

GLOSARIO IMPOSIBLE

G O A I
L S R O

Autoría

I P S B E
M O I L

Diego del Pozo Barriuso
Christian Fernández Mirón
Left Hand Rotation

Desbordar la autoría artística
Diego del Pozo Barriuso

La relación que cualquier artista, creador o productor cultural establece respecto a la condición de autoría determina las características de su propia producción, los resultados y los procesos de la misma. En mi caso trabajo desde hace más de quince años como artista plástico de manera individual, pero también como miembro de distintos colectivos artísticos con los que desarrollo proyectos de naturaleza colaborativa: C.A.S.I.T.A. Subtramas y Declinación Magnética. Para mí, la práctica artística es una necesidad; lo artístico permite producir cosas que son impensables desde otros medios, implica libertad, riesgo e imaginación si de verdad los asumimos. La práctica artística me sitúa en un reto constante gracias al cual puedo adquirir conocimiento sobre los otros, sobre la realidad y sus posibilidades de transformación, porque ofrece visiones poliédricas del mundo. De manera individual o colectiva produzco obras, imágenes, dispositivos afectivos¹, creo situaciones que favorecen el encuentro o el diálogo. Trabajo con museos, centros de arte contemporáneo, galerías de arte y entidades culturales públicas y privadas de carácter autogestionado.

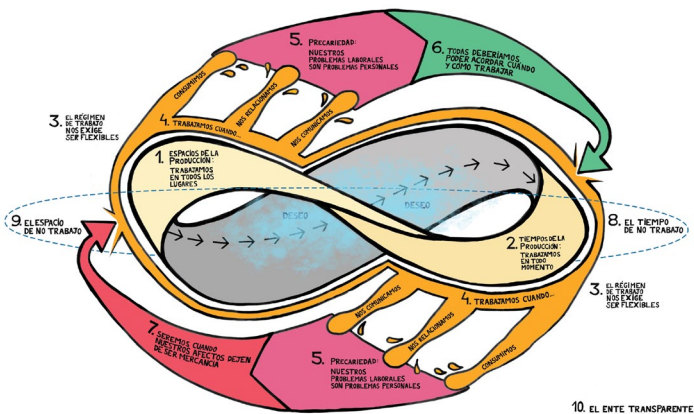
En 2005 tuve la suerte de conectar con una serie de colegas artistas, con los que pronto emergieron estupendas sinergias. La necesidad de crear juntos y la preocupación por las condiciones de precariedad que ya acuciaban al sector cultural me empujaron a involucrarme en el colectivo C.A.S.I.T.A., mi primer proyecto artístico colaborativo. C.A.S.I.T.A., fundado en 2003, estuvo inicialmente formado por Loreto Alonso, María Íñigo y Patricia Fesser². Los miembros permanentes en la actualidad somos Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y Diego del Pozo. Junto con Kamen Nedev, que perteneció al colectivo entre 2006 y 2008, produjimos el proyecto *Ganarse la vida: El Ente Transparente*³. El desarrollo de este proyecto y la reformulación del colectivo en una nueva etapa desde su fundación nos sirvieron para abrir un periodo que propició uno de los momentos más intensos y de entusiasmo compartido que recuerdo en relación a la creación artística. Con este proyecto nos enfrentamos a la tarea de responder a muchas preguntas que nos hacíamos personalmente y como artistas, en torno a la realidad

1. Ver el capítulo 5 de mi tesis doctoral *Dispositivos artísticos de afectación: las economías afectivas en las prácticas artísticas actuales*, en el que profundizo en la noción de dispositivos artísticos de afectación: <<http://eprints.uem.es/30669/>> [Última consulta 29-01-2016].

2. Ver <<http://www.ganarselavida.net/>> [Última consulta 29-01-2016].

3. Ver <<http://www.ganarselavida.net/ganarseLavida/ELPROYECTO.html>> [Última consulta 29-01-2016].

del trabajo entendido en un amplio sentido y la manera en que condiciona nuestras vidas. Nos intrigaba investigar qué consecuencias tenía el hecho de que el artista-virtuoso-emprendedor deviniera en un modelo social para todos los trabajadores, por encarnar los parámetros y las exigencias del nuevo productor inmaterial⁴. Por otra parte, entendíamos el colectivo como un espacio de experimentación sobre nuevas nociones de autoría artística que pasaba por el desarrollo de prácticas colaborativas. Al mismo tiempo que manteníamos nuestro trabajo artístico individual, teníamos que desaprender los vicios del modelo de artista individual de la modernidad con el que habíamos sido educados. Vivimos en carne propia las potencialidades de este proceso, desarrollamos trabajos artísticos a partir de lo que entendíamos como “estéticas de la precariedad”. Entre otros proyectos, generamos situaciones de carácter inmaterial como crear diálogos en asambleas o hacer juntos acciones sobre la realidad del trabajo⁵. Concebimos el colectivo como una plataforma en la que podían salir y entrar sus integrantes



C.A.S.I.T.A., *Decálogo del Ente transparente*, 2006

4. En relación a la noción de virtuoso, ver Paolo Virno, *Virtuosismo y Revolución. La acción política en la era del desencanto*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2003. Sobre la idea del emprendedor, ver Luc Boltanski y Eve Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Akal, Madrid, 2002.

5. Para revisar la idea de *invertibrado*, ver el libro resultado de la tesis de mi compañera de C.A.S.I.T.A. Loreto Alonso Atienza, *Poéticas de la producción artística a principios de siglo XXI. Distracción, desobediencia, precariedad e invertibrados*, Universidad Autónoma de Nuevo León, Monterrey, Nuevo León, México, 2011.

libremente según los proyectos, lo que delataba una estructura colectiva difusa, con mucha plasticidad, que propiciaba cambios en su estructura. El nombre del colectivo establecía un juego de letras que era en sí mismo una metáfora sobre la necesidad de ampliación de la noción de autoría⁶. Nos constituimos como una asociación cultural, pues el sistema te obliga a tener un NIF si quieres ser reconocido como entidad. En muchas ocasiones, si no acompañábamos al nombre del colectivo con el nuestro su existencia no adquiría legitimidad. Esta situación provocó profundos debates entre nosotros sobre la relación del colectivo con la productividad, la autoría y sus distintos grados de reconocimiento. Algunos debates tenían que ver con el viejo conflicto de que si actúas con la herramientas del sistema solo puedes producir con su lógica, lo que implica actuar fuera o al margen de lo institucional para producir de otra manera.

En paralelo con C.A.S.I.T.A. llegaron otras experiencias colectivas también muy emocionantes. Desde 2009 estoy involucrado en el colectivo Subtramas (Diego del Pozo, Montse Romaní y Virginia Villaplana), centrado en la producción e investigación artística de la prácticas audiovisuales colaborativas. Y desde 2012 estoy vinculado al colectivo artístico Declinación Magnética (Aimar Arriola, José Manuel Bueso, Diego del Pozo, Eduardo Galvagni, Juan Guardiola, Sally Gutiérrez, Julia Morandeira Arrizabalaga y Silvia Zayas)⁷. Entre sus más importantes propósitos desde sus inicios destaca señalar los problemas del colonialismo. Los tres colectivos fueron concebidos como comunidades experimentales para profundizar en las metodologías de creación de naturaleza colaborativa y la elaboración de nuevos prototipos de producción artística y cultural. En todos ellos, los procesos de trabajo se mezclan con importantes relaciones afectivas. DM o Subtramas no solo están formados por artistas, sino también por comisarios e investigadores. En los tres procesos hemos aplicado una “suspensión” de nuestras subjetividades para transformar nuestros modos de hacer individuales en otros de carácter asambleario, que han dado lugar a decisiones estéticas y productivas que posibilitan un espacio de creación colaborativa sin jerarquías. Por tanto, entiendo la autoría artística desde una perspectiva abiertamente heterodoxa, de acuerdo a todas estas experiencias. Gracias a los procesos de reflexión y

6. El nombre es un acrónimo que cambia el significado de sus siglas dependiendo del proyecto realizado por el colectivo. Por ejemplo, en el proyecto *Ganarse la Vida: El Ente Transparente*, C.A.S.I.T.A. responde a *Cómo Articular Situaciones Ilusionantes entre Trabajo y Arte* y en el proyecto iniciado en 2011, *No es Crisis, es Crónico (Observatorio de fragilidad emocional)*, C.A.S.I.T.A., a *Crónica Afectiva y Subjetiva de Interrelaciones en los Tiempos Actuales*.

7. Declinación Magnética (DM) nació en el contexto del grupo de investigación Decolonizando las estéticas y el conocimiento, una iniciativa de Matadero Madrid y Goldsmiths, University of London. Ver <<https://declinacion-magnetica.wordpress.com/>> [Última consulta 29-01-2016].

análisis a los que he concluido a partir de prácticas concretas, señalaré algunas cuestiones que considero importantes en relación a la mutación que se ha producido en las dos últimas décadas en el estatus de la autoría artística.

El artista como modelo de producción neoliberal y de autoexplotación

Podemos constatar que las prácticas colaborativas inmateriales y el planteamiento de una nueva institucionalidad han producido transformaciones de calado en el estatuto de la autoría artística en las dos últimas décadas. Sin embargo, a pesar del entusiasmo que pueden provocar estos procesos en términos de creación de sociedades y de sistemas productivos más democráticos y diversos, se sigue apreciando en el medio artístico un consenso con respecto al estatus de “genio” del artista arrastrado desde la modernidad. Nadie parece cómodo con esta denominación, pero en realidad este aspecto es refrendado por los medios de producción, mayormente supeditados por la hegemonía del mercado del arte y sus intereses, lo que legitima la figura del artista individual, autosuficiente, competitivo, que debe producir algo mercantilizable y hacerlo permanentemente. Esta condición conduce al artista contemporáneo a asimilar el modelo de la estrella del *rock and roll*, algo que también ha sucedido con los comisarios de arte, ¡e incluso con los coleccionistas de hoy en día! Es importante reflexionar sobre cuáles son las consecuencias de que los artistas y los distintos agentes culturales aspiren a este modelo y a quiénes beneficia.

Por otra parte, el cambio de paradigma productivo que se ha ido consolidando en los últimos cuarenta años trajo consigo el desarrollo del capitalismo cognitivo, colocando la creatividad en una posición de centralidad que, junto a la flexibilidad, es exigida a todos los trabajadores para propiciar un sistema económico realmente dinámico y productivo. De modo que para el neoliberalismo todas las personas son sujetos creativos o podrían ser creadores, algo muy alejado del concepto beuysiano de “cada hombre un artista”⁸. También, y en consonancia con estos cambios, parece que el medio artístico, especialmente en la última década, ha sustituido la vieja noción de genialidad o sus reformulaciones por la de “creatividad genuina”, de nuevo propia únicamente del artista, que le permite iniciar proyectos colaborativos o con incidencia en lo social. En este sentido, tendríamos que revisar atentamente cómo ejerce la autoría este nuevo artista que se involucra en los proyectos colaborativos y participativos. Parece, más bien, que las industrias creativas han devuelto al artista un esta-

8. Ver Joseph Beuys, *Beuys. Ensayos y entrevistas*, Síntesis, Madrid, 2006.

tus de “neogenialidad” que, si bien ha sido influido transversalmente por los cambios de paradigma que aportaron las prácticas conceptuales de los años 60 y 70, las asimiló en su vertiente menos radical, estetizando sus aspectos más subversivos a veces y otras, desplazándolos simplemente.

De una manera u otra la noción de autoría gira en torno a la construcción de una figura individual fuerte que lo autoriza en mayor medida frente a otros sujetos. En esta relación además el sistema concede propiedad privada al individuo por su autoría. La autoridad no es un problema por sí misma, a veces es necesaria. El problema es cuando se torna en autoritarismo. Lo importante aquí es entender que este principio de autoridad está dirigido a salvaguardar los valores productivos del neoliberalismo, los cuales son profundamente autoritarios por las relaciones sociales de tremendo desequilibrio que establecen. A este respecto, es preocupante constatar cómo el artista asimila las condiciones de la ideología neoliberal, de manera que reproduce el modelo de sujeto que representa perfectamente el prototipo de productor inmaterial, obsesionado por capitalizar cada momento y cada intercambio de la vida diaria, hasta el punto de ser acusado de encarnar una personalidad neoliberal que provoca una competitividad neurótica y depredadora entre sus semejantes.

El artista Liam Gillick, si bien es muy crítico con estas acusaciones y creyendo en las potencialidades ontológicas del artista, admite que “el reto es la suposición de que los artistas en la actualidad —les guste o no— han caído en una trampa que está predeterminada por su existencia en un régimen centrado en la capitalización galopante de la mente”⁹. Si pensamos en las potencialidades ontológicas de los artistas, entendidos como sujetos capaces de inventar nuevas formas plásticas, culturales y sociales, este reto debería pasar por señalar y/o producir formas alternativas a los sistemas dominantes. Sin embargo, el artista actual parece sumido en una espiral de autoexplotación, con el fin de posicionar su trabajo. La discontinuidad de la visibilidad del trabajo en el campo artístico es precisamente la clave para que esta explotación sea sostenible¹⁰.

9. Ver Liam Gillick, “El propósito del trabajo”, en *Nuestro trabajo nunca se acaba*, PPhotoEspaña-Matadero Madrid, Madrid, 2012.

10. Tal y como precisa Marcelo Expósito, “la explotación del trabajo artístico es (...) intensiva porque se ejerce sobre el conjunto del tiempo de vida que empleas en tu dedicación, pero la clave de por qué resulta económicamente sostenible para la institución reside en el hecho de que se formaliza de manera discontinua: solo se te paga por el proyecto, la exposición o la investigación concreta, o por las horas que trabajas. Si ese tipo de explotación está ampliamente aceptada en el campo artístico es, obviamente, porque tu actividad supuestamente te gratifica en términos de libertad y autoexpresión vocacional. También porque la relación de sometimiento a la institución es irregular en la relación trabajo-renta, pero constante en términos simbólicos y en sus formas de subjetivación: al artista se le enseña a ver siempre la institución como garante de la legitimidad y sobre todo de la relevancia de su propia actividad”. Ver Marcelo Expósito, *Entrar y salir de la institución: autocolorización y montaje en el arte contemporáneo*, EIPCP 10 (2006). <<http://eipcp.net/transversal/0407/exposito/es>> [Última consulta 29-01-2016].

La autoexplotación y su discontinuidad colocan al artista en un situación de intensa precariedad material y existencial. En este sentido, es incluso más grave constatar que el artista que intenta producir cuestionando los medios de producción hegemónicos —lo que implica poner en marcha otras metodologías colaborativas— ha de realizar muchísimo más trabajo con costes personales mucho más altos. Como consecuencia, se autoexplota aún más que como artista individual, pues el sistema artístico deslegitima las nuevas formas de hacer colaborativas por diversas razones: o no le interesa invertir en estos procesos que no son claramente capitalizables; o bien los coopta para poder convertirlos en algo capitalizable; o bien las instituciones progresistas, al contar con estructuras económicas y productivas neoliberales, son incapaces (salvo raras excepciones) de ofrecer condiciones dignas de producción para los artistas y las comunidades implicadas.

No se trata de renunciar a las potencialidades de la autoría individual. No podemos dejar de creer en la fuerza y la capacidad transformadora de lo que uno puede hacer por sí mismo, por pequeñas que sean sus acciones o gestos. La cuestión es reflexionar sobre la manera en que una determinada forma de hacer se inscribe y repercute en lo social y qué valores, estructuras, condiciones y modos de vida establece. Por otra parte, cabe estudiar qué mutaciones tienen que producirse, y que aún no lo han hecho, en el estatuto de autoría artística, en las condiciones y los medios de producción y en las estructuras institucionales para que se concreten la potencialidades de ciertas prácticas colaborativas que aspiran a establecer otras formas sociales.

Retos y conflictos para el artista en prácticas colaborativas

A medida que fuimos realizando proyectos con C.A.S.I.T.A., Subtramas o DM detectamos algunas situaciones de interés entre la relaciones de los colectivos como autores y los grupos de personas que involucrábamos en los proyectos. Recuerdo, entre muchas, las situaciones de las Asambleas sobre el *Ente Transparente* con C.A.S.I.T.A., con los nuevos y antiguos trabajadores de Matadero Madrid, o las relaciones con grupos de adolescentes en el proyecto *Margen de Error*, con DM¹¹. A partir de estas relaciones puedo enunciar algunos de los conflictos y retos a los que se enfrentan las prácticas colaborativas en relación al estatus de autoría artística,

11. Ver <<http://www.ganarselavida.net/ganarseLavida/ASAMBLEAS.html>> y <<https://declinacionmagnetica.wordpress.com/margen-de-error/>> [Última consulta 29-01-2016].



Declinación Magnética, fotograma de Margen de Error (tableau vivant), 2013

que necesitan incorporar otros parámetros éticos que no se dan en las lógicas hegemónicas del mercado¹².

Es fundamental tener muy presente que toda relación de autoría genera una forma de autoridad. Por tanto, es importante establecer una relación que no reproduzca comportamientos autoritarios bajo el amparo de la autoría, tal como nos recuerda la bióloga feminista Donna Haraway¹³, todo ello implica hacer desde una posición que produzca acciones y conocimientos políticamente situados respecto a los involucrados, su contexto y su tiempo.

También es importante que evitemos la producción de materiales o acciones artísticas que inciden en la estetización del proceso social por priorizar nuestra mirada particular o el deseo de producir un material concreto. Habitualmente los procesos y movimientos sociales suelen ser muy ricos en sus formas; lo interesante del rol del artista en los mismos es cómo puede señalar estas formas y contribuir a potenciar sus posibilidades de acción y expansión. Debemos ser conscientes de no incurrir en actitudes paternalistas e interesadas que puedan instrumentalizar a las comunidades con las que trabajamos. En este sentido, además de no pretender capitalizar los logros de un proceso social determinado, también es clave situarse y

12. Escribimos sobre las situaciones de conflicto entre autoría y prácticas colaborativas en C.A.S.I.T.A. (Loreto Alonso, Eduardo Galvagni y Diego del Pozo), *El conflicto transparente*, publicación inédita de El Ranchito de Matadero Madrid, 2012, editada por Iván López Munuera.

13. Ver Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and Privilege of Partial Perspective", en *Feminist Studies*, Inc. 14, 3, otoño de 1988. Ver <<http://www.jstor.org/stable/3178066>> [Última consulta 29-01-2016].

negociar las condiciones materiales de las colaboraciones, lo que implica pensar de antemano cómo vamos a gestionar y negociar con otros los beneficios del capital simbólico (y a veces material) que se desprende de determinadas producciones en las que involucramos a esos otros.

Otro tema relevante sobre el poder epistémico de toda representación nos hace reflexionar sobre qué implica el representar a otro o el proporcionar un espacio de autorepresentación. Este asunto fue una preocupación importante de Subtramas en el proyecto del *Abecedario anagramático de Subtramas* que se materializó en una investigación artística sobre las prácticas colaborativas de producción audiovisual¹⁴. Establecimos diversos grados de autoría en este tipo de prácticas, cuyos procesos a menudo provocan la disolución de la misma o bien potencian la coautoría¹⁵: 1) un artista o grupo de artistas participan en la vida de los sujetos representados o filmados con un firme compromiso a largo plazo, pero las estrategias estéticas no se negocian con ellos. El equipo creativo se divide por roles (dirección, cámara, montaje, etcétera); 2) un grupo de artistas en cuyo seno no hay división de roles, donde todo se decide entre los miembros del equipo y las estrategias estéticas pueden ser o no ser negociadas con los sujetos representados o filmados; 3) modelo no autoral, en el que todos los sujetos involucrados, representados y no representados (filmados y no filmados) deciden todo entre todos en un proceso en constante negociación¹⁶. En la última década ha habido importantes debates en torno a la necesidad de una autoría artística en las prácticas colaborativas que, por ende, produzca obras¹⁷, como los planteados por Claire Bishop¹⁸. Sin embargo, otros autores como Grant Kester priorizan su finalidad social

14. El proyecto profundiza en la genealogía de estas prácticas desde finales de los años 60 hasta nuestros días en varios contextos, así como en sus metodologías. El *Abecedario anagramático* y todos los materiales del proyecto puede consultarse de forma interactiva en <<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama>> [Última consulta 29-01-2016]. Ver online el videoensayo filmico que realizamos en diciembre de 2011 sobre las prácticas audiovisuales colaborativas en <<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/videoensayo>> [Última consulta 29-01-2016].

15. Ver ficha de la noción de colaborativo de nuestro abecedario en <<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/colaborativo>> [Última consulta 29-01-2016].

16. En esta modalidad se hace imprescindible consultar los proyectos y textos del colectivo Cine Sin Autor en relación a su idea de "sinautoría". Ver <<http://www.cinesinautor.es/>> [Última consulta 29-01-2016].

17. En este sentido es pertinente profundizar en las relaciones entre autoría artística, autonomía del arte y autonomía política. Por un lado, soy muy crítico con la manera en que se entiende aún la autonomía del arte en el medio, pues acentúa el carácter trascendente de los objetos artísticos para su mercantilización. Pero también reconozco que es la característica que posibilita muchas de las potencialidades del arte, pues permite espacios de excepción política (que no de distinción) y de creación de nuevos imaginarios frente a la omnipotencia de las lógicas del mercado y de las industrias creativas. Ver Gerald Rauning, *Prácticas instituyentes. Huir, instituir, transformar*, 2006. <www.eipec.net/transversal/0106/raunig/es> [Última consulta 29-01-2016].

18. Ver Claire Bishop, *Participation*, Whitechapel y The MIT Press, Londres y Cambridge, 2006. Y ver Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory art and the politics of the spectatorship*, Verso, Londres, 2012. Revisar con especial cuidado los capítulos 1, 8 y 9.

a la artística¹⁹. Ante la hegemonía que impera en la figura del artista individual, la autoría artística no parece en absoluto una cuestión que sea o vaya a quedarse obsoleta, pero sería conveniente insistir en las posibilidades epistemológicas de que se siga desbordando, mutando y ampliando. El problema reside en que ciertos procesos colaborativos producen espacios de excepción muy vinculados a la propia experimentación, sin el suficiente apoyo en el medio cultural y artístico, que exige siempre un producto delimitado y reconocible para facilitar su distribución. Por tanto, encuentro la postura de Bishop demasiado rígida y, aunque sigue siendo interesante realizar obras con estos procesos, conviene desactivar la exigencia de que su finalidad sea producir obras. Por un lado, por la inmensa cantidad de posibilidades que no están siendo lo suficientemente exploradas. Y por otro, porque existen muchas potencialidades en las relaciones entre performatividad, investigación y mediación. Emergen otro tipo de formas plásticas, sociales y culturales desde los procesos de creación colaborativa no autoritarios.

El artista como investigador y mediador

Todos los proyectos con los colectivos en los que he participado están vinculados a fuertes procesos de investigación artística, que a veces forman parte de la propia práctica, lo que también modifica el estatus de autoría artística. Como indica Hito Steyerl, la investigación artística debe entonces entenderse como una disciplina, que sea al mismo tiempo problematizada. En muchas ocasiones, el propósito de las mismas ha sido “disciplinar” al otro para dominarlo, como también se puede desprender de la relación entre autor y autoridad. Por tanto, se trata de aceptar la idea de disciplina con los conflictos que en ella se inscriben. En este sentido, frente a la idea de disciplina, Steyerl propone la de resistencia²⁰. De este modo, los procesos

19. Para revisar la noción de finalidad social en determinados proyectos artísticos colaborativos ver el capítulo 1 de Grant Kester, *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Durham, Duke University Press, 2011. En este sentido quiero citar dos proyectos que han sido fuente de muchas motivaciones: *Park Fiction*, ubicado en Hamburgo y el proyecto *Read the Masks. Tradition is Not Given* de Petra Bauer y Annette Krauss. Ver <<https://www.nadir.org/nadir/initiativ/parkfiction/>> [Última consulta 29-01-2016]. Ver la película de Petra Bauer y Annette Krauss *Read the Masks. Tradition is Not Given* en <<http://subtramas.museoreinasofia.es/es/contenidos/read-the-masks-tradition-is-not-given-leed-las-mascaras-la-tradicion-no-es-algo-dado>> [Última consulta 29-01-2016].

20. Steyerl señala una estética de la resistencia. Nos habla de resistencia frente a la disciplina; frente a las nociones de ciencia-historia del arte, propone las de debate público contra información; frente a las nociones de mercado del arte-industrias creativas, propone la de autonomía estética; y frente a lo específico, propone lo singular. Ver Hito Steyerl, *¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto*, EIPCP 01, 2010. <<http://eipcp.net/transversal/0311/steyerl/es>> [Última consulta 29-01-2016].

de legitimación que establecen los sistemas disciplinarios clásicos (defensores de la universalidad, la trascendencia, la imparcialidad y la objetividad) son problematizados permanentemente. Se trata pues de dar crédito a otra legitimidad, la que provocan los procesos de acción y creación que ofrecen resistencia al sistema, lo cual permite pronunciarse a través de la perspectiva de los conflictos no visibles. Se genera así una idea de “investigación en activo” que deviene en “acontecimiento” por el contacto entre las personas que participan en una determinada situación. Este acontecimiento que provoca la investigación en activo y sus efectos, por sus implicaciones performativas, es rotundamente diferente a la especulación únicamente teórica, que supone un estudio académico tradicional, pues significa, por un lado, introducir la acción, el movimiento de los cuerpos, la percepción de sus emociones, etcétera, y, por otro, entender cómo desde el hacer, desde la experiencia, aparecen los elementos emocionales invisibles y cruciales que quedan al margen o excluidos de los análisis académicos inclinados a la legitimización meramente racional y replicable de datos cuantificados históricamente por su repetición y su reconocimiento institucional en el tiempo. En este sentido, de nuevo estamos problematizando las relaciones entre autoría y autoridad en beneficio de una apertura de la noción de legitimidad, esta vez con el viejo conflicto entre teoría y práctica, que también quedaría trastocado, pues la autoría queda ligada a un espacio híbrido y desbordado de producción de conocimiento y cultura que no responde a “ser especialista o experto en”²¹.

Además de la mediación entendida como negociación, aspecto en el que insistía cuando hablaba de los retos de las prácticas colaborativas, quiero incidir en la relación entre mediación y performatividad. Para ello me interesa citar la participación de Subtramas en la exposición *Un saber realmente útil*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2014-2015)²². Junto al *Abecedario anagramático*, presentamos un programa de mediación y otro de actividades públicas en el marco de nuestra instalación *Cuatro preguntas para una utilidad que está por venir*. En ambos programas, pusimos en marcha lo que entendemos como “mediación performativa”, que nos permitió activar un espacio artístico en el que el público, constituido a modo de asambleas andantes, así como otros agentes sociales como la Marea Blanca o la Marea Verde entre muchos otros, intervenían activamente por primera vez en las salas de exposiciones del museo. La mediación performativa

21. Para mí, sigue siendo muy relevante hacer referencia a la noción de productor cultural de Benjamin. Ver Walter Benjamin, *El autor como productor*, Itaca, México, 2004.

22. Ver <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/saber-realmente-util>>, <<http://www.museoreinasofia.es/actividades/acciones-saber-realmente-util>>, <<http://www.museoreinasofia.es/visita/tipos-visita/visita-comentada/recorridos-saber-realmente-util>> [Última consulta 29-01-2016].



Subtramas, acción de MEDSAP-Marea Blanca en Cuatro preguntas para una utilidad que está por venir en la exposición un saber realmente Útil en el Museo Reina Sofía, Madrid, 2014

actúa como un práctica muy alejada y consciente de los conflictos de ciertas estéticas relacionales, que suelen embellecer lo social en beneficio de lógicas de consumo. Por el contrario, en la mediación performativa la autoría es mediada al utilizar lo artístico, permitiendo otras maneras de actuar a determinados agentes, a estar en los espacios y en las instituciones²³. El artista, por tanto, no solo atiende a las preocupaciones estéticas, sino que también se involucra en los procesos de mediación y de distribución de todo aquello que puede producir; asimila metodologías de las pedagogías radicales en su modo de hacer híbrido, múltiple y descentralizado; deviene en investigador y en mediador²⁴.

La pequeña estructura experimental, muy precaria aún en los procesos culturales antes y después de la crisis de 2008, que conforman las prácticas colaborativas mencionadas, los dispositivos, las situaciones y los espacios que propician suponen tan solo la pequeña punta de un gran iceberg lleno de prototipos útiles para aquellas comunidades que ya empiezan a establecer otras formas de vida como alternativa a las que nos impone el neoliberalismo. Deseo, como muchas otras, que la expansión de este proceso sea próspera y que se haga con mucha empatía.

23. Ver Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art*, Diaphanes, Berlín, 2007.

24. Ver ficha de la noción de pedagogía radical de nuestro abedecario en <<http://subtramas.museoreinasofia.es/anagrama/pedagogia-radical>> [Última consulta 29-01-2016].

Entrevista a Christian Fernández Mirón

por hablarenarte

Para Christian Fernández Mirón (Madrid, 1984) la educación informal ha sido y es determinante en su visión del mundo y del trabajo. De algún modo, la hibridación es su especialidad. Combina proyectos de arte, diseño, educación y música, disciplinas a las que ha llegado a través de la experimentación. La heterogeneidad de sus proyectos hace difícil clasificarlo artísticamente, aunque quizá el hilo conductor sea la búsqueda de una intimidad colectiva. Surgieron así el colectivo multidisciplinar ¡JA! y sus Conciertos mínimos, el calendario erótico-subversivo de pin-ups peludos Bears, illustrated o el gimnasio creativo La sociedad de las nubes.

—www.fernandezmiron.com

En casi todos tus proyectos trabajas con un gran número de personas que determinan el resultado de los mismos a través de su colaboración en distintas fases del proceso. ¿Hasta qué punto todavía tiene importancia la figura del autor/artista?

En el marco de la exposición *Ni arte ni educación* (2015) realicé un proyecto titulado *Murciélagos*. Cada miércoles a las 19:00 h nos reuníamos en la Nave 16 de Matadero Madrid para experimentar con los límites y las posibilidades de nuestra voz y nuestra escucha. La idea era plantearlo no como un taller con formato de traspaso de conocimiento unidireccional, sino como una plataforma en la que yo prendiera la mecha pero donde al final los participantes, con sus individualidades y sus diferencias, pudiéramos expandir nuestro conocimiento y donde, a la vez, se generase una dinámica de grupo por la cual aprendiéramos los unos de los otros. De ahí que lo nombrase laboratorio de investigación vocal.

Ese planteamiento fue ciertamente utópico, pero siempre he tenido claro que no quería ser uno de esos artistas que ponen su firma sobre el lienzo, colocando la autoría en la cara más visible. También he soñado con derribar jerarquías, que todas las decisiones fuesen colectivas. Pero me he dado cuenta de que hace falta liderazgo para sacar adelante algo que en un contexto horizontal no logra prosperar. Por ejemplo, en *Murciélagos* me vi forzado a tomar cierto rol de líder porque, si no, aquello no avanzaba. Entonces decidí que debía ser yo, ya que al fin y al cabo había sido el iniciador del proceso: tenía algunas ideas de punto de partida más definidas y tenía mucha más experiencia que la mayoría de mis compañeros del grupo. Por eso no me parecía incoherente tomar las riendas de los acontecimientos (al menos en determinados momentos) para sugerir dinámicas, nombres, plantear reflexiones...

Tampoco hay que olvidar que este tipo de propuestas tienen un aspecto social en el cual coinciden personas que no se conocen de antemano. De modo que mi papel, obviamente, consiste en romper el hielo y hacer que todo el mundo se sienta cómodo. La meta es generar un ambiente de

tanta confianza que la gente por sí misma empiece a proponer, a contradecir y a cuestionar. En ese momento es cuando, de verdad, puede iniciarse un proceso colectivo o colaborativo.

¿Se podría decir entonces que el rol de un artista en procesos colaborativos y colectivos, donde siempre existe un componente social, es el de un animador con conocimientos técnicos?

Así dicho suena feo, pero algo de verdad hay en eso. Aunque no me considero un experto en nada, en *Murciélagos* seguramente era quien más sabía sobre el tema al tener los conocimientos técnicos. Y sí, creo que no hay que tener miedo a asumir el papel del animador. Exige tal vez mucha empatía, además de ciertas dotes sociales, carisma y una personalidad extrovertida. Esos son los elementos que se buscan en el ámbito de la mediación, sea cultural o no, y a mí siempre me han resultado muy útiles también en proyectos artísticos, para conducir grupos y resolver conflictos eficazmente.

¿Por qué se demanda entonces a los artistas llevar a cabo proyectos con una fuerte implicación social si es algo de lo que podrían encargarse también los mediadores? Llámalo “chispa”, “genio” o “creatividad”, parece que existe la creencia generalizada de que en cada artista verdadero yace la capacidad de ver el mundo de una forma diferente y que el mundo efectivamente la reclama. ¿Qué hay de especial en un artista, comparado con otros trabajadores creativos?

Me he pasado toda la vida intentando desmontar el mito del artista atormentado y volátil porque no me sentía identificado. Creo que es posible. Uno puede disciplinarse sin domesticar su creatividad. Así las artes pueden aportar nuevas miradas que sirvan para reflexionar sobre lo que nos rodea desde lugares que no habíamos habitado. El arte es un vehículo y puede convertirse en una herramienta útil para el impacto social.

Pero si el proyecto surge de una institución que quiere generar a través de él cierto impacto social, ese encargo tendrá otra naturaleza distinta a la

financiación de una obra, ya que busca una finalidad más allá. En proyectos artísticos de impacto social iniciados por una institución se crea una relación mercantil entre institución y artista que se asemeja al clásico binomio cliente-proveedor. ¿Hay autoría artística en un proyecto así?

Siempre hay limitaciones cuando uno trabaja con una institución. En 2012 hicimos con el colectivo ¡JA! el proyecto *Terraza Matadero*, doce noches de programación artística para las noches de verano. Me siento autor porque sé lo que aportamos y que no se hubiera podido hacer sin nosotros. Pero también recuerdo que un patrocinador nos censuró algunas propuestas. Para escaparse de esa ambigüedad es importante realizar también proyectos fuera del marco institucional y en un ambiente privado, íntimo y de confianza. Solo aquí es posible realizar proyectos que generan otras monedas de cambio: complicidad, comida, cercanía personal... Por eso tuvimos muy claro que, cuando nuestros *Conciertos mínimos* —realizados en un marco doméstico y personal— atrajeron a la institución, no debíamos trasladar el mismo formato, sino utilizar el interés generado para dar forma a *Terraza Matadero*, un proyecto diferente y hecho a medida para el espacio.

Quizá veo todo esto de manera un poco más pragmática porque vengo del diseño gráfico, donde se responde a un encargo concreto: un cliente que no dispone de una serie de herramientas plantea un problema a un especialista que sí las tiene. Está bien estar abierto hacia este intercambio de roles, ponerse en los zapatos del otro y meterse en la cabeza de alguien. Básicamente es esa empatía de la que hablaba antes, necesaria en un proyecto social y colaborativo. Hay que asumir el dirigir y el ser dirigido. Si se lleva a cabo con criterio el cambio sienta muy bien, también en el terreno del arte.



Claudia Claremi y Cristian Fernández Mirón, Reinterpretación de *Rest Energy* de Marina Abramovic & Ulay, Madrid, 2010. Fotografía utilizada para anunciar la convocatoria de propuestas para el festival *Reformance*

Entrevista a Left Hand Rotation

por Ana García Alarcón

Left Hand Rotation se funda en Madrid en 2004, desarrolla un trabajo en colectivo alejado de procesos artísticos individuales, estructurándose como entidad impersonal no asociada al autor y proponiendo modelos de producción que cuestionan conceptos tradicionales ligados a esta figura. Con sus trabajos se acercan a problemáticas sociales como la gentrificación o el consumo, abordando cada uno de sus proyectos bajo la premisa de que el receptor no es el espectador, sino parte activa imprescindible en la transformación de una realidad social.

—www.lefthandrotation.com

La autoría individual se diluye en el trabajo de Left Hand Rotation. ¿Hasta qué punto es importante en vuestro trabajo como colectivo el concepto de autoría y el anonimato de los integrantes de Left Hand Rotation? ¿Qué supone para vosotros el concepto de autor?

Abordamos el concepto de autoría siempre desde la condición colectiva. Bajo nuestro punto de vista no existen procesos de creación individuales, aislados, desconectados, sino que todo proceso enlaza con un continuo, una red de referentes y afectaciones que se remontan al origen de la cultura. De hecho podríamos decir que no existe la autoría, en cuanto presunción de propiedad intelectual. Así, abordamos esa *autoría colectiva*, diluida, apenas como un nexo que facilita fluir en una red de referentes, como un *tag* que conglojera un grupo aislado de acciones y permite tejer un discurso más complejo.

Por ejemplo, Guattari y Deleuze nos servirían ahora como un *tag* en esta corriente: concebimos lo que hacemos como una *obra poblada por muchos*, como un ente *multicéfalo*, sin jerarquías, que se deja afectar por las fuerzas del mundo.

Entiendo que el concepto romántico del artista como genio es algo que está totalmente fuera de vuestro trabajo en particular. ¿Hasta qué punto consideráis que esto puede llegar a afectar a la producción del artista hoy?

El concepto de genio parte de un engaño. Supone la existencia de un individuo que desde la *tabula rasa* alcanza de manera extraordinaria la originalidad. Es una mitificación del proceso creativo muy peligrosa que, en la actualidad, alcanza su nivel de máxima toxicidad legitimando el concepto de propiedad intelectual, del derecho de un individuo (o colectivo de individuos) sobre el conocimiento que supuestamente ha producido aisladamente. La propiedad intelectual es una herramienta del capital cognitivo para transformar el conocimiento en mercancía. Cuanto mayor es el intercambio de conocimiento, más conocimiento se genera. Esto va en contra del principio

básico del capitalismo. Para introducir artificialmente un principio de escasez en el conocimiento se crea la propiedad intelectual, respaldada por la concepción del proceso creativo como un proceso desconectado de la red de conocimientos y afectaciones, cuyo icono sería el concepto de genio.

**¿Qué rol juegan los agentes externos que implicáis en vuestros trabajos?
¿Podríamos decir que pueden llegar a adquirir el papel de coautor y generar así una obra colaborativa?**

Siempre decimos que abordamos cada proyecto bajo la consideración de que la comunidad no es un espectador, sino parte activa imprescindible, y su voluntad o deseo el que posibilita la articulación de la acción. Así que de alguna forma no lo abordamos como “coautoría con agentes externos”, sino que entendemos que podría ir más allá, donde todos los implicados en un proceso colaborativo son el colectivo. Es decir, no compartimos una obra en propiedad, sino un tiempo en colectivo donde una situación es posible.



Left Hand Rotation, Cines Luna, Madrid, 2007. Intervención en la fachada de las salas de cine cerradas de la plaza María Soledad Torres Acosta, anunciando un ciclo de cine fantasma sobre las problemáticas invisibilizadas de la zona

Diego del Pozo Barriuso es artista, productor cultural y profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. También es miembro de los colectivos artísticos C.A.S.I.T.A., Subtramas y Declinación Magnética. Su trabajo está motivado por las economías afectivas y por cómo se producen social y culturalmente las emociones. Entre las últimas exposiciones en las que ha participado destacan *Un saber Realmente útil* (Museo Reina Sofía, 2014-2015) y *Anarchivo sida* (Tabakalera, 2016).

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 (Dublin, 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:



AC/E
*Acción Cultural
Española*

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

