

GLOSARIO IMPOSIBLE

G O A I
L S R O

Obra

I P S B E
M O I L

Selina Blasco y Lila Insúa
Juanli Carrión
David Crespo

¡A la obra!

Formas de hacer y activar en la red social

Selina Blasco y Lila Insúa

Lo que nos encontramos en una serie de proyectos recientes no es la desmaterialización de la práctica artística, sino un proceso de interacción social mediado por una colaboración física y cognitiva. El lugar es concebido aquí como un *locus* generativo de identidades, acciones e historias individuales y colectivas, y el despliegue de la subjetividad artística aguarda a los descubrimientos específicos producidos por este acto singular de juntarse.

GRANT KESTER¹

Los centros de enseñanza superior de arte son comunidades complejas que no se identifican como tales la mayoría de las veces, ni desde dentro ni desde fuera. Como docentes de la facultad de Bellas Artes de Madrid, UCM, constatamos que el papel que desempeña esta comunidad en la sociedad depende de su identificación con esta complejidad; si se reconoce y se potencia, las universidades de artes pueden desbordarse, ir más allá de las aulas y rebasar los objetivos educativos. Este es el punto de partida de nuestro proyecto de investigación “La incorporación de las comunidades artísticas universitarias a las narraciones de la modernidad y del presente”², en el que nos planteamos la forma/creación/obra no como objeto de estudio, sino como productora de conocimiento y activadora de procesos en contextos específicos. Desde este punto de partida abordamos la tarea de definición para este glosario.

Tomando prestadas las palabras de la artista Hito Steyerl del descriptor de la asignatura “Lensbased” que imparte en la Universität der Künste de Berlín, “entendemos la forma como un principio organizativo que se ancla dentro de una realidad material y que afecta a su vez a esta realidad”. “La forma es” seguimos leyendo “el material de la producción estética”³. La disolución de la dualidad teoría/práctica es el eje transversal con el que abordamos también la definición del término “obra” dentro del campo de las prácticas artísticas y de creación colaborativas, una definición que tiene que ver también con

1. Grant Kester, “Re-pensando la autonomía: la práctica artística colaborativa y la política del desarrollo”, en Antonio Collados y Javier Rodrigo (eds.), *Transductores 1. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 2010, p. 41.

2. Proyecto I+D, dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, referencia HAR2015-64469-P.

3. <<http://lensbased.net/blog/>>

la experiencia adquirida en Extensión Universitaria⁴. Allí constatamos tanto la ausencia de autoidentificación de la facultad como comunidad artística que acabamos de señalar como la falta de espacio para lo colectivo en la formación universitaria del estudiante. Para movilizarlo, entre otras iniciativas, decidimos cambiar el sentido de la sala de exposiciones articulando una convocatoria de residencias. Durante los cuatro años en los que su espacio se ocupó con grupos de estudiantes, vimos cómo lo colectivo se activó como potencia. También hemos sido testigos de que las residencias de La Trasera —nombre que, significativamente, sustituyó al de sala de exposiciones— fueron lo primero en caer, lo que el *statu quo* erradicó cuando volvió a tomar la dirección de la facultad en 2014. Esta decisión evidencia que el nuevo equipo fue consciente de lo que allí estaba en juego, que no era ni más ni menos que cuestionar asuntos como el mito del artista-genio individual o la identificación de la obra como objeto frente a procesos que podían implicar la inmaterialidad u otras formas de hacer. Cercenar la posibilidad de que los estudiantes gestionen los espacios comunes de forma emancipada, además de señalar quién ejerce realmente el poder en las instituciones educativas, refleja la fuerza de las prácticas artísticas colaborativas en la apropiación del espacio, aunque en este caso sea para disolverla. “El espacio institucional es también, y sobre todo, espacio público”⁵: en los casos que analizaremos más adelante, la relación obra-espacio es fundamental, a través de haceres y formalizaciones diversas.

Las prácticas colaborativas suelen priorizar el proceso mismo de participación e incluso de producción de la red social en la que se desarrollan. ¿Supone este énfasis un descuido de lo que tradicionalmente se ha denominado la “obra” identificada como el “resultado” de ese proceso? En esta retórica no pocos artistas han querido renunciar a tal estatuto, a la propia denominación de “obra”. Pero, ¿por qué llamarla de otro modo?, ¿qué debates, algunos de los cuales ni siquiera han llegado al nivel de información en España, apunta cada término?

Es evidente que los lenguajes y medios como el fotográfico, el audiovisual, el de la edición en su sentido más amplio (desde *fanzines* a libros de artista)

4. Coordinamos el Vicedecanato de Extensión Universitaria de la Facultad de Bellas Artes UCM desde el año 2010 al 2014. La tarea consistió en organizar las actividades sobre creación artística actual que se generaban en ella a través de diversos programas, algunos de creación propia y otros que llegaban a través de convocatorias públicas. Hemos reflexionado *a posteriori* sobre este trabajo en Selina Blasco, Lila Insúa y Alejandro Simón (eds.), *Universidad sin créditos. Haceres y artes: un manual*. Ediciones Asimétricas y Comunidad de Madrid, Madrid, 2016.

5. Olga Fernández López, Zoe Mediero y Azucena Klett, “En medio de las cosas. Investigación indisciplinar, entre el espacio artístico, la academia y la ciudad”, en *Transductores 3. Prácticas artísticas en contexto*. *Itinerarios, útiles y estrategias*, Diputación Provincial de Granada, Granada, 2015, p. 225.

y, en general, todos los que pueden asociarse al ámbito de la documentación, se identifican de forma más natural con la obra de arte, en gran medida por su ya histórica vinculación a los espacios expositivos tradicionales y al mercado. Sin embargo, también es interesante subrayar cómo se agitan y subvierten sus códigos disciplinares cuando se vinculan a prácticas colaborativas. Dos ejemplos, entre otros muchos que sería interesante analizar, podrían ser, en primer lugar, la problematización y, en algunos casos, la disolución de la autoría; y en segundo lugar, la reflexión sobre el archivo. En este caso, lo que merece atención no son solo los modos que se adoptan en su presentación, sino aspectos que podríamos situar en el espinoso terreno de la gestión y la apropiación de la memoria, así como la activación de mecanismos para facilitar su accesibilidad. En definitiva nos preguntamos: ¿qué hacen determinados repositorios en el museo, aunque sea en algunos casos en departamentos específicos y cómo afecta al estatus de los documentos su custodia en este lugar en vez de en bibliotecas y/o archivos apropiadamente dichos?

Pensar en las formas de las prácticas colaborativas implica manejar nuevos términos, reconocerse en lugares distintos. Para estos últimos, por ejemplo, se puede proponer el término “entre”. Reflexionando sobre los haceres, Jordi Claramonte, una de las personas de nuestro contexto que más ha meditado sobre ellas⁶, apunta que este “entre” tiene en sus orillas las obras de arte, por una parte, y el activismo por otra, sin ser ni las unas ni lo otro. Este lugar (o este no lugar) desplaza el énfasis al “modo” en el que dar cuenta del mundo, un modo que es de relación, que crea la tarea “e incluso los valores desde los cuales dicha tarea aparecía como necesaria y eventualmente bien resuelta”. El modo es, sigue diciendo, principio y motor, no resultado, algo que subvierte dicotomías, en este caso las que contraponen lo que presuntamente va primero (la acción) respecto a lo que va después (las formas). Los modos que, podríamos decir, disparan, activan, llevan a nuevos nombres viejos: “no en balde”, concluye Claramonte, “el nombre más antiguo que tenemos para aludir a estos modos de hacer es el de ‘poéticas’, que no significa otra cosa que ‘haceres’”⁷.

A propósito de las formas de las prácticas colaborativas, otro de los términos, en este caso híbrido como el de poética pero en el plano de lo social, podría ser el de “imaginario”. De su mano sería posible identificar y reconocer lenguajes visuales, plantear obras, en definitiva, pero otras obras, que

escapan a la percepción estética o que únicamente se sitúan como tales desde el ataque de quienes se arrogan el patrimonio de las formas de la tradición, aunque sea una tradición inventada antes de ayer. De la cultura como acumulación de signos en continua disputa y como proceso cambiante y conflictivo, así como de la esencia política de la cultura popular y el folklore, fundamentales en la construcción de los imaginarios en tanto que reifican modos de hacer y formas de vivir en nuestra realidad social, han escrito Rubén Martínez y Jaron Rowan⁸. Que el paradigma estético no es una mera formalidad ha sido un tema debatido desde que el 15-M abriera la posibilidad de que, a partir del común que potenciaron las plazas, los procesos políticos trajeran lo que llamamos aquí “nuevas obras” o, de forma más radical, las obras por antonomasia. Sobre su potencial para construir mundos posibles, y sobre la frustración que suscita mantener una estética de lo conocido solo aparentemente aséptica en lo político, también han surgido debates que, en virtud de las opiniones encontradas que suscitan, se evidencian como necesarios⁹.

El contexto que aquí manejamos “implica que la obra amplía las posibilidades vitales que habitamos, de las que hacemos uso”¹⁰; implica articular, producir y distribuirla en el seno de lo social experimentando nuevos modos de hacer política, de habitar y pensar la territorialidad, el espacio de la calle y los mecanismos de participación ciudadana. El sentido de lo institucional es importante en este contexto. Durante años, las instituciones del Estado han invertido cantidades astronómicas de dinero en amueblar desde cero centros de arte contemporáneo que han crecido como setas antes de que se definiesen sus objetivos y contenidos. De esta situación se beneficiaron las obras museables y el mercado del arte. En la programación de los nuevos museos estatales de arte contemporáneo, las prácticas colaborativas o han sido inexistentes o han ocupado espacios residuales. El hecho de que, en su propia esencia, estas “obras” lleven inscrita la resistencia al museo no es excusa para justificar su invisibilidad oficial. En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, por acudir a un ejemplo paradigmático, su presencia se ha dejado sentir en el departamento de Programas Públicos. Aunque este nombre, elegido intencionadamente, refleje la voluntad de recoger prácticas del común,

8. Rubén Martínez, “Tu cultura es algo ordinario”, <<http://www.nativa.cat/2014/07/tu-cultura-es-algo-ordinario/>>, y Jaron Rowan, “Operación: politizar la cultura popular”, <http://www.eldiario.es/cultura/cultura-comun_0_446906228.html>. Glosas a posteriori de estas reflexiones en los *tweets* de ambos: @RubenMartinez y @sirjaron [Última consulta 6-1-2016].

9. Jaron Rowan, “He visto unicornios caer del cielo en el Palacio de Vistalegre”, 18 de octubre de 2014, <<http://www.demasiadosuperavit.net/?p=266>>. [Última consulta 17-1-2016].

10. Información extraída de la web de Los Equipos Fiambrera, <<http://www.sindominio.net/fiambrera/teoricos.htm>> [Última consulta 17-1-2016].



Gabriela y Sally Gutiérrez Dewar, *Villalba cuenta*, 2012

sus políticas se desarrollan en un mundo paralelo al de la colección permanente, que solo está dispuesta en parte a acoger el tipo de obra que se produce en estas prácticas, y siempre tras difíciles procesos de negociación¹¹.

La metáfora a partir de la palabra obra es fácil, pero no por ello menos directa: sobre la burbuja inmobiliaria y las obras arruinadas, que quedarán como arqueología siniestra en el paisaje del estado español (en el que no hay dinero para su destrucción), se ha hablado mucho. Menos se ha hecho sobre la burbuja del arte concebido como obra-mercancía.

Pero no olvidemos que el grito de las plazas fue que “No nos representan”. “Hablar de instituciones se ha convertido, prácticamente, en hablar de la crisis de las instituciones”¹². La deslegitimización producida por la corrupción desencadenó el ansia de democracia y nueva institucionalidad. Hoy, podemos dar las gracias a organismos modélicos que trabajan desde la sensibilidad hacia el contexto, cuestionando continuamente el dentro/fuera, como Medialab-Prado¹³ o Intermediae¹⁴, que la reapropiación de lo público ha dejado de ser una posibilidad, y que es factible hacerlo a través de obras colaborativas menos atentas a los resultados cuantitativos y a la tiranía de tiempos que estos imponen que a las posibilidades de inserción real en el tejido social a través de tiempos, herramientas, haceres y objetos que identifican obras que es necesario evaluar por medio de parámetros cualitativos específicos y términos como frágil, inestable o azar. Enunciarlos nos lleva, por otra parte, a un terreno lejano pero que no podemos dejar de mencionar, aunque sea con la brevedad que impone la extensión de nuestra reflexión, que es el de las obras que se sitúan en lo íntimo, lo doméstico o lo cotidiano.

La metodología que aquí seguimos ha intentado acercarse a diversos casos-obras paradigmáticas del arte colaborativo que sacan a la luz o pueden ser consideradas como representativas de una tipología o en la que se ponen en juego y/o se visibilizan algunos de los factores clave de estas prácticas que acabamos de esbozar. Partimos, lógicamente, de la imposibilidad de situar obras colaborativas en compartimentos estancos, porque su esencia lleva inscrita la mezcla y la contaminación.

11. Un ejemplo a analizar en este sentido sería la mediación de la exposición *Un saber realmente útil* desarrollada por el colectivo Subtramas. Ver <<http://www.museoreinasofia.es/actividades/acciones-saber-realmente-util>>.

12. M. Domènech, F. J. Tirado, S. Traveset y A. Vitores, “La desinstitucionalización y la crisis de las instituciones”, en *Educación Social*, 12, 1999, p. 20, <<http://www.raco.cat/index.php/EducacioSocial/article/download/.../383946>>.

13. Ver <<http://medialab-prado.es/>>.

14. Ver <<http://intermediae.es/>>.

La obra es el barrio

Cabanyal Portes Obertes, organizado por la plataforma Salvem El Cabanyal, se inició en 1998 respondiendo con diversas intervenciones artísticas a la amenaza urbanística que suponía prolongar la avenida de Blasco Ibáñez y dividir el barrio del Cabanyal de Valencia en dos mitades aisladas. El contexto sociopolítico en el que se sitúa este proyecto y la temporalidad dilatada del mismo serviría para hacer un recorrido de la historia reciente de nuestro país; cómo se pretendía destruir no solo las viviendas o la trama urbana declarada Bien de Interés Cultural (BIC), sino un modo de vida, de relaciones sociales y humanas, una cultura e idiosincrasia peculiares derivadas de su relación con el mar. La red asociativa de vecinos comprende que el patrimonio inmaterial, la vida cultural, puede articularse conjuntamente con un amplio colectivo de artistas que ponen en marcha una convocatoria en la que se presentan fotografías, proyecciones, música, teatro o performance, y que ocupan las calles y las casas particulares de los vecinos, permitiendo a los demás ciudadanos de Valencia conocer la realidad del barrio¹⁵. Esta relación entre lo público y lo privado, las intervenciones artísticas y el contexto cotidiano de cada casa y esta suma de artistas, vecinos y espectadores aproximan arte y vida en un momento común y una lógica que se escapa de las jerarquías arriba-abajo. Proponiendo la colaboración como una forma de resistencia y sumando sus saberes, haciendo camino al andar, ha dado tiempo a que la sociedad los acompañe en sus objetivos y metodologías. Así, en 2015, con la llegada a los ayuntamientos de los llamados “nuevos municipalismos”, otras formas de institucionalidad, parecemos entender, junto a los vecinos de Cabanyal, que nosotras también somos las instituciones.

La obra es una metodología

En esta búsqueda de hitos que nos pueden servir para acercarnos a la definición del término “obra” mediante lo hecho, La Fiambrera constituye un ejemplo de lo que se puede hacer en colectivo. Han sido numerosos los proyectos que desarrollaron: *El Lobby Feroz (ELF)*, *Sabotaje del Capital Pasándoselo Pipa (SCCPP)*, *YOMANGO*, *Bordergames*, etcétera. Con su actividad, apuntan la importancia que tienen los que se hace y cómo se hace, motivaciones y

15. T. Marín García, J. Martín Andrés, R. Villar Pérez, “Emergencias colectivas. Mapa de vínculos de actividades artísticas (autogestionadas) en la Comunidad Valenciana”, en *Archivos de Arte Valenciano*, n^o XCH, Academia de Bellas Artes de San Carlos, Valencia, 2011, p. 515.

finalidades surgidas de la realidad social. Una convocatoria de intervenciones *reHAB(i)TAR Lavapiés*, en 1998, o la experiencia del *El Parque de la Muy Disputada Cornisa* con los vecinos de San Francisco El Grande (Madrid, 1999) para intentar proteger uno de los pocos espacios públicos del barrio —un parque, frente a los intereses del arzobispado y el ayuntamiento de Madrid, en el que se organizaron reuniones, bailes de carnaval, fiestas y un cine de verano— son algunos ejemplos que no deberían dejar de estar. La obra colaborativa que desarrolla este grupo de gentes construye un ámbito de libertad concreta y rescata un modo de relación que aúna proceso artístico y construcción de identidad del dominio público. Según sus propias palabras, asumen “el combate contra el pensamiento único, o la vida única, y sus pequeños agentes desmaravilladores: si en nuestro trabajo se nos cruzan planes de rehabilitación expulsivos, obispos robaparques y tantos planes de privatización es porque todos ellos forman una especie de puré conjunto cuyo común enemigo es la proliferación de libertades relacionales que en otro tiempo se llamo arte... o vida”¹⁶. El parque continúa siendo habitado y, si entonces se logró socializar un lenguaje específico, fueron estas prácticas, estas obras, las que reforzaron las redes sociales.

La obra es una práctica cooperativa

Nociones como “proyecto”, “encuentro” o “evento” pueden ser análogas cuando nos referimos a las “obras colaborativas”. En el caso del encuentro fronterizo *Transacciones/Fadaiat* en Tarifa, 2004, se realizó una cartografía del Estrecho que atendía a los flujos migratorios, a las redes y a los nodos de solidaridad, a las posibilidades de gestionar alternativamente la frontera sur. Hablamos de un trabajo que es a un tiempo estético y político, y Rizoma es un colectivo en el que confluyen arquitectos y artistas que operan a través de instituciones educativas para producir eventos que puedan desvelar las políticas de un nuevo tipo de espacio público, poniendo en juego sus saberes diversos. Además, como decía Paloma Blanco: “Es muy difícil, si no imposible, que un solo artista reúna en sí todos los saberes necesarios (formales, políticos, históricos, pedagógicos...) para hacer frente a un proceso real de hibridación entre el trabajo artístico y el político”¹⁷. Este cruce de colectivos y personas que trabajan en los

16. Información extraída de la web de Los Equipos Fiambrera, <<http://www.sindominio.net/fiambrera/>> [Última consulta 20/1/2016].

17. Paloma Blanco, “Prácticas colaborativas en la España de los noventa”, en *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa, Museo d'Art y UNIA arteypensamiento, 2005, p.41.

ámbitos del arte, los medios, la comunicación o los movimientos sociales de base aportan un abordaje en torno a las ideas de libertad de conocimiento/ libertad de movimiento que tiene en cuenta la complejidad, diversidad y contradicciones desde las que merece la pena tratar lo real.

Valerse de una red de *streams* en directo, de audio y vídeo, producidos desde Tarifa, Tánger y otras partes del mundo, permitía construir un puente virtual entre la Unión Europea y África, una mezcla local-global, físico-digital que propone situarse geopolíticamente desde otra arquitectura, la de los flujos de datos. Fadaiat supuso un espacio abierto que funcionó como laboratorio y lugar de debate entre diversas redes y sujetos del territorio, en torno a tres áreas interconectadas: nuevas geografías, frontera-fábrica (migración y trabajo), tecnologías y comunicación, para atisbar una conquista posible y colectiva¹⁸.

La obra es un hacer

Los haceres insertan las obras colaborativas en la vida de una manera multiforme. El caso *Villalba cuenta* lo evidencia a través de una mezcla de modestia y apertura que caracteriza este tipo de proyectos. El trabajo se sitúa en Collado Villalba, una población a 60 kilómetros al noroeste de Madrid, con unos sesenta mil habitantes, muestrario del periodo franquista y la burbuja inmobiliaria. Muchos son jóvenes en busca de una vivienda algo menos cara que en la capital y un gran número de trabajadores migrantes. El encargo surge en un contexto institucional fronterizo con el museo, el programa de residencias del Ranchito de Matadero Madrid. Las promotoras, Sally y Gabriela Gutiérrez, plantearon un mapeado emocional de las experiencias de vida en el lugar, archivado y difundido a través de la web villalbacuenta.com.

El proyecto se describe como documental interactivo, y consta de unos vídeos geolocalizados que relatan aspectos que protagonizan la vida de la ciudad (un espacio okupado, la Fábrica de Sueños, testimonios sobre el turismo o sobre el Mundial de Fútbol que se celebró en 2010, el año del trabajo), recorridos elegidos por un vecino o vecina en compañía de personas especialistas en temas de urbanismo, paisaje, etcétera, y vídeos muy cortos que graban la vida que pasa por delante de, por ejemplo, un quiosco, o la barra de un bar.



Gabriela y Sally Gutiérrez Dewar, *Villalba cuenta*, 2012

El trabajo de creación fue fundamentalmente filmico, marcado por la impronta del contexto colaborativo en el que se sitúa. La autoría se diluye (por eso hemos llamado a las hermanas Sally y Gabriela promotoras del proyecto), porque hay vídeos realizados por ellas, pero también historias filmadas por vecinos del municipio que se suben a la web en igualdad de condiciones. La ausencia de “profesionalidad” permite hablar de un “debilitamiento” o “atenuación” en la definición de la obra como arte en términos convencionales, que tuvo efectos colaterales en su validación estética durante su presentación en determinados contextos. El expositivo es ejemplo de honestidad en la presentación de las prácticas colaborativas. En una ocasión, los vídeos se expusieron en la galería Adora Calvo de Salamanca junto a un mapa de la ciudad en el que los visitantes podían intervenir —como, de hecho, hicieron— con materiales para “contar Salamanca”. En otra, la exposición del proyecto fue en la nave 16 de Matadero Madrid. Aquí se convocó a todo Collado Villalba para intervenir el espacio asignado, con un resultado bizarro, “sucio” podríamos decir, difícil de encajar en las expectativas y los parámetros artísticos de la institución, pero que habría que reivindicar en el contexto de los breves apuntes sobre la formalización de los procesos como obra en las prácticas que estamos analizando. Por ejemplo, en *Villalba cuenta* un calendario sustituyó al previsible catálogo, planteándolo como dispositivo de registro, pero que también se pudiera colgar en las casas y los establecimientos del pueblo, como realmente pasó. Con ello, se formalizaba la aspiración de visibilización y activación social de un proyecto que también se materializó en el tejido civil, porque sus participantes se incorporaron a los nuevos municipalismos, que, además, usaron los vídeos en sus campañas electorales.

A modo de cierre

La obra colaborativa es o puede ser un proceso, una metodología, una práctica cooperativa, un territorio específico, un modo de hacer, de habitar, de acercarnos a la complejidad de unas vidas que estamos intentando entender, que tratamos de recuperar desde el común, y de ahí su actualidad. Abordar esta tarea pensando en el contexto español para poder dialogar después con otros casos en Europa suponía hacer un recorrido que en este caso nos ha llevado de Valencia a Madrid y de aquí al Estrecho. Podríamos encontrar ejemplos por toda la geografía, pero creemos que estos funcionan a modo de tipologías con las que poder reflexionar sobre la estructura del término OBRA.

Entrevista a Juanli Carrión

por Ana García Alarcón

Juanli Carrión (Yecla, Murcia, 1982) se interesa por el análisis de la identidad social, política y económica que nos mueve a nivel individual y colectivo. Utilizando lo absurdo como punto de partida, indaga en comportamientos y problemáticas relacionadas con conflictos sociales. Sus trabajos reúnen distintos materiales, personas, acciones, informaciones y geografías, están ligados a la comunicación y casi siempre reclaman la implicación de agentes heterogéneos. Con todo ello, Carrión produce instalaciones, acciones efímeras u obras objetuales con las que busca representar todo un proceso de trabajo.

—www.juanlicarrion.com

—www.outerseedshadow.org

Muchos de tus proyectos tienen un componente participativo en el que agentes externos pasan a formar parte de tu trabajo sin ser conscientes de ello. ¿Estos participantes inconscientes son colaboradores para ti? ¿Qué papel juegan?

Mi proceso artístico conlleva una inevitable colaboración con las comunidades allí donde se desarrolla. En algunos casos estas comunidades son participantes activos y conscientes de su implicación y en otros no necesariamente, o lo son a posteriori, cuando la obra ya está realizada. No los llamaría agentes externos, ya que en mi trabajo estos agentes se transforman en indispensables para el desarrollo de la obra.

Para mí, la práctica artística conlleva una acción intrínseca de muestra y participación. Esta puede ser pasiva o activa, colaborativa o impositiva, elitista o popular. Si analizamos la evolución de las prácticas artísticas a lo largo de la historia del arte, estudiando sus motivos y resultados, tenemos la respuesta a tu primera pregunta: el arte es siempre un reflejo fiel y crudo de la realidad de su tiempo, a la vez que sirve de antesala para mirar a un futuro social. Las obras participativas vienen de la mano de este reflejo, en el cual vemos un cambio en el mecenazgo y la producción del arte, y una revolución sistémica en curso. Los visitantes de museos reclaman actividades didácticas e interacción para poder formar parte de sus programas. El *rotondismo* fue quizás el último símbolo de la era monumental imperialista, e incluso estamos cerca de superar parte del clasismo artístico, ya que los hijos de la clase media podemos desarrollar una práctica artística profesional. Por todas estas razones considero inevitable la interacción de los agentes implicados en el proceso artístico.

¿Dirías entonces que los participantes incluso pueden llegar a adquirir una coautoría en tus obras?

Por supuesto que puede existir una coautoría; esto también es inevitable. Aunque todos mis proyectos van ligados a mi experiencia personal y, en

consecuencia, vinculados a un punto de vista único desde el cual determino el paisaje que quiero cuestionar, en el momento en el que los agentes implicados comienzan a formar parte del proyecto, arranca un proceso de cesión en el que ellos toman propiedad de la obra. Cuando esto sucede se diferencian los intereses de cada parte. Es aquí donde la obra se vuelve imparable. Personalmente, recolecto aquellas conclusiones que para mí son relevantes y que posteriormente transformo en otras obras de un carácter más documental, objetual o de carácter estético, a modo de huella. Los demás agentes hacen lo mismo, jugando así un papel imprescindible que se ubica al mismo nivel que el del autor inicial.

La fase de construcción de tus proyectos adquiere un papel fundamental. ¿Qué rol toma el componente procesual como elemento generador de la obra final? ¿Hasta qué punto este proceso puede robar protagonismo al resultado? ¿A qué elemento das prioridad en tu trabajo?

Como comentaba anteriormente, para mí la obra de arte requiere ser mostrada y experimentada. Su proceso de creación comienza desde la concepción de la idea, desde la determinación del paisaje, pero en el momento en el que comparto este proceso e incluyo a otros participantes, esta se transforma en obra. Como consecuencia, no existe la *obra final*, sino que la obra empieza, pero quizás nunca acaba. Esto puede sonar romántico, pero es realista, ya que si consideramos que el proceso de creación es obra y que en la obra hay un número indefinido y exponencial de autores, esta siempre estará en continua evolución.

Este ejercicio de convertir el proceso en material creativo no es más que un reflejo de las dinámicas sociales contemporáneas, por lo que una vez más es inevitable otorgarle mayor prioridad.

¿Qué supone el azar o la improvisación en estos proyectos donde introduces agentes externos para configurar tu obra o parte de ella?

Yo no lo llamaría azar, ya que el azar implica una suerte de magia y de elementos inusuales o extraños. En mis proyectos no hay nada inusual o extraño,

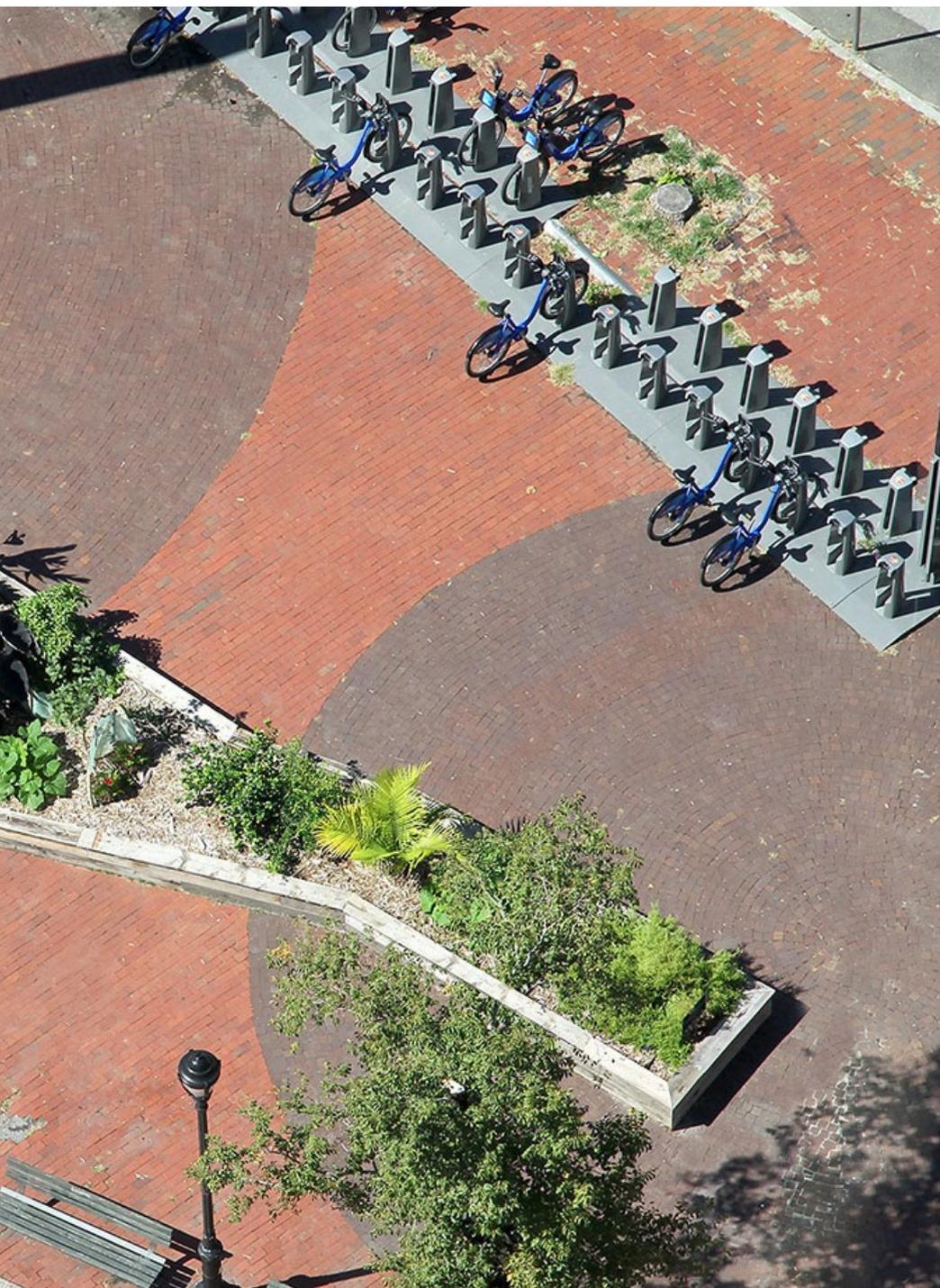
sino todo lo contrario. Para empezar, partimos de la imposición por mi parte de unos parámetros absurdos pero concretos, a partir de los cuales se reestructura un paisaje para cuestionarlo, analizarlo o simplemente mirarlo. Los componentes del paisaje ya estaban ahí antes de mi llegada; lo único que hago es ejercer una acción disruptiva para hacer visibles cosas que antes no lo eran. Tenemos una falsa percepción de la magia como consecuencia de la sorpresa producida al ver lo que antes no era visible, pero no es en absoluto un proceso azaroso.

Existe sin lugar a dudas improvisación, que de nuevo no es más que el reflejo del paisaje o contexto en cuestión. Si bien los parámetros son claros, lo que encuentro dentro de ellos es siempre desconocido e inesperado, por lo que la improvisación es, una vez más, inevitable.

¿Qué protagonismo adquiere la obra objeto en tu trabajo?

La parte objetual de mi obra juega un papel documental, que en muchos casos es independiente de los proyectos que la generan. Si bien toda mi obra objetual es consecuencia de un proyecto, tiene entidad propia y puede existir sin el proyecto. Quizás su protagonismo recae en su función divulgativa. Mis proyectos suelen ser en su mayoría efímeros y específicos para un momento y un lugar, lo que supone que solo una cantidad de personas muy determinada puede experimentarlos. Sin embargo, las ideas que surgen tras el desarrollo de estos trabajos, pueden persistir en el tiempo mediante los objetos resultantes vinculados a ellos. Por eso cuido extremadamente su ejecución y los considero también obras para ser experimentadas tanto conceptual como estéticamente, intentando alejarme del ejercicio puramente documental, que en mi opinión pertenece quizás a otros campos.





Entrevista a David Crespo

por hablarenarte

David Crespo (Léon, 1984) desarrolla proyectos en los que se priorizan el factor humano y a su empoderamiento en el territorio. Le interesan temas como el juego y el deporte como terreno para cuestionar reglas, normas y roles. A través de sus proyectos, crea escenarios físicos e imaginarios que pretenden liberar a los participantes de las convenciones sociales habituales, facilitándoles la creación de sus propias reglas para destapar así la esencia de lo humano y evidenciar lo ridículo y lo absurdo de nuestra propia vida diaria. El término obra asume, de esta manera, el carácter heterogéneo que le otorga lo imprevisible de su resultado último. Los planteamientos experimentales de estas obras traicionan lo habitual y lo predecible, donde el ojo domesticado se reconforta.

—www.iamdavidcrespo.com

¿Cuál es para ti la diferencia entre una obra de arte participativo y una obra de arte colaborativo?

Como artista y creador entiendo la obra participativa como toda aquella manifestación o evento artístico en el cual invito a un público a participar, siempre con el fin de generar acción y, a la postre, pensamiento. En mi caso, los proyectos participativos que desarrollo suelen estar muy ligados al arte de acción. A partir de instalaciones que sirven como base, la participación del espectador es un elemento fundamental, como un sujeto activador de la pieza.

Una obra colaborativa es aquella que suelo gestionar desde el principio con otras personas, mayoritariamente artistas, aunque en ocasiones también las desarrollo con grupos sociales diversos, a quienes, por una situación concreta o interés común, decido unirme para desarrollar una idea en colectividad.

¿Consideras que tu trabajo se desenvuelve en contextos colectivos, participativos o colaborativos?

Por supuesto, aunque no todas mis propuestas cumplen estos requisitos.

Mi línea principal de investigación abarca la idea de empoderamiento social sobre el territorio. Esta investigación me sirve para criticar nuestra posición, muchas veces normativa y limitada, ante reglas que supuestamente debemos cumplir y que pocas veces cuestionamos. En mi trabajo es importante desarrollar piezas donde existan diferentes grados de libertad y de experimentación, donde el espectador pueda cuestionar la propia obra, apropiándose y haciéndola suya.

Formalizo muchos de mis trabajos con elementos extraídos del juego y el deporte. Mi interés por estos dos conceptos surge por su versatilidad. Me permiten desarrollar un discurso en torno a mis intereses políticos y sociales y, al mismo tiempo, ofrecen la posibilidad de introducir al espectador en la

obra de arte a partir de la acción lúdica, haciendo que el mensaje sea mucho más accesible y atractivo.

¿Hasta qué punto puedes controlar los procesos de trabajo con otras personas implicadas? ¿Qué importancia tiene el azar?

Yo prefiero tener claro el punto de arranque, y que sea el propio proyecto el que me indique por dónde ir. Además, en cada proyecto suelo trabajar un tema: una crítica social, dar visibilidad a una realidad que considero que merece ser contada... Durante el desarrollo de la propuesta, insisto y trabajo para que ese motivo no desaparezca, y eso es lo que intento controlar durante el proceso. Esto significa estar dispuesto a cuestionar lo que va ocurriendo, a experimentar, a generar diálogo. De hecho, cuando trabajo con una participación ciudadana, busco empoderarla para que se apropie del proyecto. En estos casos, obviamente tengo que estar preparado para que ocurra algo imprevisible, y me agarro a mi capacidad para adaptarme a la nueva situación, a mi espontaneidad, a mi empatía y al azar.

Un caso muy concreto del papel del azar lo encontramos en mi obra *Terrain d'Action*, propuesta que presenté en el Palais de Tokyo de París en el 2015. Esta pieza consistía en un campo de fútbol reconstruido, un lugar para el desarrollo de acciones y cinco happenings donde invitaba al público a formar parte de la obra. Tres de ellos distaron mucho de lo que yo había previsto en un principio. Era natural, ya que solo había establecido unas bases a partir de las cuales el espectador desarrolló su propia historia.

Uno de los happenings consistió en mezclar dos ideas: *rave* y fútbol. No sé cómo ocurrió, pero nada más comenzar la actividad, la instalación fue invadida por centenares de globos de color negro y blanco, procedentes de otra performance que se estaba montando justo a nuestro lado. Alguien decidió introducirlos y sumarlos a la pieza. El happening acabó convirtiéndose en una danza caótica, donde unos bailaban, otros hacían batallas con los globos y otros jugaban al fútbol con ellos. Fue algo espontáneo, una coincidencia que potenció el happening que estábamos desarrollando. Para mí fue maravilloso.

Dado el carácter procesual de muchos de tus trabajos, que incluyen la participación de otras personas, ¿qué importancia otorgas al proceso y cuál al resultado final?

Por lo general proceso y resultado siempre van de la mano, no planteo una división, a no ser que sea necesaria por algún motivo, como ocurrió con mi pieza *Pick Pang*.

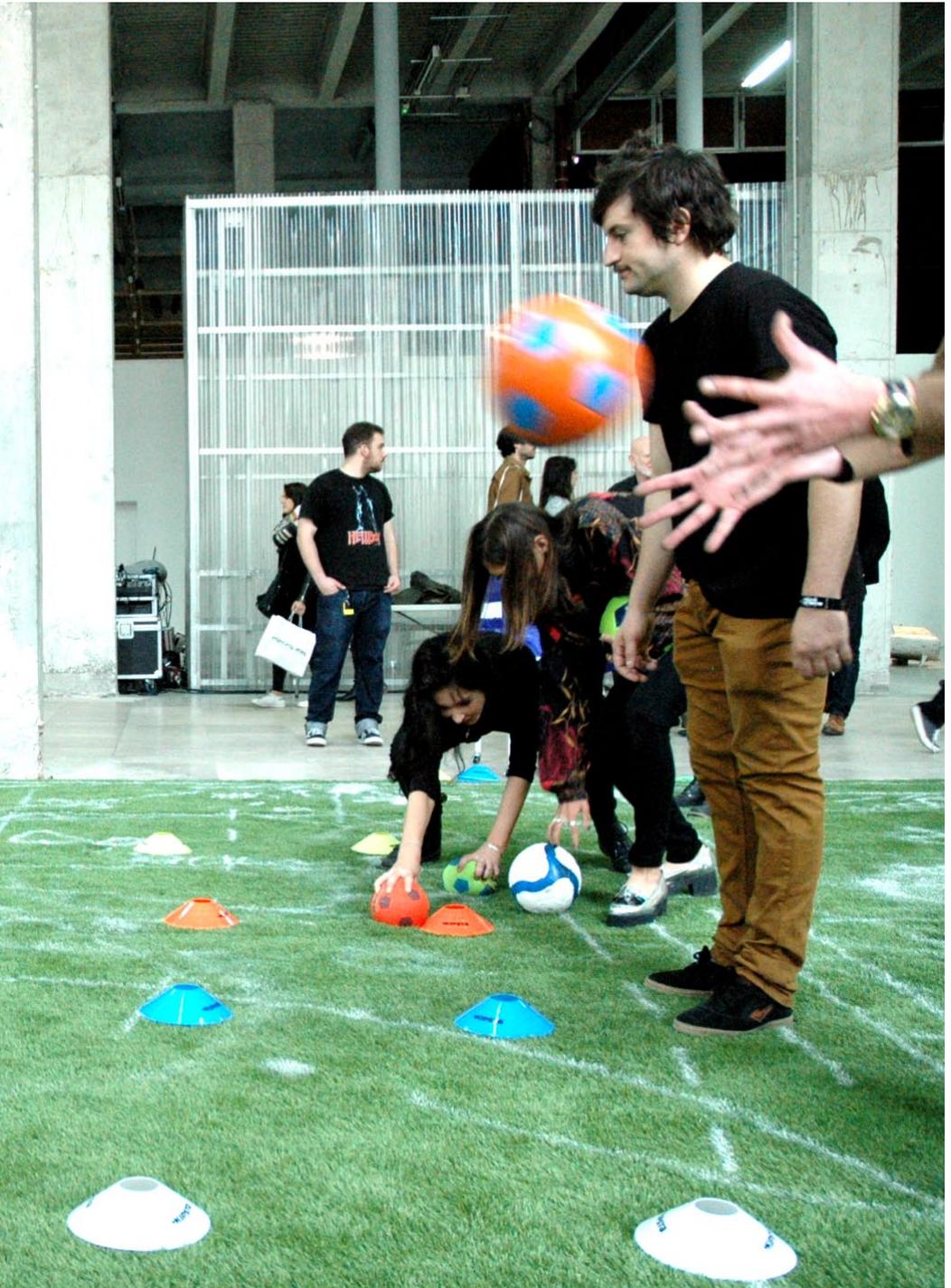
Pick Pang fue una instalación que desarrollé en Girona, meses después de realizar un trabajo colaborativo en la misma ciudad titulado *Bèlit*. Cuando surgió la posibilidad de exponer el proyecto, veía absurdo mostrar la documentación del trabajo realizado con los vecinos sin más, ya que no les iba a aportar nada nuevo a lo ya experimentado. Decidí construir *Pick Pang*, que resumía mi experiencia en la ciudad e invitaba a participar al espectador y a las personas que habían colaborado conmigo.

Este tipo de procesos también me seducen: retomar o continuar proyectos, incluso meses después de haberlos acabado inicialmente. Me parece interesante que la pieza siga evolucionando. Dentro de mi trabajo me atrae la idea de que nunca haya un resultado final absoluto, que siempre puedan surgir nuevas formas y posibilidades de entender y hacer la obra.

Proyectos con formatos como *Gymkana para frustrados*, ¿pueden existir solo como proceso y no como obra/resultado?

Siempre hay un resultado, aunque no sea su objeto. Para mí, la experiencia es el resultado, es lo que la gente se puede llevar consigo cuando finaliza la obra, y a lo que puede recurrir en algún momento de su vida si así lo desea. En el caso concreto de *Gymkana para frustrados*, todas las actividades están descritas en mi web y los juegos que se realizaron, con las reglas que se siguieron y los objetos que se utilizaron. Están ahí, para todos los que quieran repetirlos, rehacerlos o apropiárselos para otros contextos. Para mí ese es el resultado.





Selina Blasco y **Lila Insúa** son profesoras de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Como Vicedecanas de la facultad organizaron entre 2011 y 2014 el programa Extensión Universitaria, promoviendo la apertura de la institución. Recientemente han publicado un libro que reflexiona sobre esta experiencia, *Universidad sin Créditos. Haceres y artes, un manual* (Comunidad de Madrid y Ediciones Asimétricas, Madrid, 2016), vinculado a un programa de posgrado experimental titulado *Programa sin créditos 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 (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:



AC/E
*Acción Cultural
Española*

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

