de definir, en cuanto se confunde entre nuestro accionar cotidiano.

Tus proyectos no podrían realizarse sin la colaboración de otros agentes. Sin embargo, ¿definirías tu trabajo como una práctica artística colaborativa?

Totalmente. *Nómada* fue posible gracias a la colaboración de la gente que aceptaba hospedarme en sus casas. Digamos que fui yo quien ideó el proyecto y lo

puso en marcha, pero funcionó y cobró vida únicamente con la participación de más personas.

Mi trabajo artístico en el último año ha desembocado en proyectos colaborativos, aunque las propuestas al principio parecían ir en otra dirección. Me invitaron a exponer *Nómada* en la Sala de Arte Joven de Madrid en junio pasado. Pero, ¿cómo exponer una experiencia sin matarla? Así surgió *Lo posible* (loposible.wordpress.com), un espacio de encuentro partiendo de la relación entre arte, cotidianidad y capitalismo en el que participaron muchas personas de forma activa. Así, la exposición tuvo que convertirse en un proyecto colaborativo para poder contar otro. Meses después empecé a trabajar en un proyecto del Departamento de Educación del Museo Reina Sofía, ideando un taller para jóvenes. Pensé que sería importante intentar que tuviera un impacto directo y, ojalá, constante en su vida cotidiana, así que propuse un viaje para visitar otros espacios y eventos artísticos en diálogo con el museo, contando con la ayuda y la colaboración de más artistas, gestoras y gestores. En estos dos casos mi papel de “artista” ha sido el de gestionar y organizar lo necesario para que otros y otras actúen, se muestren y se conozcan, hallando en la colaboración el sentido mismo de los proyectos.

Tu proyecto *Nómada* consistía en huir de una dependencia del sistema del arte y buscar el amparo y sustento en redes de proximidad y amistad. Tras esta experiencia, ¿dirías que has conseguido una mayor autonomía?

A finales de 2012 intenté durante un año vivir del arte. Me presenté a varias convocatorias que no gané y, paralelamente, empecé a accionar otros procesos que dependían de mí y que me ponían en contacto directo con las personas. Publiqué el libro *101 soluciones para salir de la crisis*, intercambié mensajes por monedas en el metro para pagarme el billete y comencé a vivir como nómada. Era fabuloso no necesitar que alguien tuviera que validar mi trabajo. Simplemente ofrecía algo a la gente y ellos decidían si querían un ejemplar del libro, un mensaje u hospedarme.

Al mismo tiempo, viviendo como nómada, me volví dependiente de las personas que me hospedaban, de sus horarios, sus costumbres y sus espacios, lo cual ha sido positivo porque he tenido que desarrollar mi adaptabilidad

y calmar mi ego, pero también, aunque yo proponía un intercambio, a veces la gente tenía que cargar conmigo. Al no tener casa yo estaba constantemente en situación de pedir ayuda y dependiendo de las personas. Por otra parte tampoco era autónomo económicamente, gastaba poco, pero ese poco me lo enviaba mi familia.

Esa ha sido una parte importante del proceso, porque he recibido mucho de la gente. Y justo en este momento, gracias a haber conseguido realizar mis proyectos y contar con tanto apoyo, empiezo a estar del otro lado. Con algo de dinero de los proyectos que han surgido he podido alquilar un piso en Madrid y desde esa autonomía económica y espacial, intentaré dar en cuanto me sea posible.

¿En qué momento crees que puede un artista alcanzar un máximo grado de autonomía? ¿Ser autónomo significa ser consciente de tus múltiples interdependencias y estar a gusto con ello?

Quizás el momento llegue cuando no dependamos de la idea de autonomía para crear, es decir, que desde el lugar en el que estemos y basándonos en nuestra situación podamos crear; algo así como “móntatelo tú mismo a partir de lo que hay y lo que eres”. Quiero decir que siempre dependeremos de algo o de alguien y entonces está por ver cómo lo resolvemos y lo aprovechamos. Ojalá se pueda lograr no depender de mecanismos o estructuras con los que no compartimos nuestra ideología, con lo complicado que es, pero por lo pronto hay que intentarlo, aprovechando ese mismo estado de imposibilidad o contradicción para crear.

Por otra parte, creo que nos viene bien como artistas activar otras redes de interdependencia más directas y más horizontales con la gente, sin que necesariamente tenga que mediar la institución del arte y sin que nuestra práctica artística dependa del visto bueno de comisarias, comisarios y jurados.



Alexander Ríos, *Nómada* con *Pepe Giordano*, *Andrea Giordano*, *Enrico Giordano* y *Marilena Migliorisi*, Ragusa, 2014



Alexander Ríos, *Lo posible*, Sala de Arte Joven de Madrid, 2015

Jordi Claramonte es filósofo y electricista. Le gustaría ser recordado como un tipo que hacía las cosas con cuidado.

Ana García Alarcón es investigadora, comisaria y doctora en Teoría e Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Recientemente ha publicado el libro *ARTE versus PUBLICIDAD. (Re)visiones críticas desde el arte actual* (Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2016). Escribe con regularidad textos y artículos, además de comisariar proyectos, tanto de forma individual como de forma colectiva. Junto a Isabel Durante y Miguel Ángel Hernández es miembro del grupo curatorial 1erEscalón. También forma parte del equipo de Espacio Trapézio (Madrid).

Glosario imposible es un proyecto editorial de **hablarenarte**, que acompaña al proyecto CAPP hasta 2018. El compendio de la presente edición digital de junio 2016 está conformado por siete capítulos independientes:

Agentes

"Constelaciones, glosarios y funciones"
Es Baluard, Museo d'Art Modern
i Contemporani de Palma

"Puntos de fuga"
Javier Montero

Entrevistas a Núria Güell y a María Ruido

Autonomía

"Autonomía y modos de relación"
Jordi Claramonte

Entrevistas a Rogelio López Cuenca
y a Alexander Ríos

Autoría

"Desbordar la autoría artística"
Diego del Pozo Barriuso

Entrevistas a Christian Fernández Mirón
y a Left Hand Rotation

Colaboración

"Colaboración es inevitable"
María Mur Dean

Entrevistas a Maider López y a DEMOCRACIA

Contexto

"Caminando sobre hielo, Prácticas
artísticas en contexto"
Francisca Blanco Olmedo

Entrevistas a El Banquete y a DosJotas

Obra

"¡A la obra! Formas de hacer
y activar en la red social"
Selina Blasco y Lila Insúa

Entrevistas a Juanli Carrión
y a David Crespo

Retorno

"El retorno es lo común"
Haizea Barcenilla

Entrevistas a Alberto Flores
(Makea Tu Vida) y a Mawatres

El contenido de *Glosario imposible* se ampliará en el transcurso de los próximos años y se publicará en formato digital a través de las páginas web de www.hablarenarte.com/capp y www.cappnetwork.eu. Una selección de todos los textos se publicará en formato papel en noviembre de 2018.

Esperamos la máxima difusión de esta publicación. Para citar fragmentos o textos íntegros de la misma se deberá emplear la siguiente fórmula: Nombre y apellido del autor, "Título texto", en: *nombre del capítulo correspondiente, Glosario Imposible*, Madrid, ed. hablarenarte, 2016, p.xx., disponible en www.hablarenarte.com/capp

Concepto editorial
y coordinación general:

hablarenarte

Diseño gráfico:
Jaime Narváez

Traducciones (del español al inglés):
Toni Crabb, Jonathan Fox, Wade
Matthews, Douglas Pratts

Edición y corrección (español):
Miriam Querol

Edición y corrección (inglés):
Jonathan Fox

- © de la presente edición,
hablarenarte, 2016
- © de los textos, sus autores
- © de las traducciones, sus traductores
- © de las imágenes, sus autores

Los textos de esta publicación están bajo la protección, términos y condiciones de la licencia Creative Commons "Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 España". Por lo tanto, se permite la copia en cualquier formato, mecánico o digital, siempre y cuando no esté destinada a usos comerciales, no se modifique el contenido de los textos, se respete su autoría y se cite de forma correcta. Cualquier uso que no sea el descrito en la licencia antes mencionada requiere la aprobación expresa de los autores y del editor.

Estamos comprometidos con el respeto de los derechos de propiedad intelectual de otros. Se ha hecho un esfuerzo razonable para detectar posibles titulares de derechos de autor que pudieran haber sido afectados por este trabajo editorial. Todos los errores en este aspecto se corregirán en ediciones futuras, siempre que los editores hayan sido debidamente informados.

Agradecimientos:

Los socios españoles del proyecto CAPP

AcVic (Vic)
Centro Huarte (Pamplona)
Medialab Prado (Madrid)
Tabakalera (San Sebastián)

Create (Dublín, Irlanda), coordinador
del proyecto CAPP y los co-organizadores
internacionales del mismo

Agora (Berlín, Alemania)
M-Cult (Helsinki, Finlandia),
Tate Liverpool (Reino Unido)
Heart of Glass (Liverpool, Reino Unido)
LADA (Londres, Reino Unido)
Kunsthalle Osnabrück (Alemania)
Ludwig Museum (Budapest, Hungría)

ISBN: 978-84-617-4288-2



Glosario imposible se publica en el marco de CAPP (Collaborative Arts Partnership Programme, 2014–2018). **hablarenarte** forma parte de este proyecto como co-organizador español.

hablarenarte



Con el apoyo de:



Co-financiado por el programa Creative Europe de la Unión Europea

