

El incremento

Kamen Nedev

Febrero 2005

Índice

I. Producir subjetividad	2
II. Producir arte	4
III. Producir	7

I. Producir subjetividad

“M: Yo soy mi empresa. Tengo mi empresa como proyecto y mi proyecto como empresa. Es duro. No estoy triste. Veo a los que quiero todo lo que puedo. Tengo que creer en el siguiente paso de mis pasos enmarcados en esta empresa.” [3]

¿Qué lugar ocupa la producción artística en la sociedad actual? Si nos atenemos a la inercia general de los comentaristas especializados, uno diría que cualquier tiempo pasado fue mejor para el campo de la alta cultura. Silenciado por la avalancha mediática, con un creciente complejo de inferioridad para con la cultura de masas, sumido en una confusión acerca de su razón de ser, incapaz como nunca de generar discurso, parece que al arte sólo le queda la opción de intentar ser distinto, de diferenciarse aunque fuera mínimamente de un entorno de voraz consumo cultural cada vez más acelerado.

Sí, podríamos constatar estos hechos, podríamos asumir que una práctica cultural que haya tomado conciencia de su inherente problemática filosófica sólo puede llevar a su propia muerte[2], y cambiar de conversación. Pero una mirada sobre las profundas transformaciones sociales y culturales que estamos atravesando – precisamente los factores ante cuyos efectos el arte actual parece doblegarse – nos haría reflexionar.

Uno de los factores clave del complejo fenómeno social que solemos etiquetar como *Mayo del 68* – quizás el menos cómodo, tanto para la izquierda como para la derecha – era que ya en aquel entonces los vectores de poder y las relaciones de producción no eran las que parecían. Ni la revolución social era inminente, ni el que estaba llamado a ocupar el lugar del viejo orden social era el monolítico sujeto de clase obrera y sexo masculino que imaginaban los más entusiastas. Algo había cambiado, y de una manera que solamente hoy, a treinta años vista, podemos vislumbrar. Occidente ha cambiado. Las relaciones de producción y de clase social no son las que imaginábamos, porque los propios procesos de producción se han transformado radicalmente – la vieja cadena de producción fordista ha sido expulsada hacia las periferias en un alarde de neo-imperialismo escatológico, y el modelo de producción actual, lo que Lazzarato, Revelli, y otros pensadores del post-operaismo llaman *producción inmaterial* está trazando un mapa socio-cultural en el que el ímpetu que le adscribió Marx a la clase obrera de “llegar a ser sujeto de su propia Historia” es más irreal que nunca: primero, por que tal sujeto no es, sino que está siendo, y segundo, porque ahora, en el cambio de siglo, poco ha quedado de la clase obrera de antes:

“El concepto de trabajo inmaterial tiene como presupuesto y resultado una ampliación de la “cooperación productiva” que

llega a incluir la producción y la reproducción de la comunicación y por ello de su contenido más importante: la subjetividad.”[7]

Análisis como éste vuelven a poner sobre el mapa la producción cultural y la recepción de la cultura como escenarios clave de la construcción de subjetividad, pero, curiosamente, resulta que en un momento en el que las propias instituciones artísticas ya no saben cómo establecer un juicio de valor sobre lo que presentan al público, y mientras esperamos sentados a que la crítica de arte se despierte de su letargo postmodernista y vuelva a articular algo, donde más interés despierta la producción artística es en campos afines pero híbridos – los estudios culturales y los análisis sociológicos y políticos.¹ Pero, por supuesto, ya nadie habla de masas. En todo caso, multitudes. Eso sí, se sigue afirmando que la desmaterialización del objeto artístico en la década de los 60 fue mérito exclusivo del arte.

¹Ver Nicholas Bourriaud, “Estética Relacional” [1], Paolo Virno, “10 tesis sobre la multitud y el capitalismo postfordista” [9], o Brian Holmes, The Flexible Personality. For a New Cultural Critique[6]

II. Producir arte

“... pese a la omnipresencia de la cultura mediática, hay ciertos trabajos que culturalmente tienen otra intencionalidad, cuya presencia en sí misma produce un espectador.”[8]

El diálogo creativo que han ido desarrollando desde 1996 Marta de Gonzalo (Madrid, 1971) y Publio Pérez Prieto (Mérida, 1973) no se muestra ajeno a estas preocupaciones. Influidos tanto por el arte crítico de las décadas de los 60 y los 70 como por el media art actual, situados al mismo tiempo en el terreno institucional y en el de las iniciativas artísticas independientes, han ido trazando un proceso de investigación en las condiciones de producción del arte, en su capacidad de producir subjetividad, de hacer que nos “pensemos como modificables”[8]

Su forma de entender tanto la producción como la recepción de la obra de arte como procesos sociales dinámicos les ha llevado a experimentar con medios, lugares y formatos diversos, desde sus tempranas acciones e intervenciones en espacios públicos de Madrid (Contando Nubes, 1996), Badajoz (Ciudad con Vacío, Limitados, Me importa, 1998), o Buenos Aires (Modo de acercarse a Buenos Aires, 1998), hasta su producción audiovisual desde el 2001 hasta hoy. Sus conocimientos casi enciclopédicos sobre la historia del arte de las tres últimas décadas y su condición de pareja profesional y sentimental los ha ido empujando hacia una búsqueda de modos, más que de formatos de producción artística: “Nos dimos cuenta que dialogando durante el proceso de producción de trabajos individuales o conjuntos, nos volvíamos conceptual y formalmente más exigentes, con lo cual tendíamos menos a la solución que nos resultaba más cómoda.”[8] Un enfoque que determinará mucho su forma de entender el trabajo colectivo.

Entre 1999 y 2000 se embarcan en dos proyectos colectivos aparentemente muy dispares. Uno es el *Circo Interior Bruto*, un laboratorio de ideas creativas con sede en el barrio madrileño de Lavapiés, formado por una serie de artistas de variada procedencia y orientación creativa. El proyecto, inicialmente diseñado para durar 12 meses, llega a la madura edad de cinco años (“madura” en el sentido de lo que suele ser el ciclo de vida de un proyecto independiente de esta clase), tiempo en el que evolucionaría de unas bases creativas ancladas en el arte de acción hacia una eficaz y muy idiosincrásica reformulación del trabajo en directo. Ellos aprovechan este peculiar entorno como un banco de pruebas donde contrastar su trabajo individual y en pareja con el de otras doce personas, y desarrollan allí los embriones de algunos de sus futuros proyectos: “Los muñecos de cuando éramos pequeños”, y “La canción de la armonía y el mundo”, una melancólica canción sobre la noción de higiene e limpieza, entendidas en su acepción corporal, doméstica, social, y étnica.

En el 2000 toman parte en *Ecosofías*, un ambicioso proyecto presentado al INJUVE en el que se plantea un paradigma distinto de exposición: el comisariado se realiza de manera colectiva, con el comisario como un miembro más de un grupo de trabajo – una metodología nada descabellada teniendo en cuenta que el tema del proyecto era la construcción de subjetividad, algo que exigía un posicionamiento ideológico muy claro. Esta noción – la construcción de subjetividad – será uno de los temas más persistentemente tratados a lo largo de su trayectoria posterior.

El haber formado parte de dos proyectos tan marcadamente distintos y con metodologías de trabajo y juicios formales tan dispares da buena cuenta de su interés por explorar todos los entornos y todas las metodologías de trabajo que estén a su alcance. Pero cuando uno pone el énfasis en cómo se produce el arte, se hace inevitable también el pensar dónde, en qué entorno se realiza este proceso creativo. ¿Cómo crear arte con un empleo precario? ¿Cómo le salen a uno las cosas cuando la sociedad en la que se ha criado se está desmoronando a su alrededor? De entre todos sus proyectos, quizás *W: La force du biotavail* (2001) sea la que más directamente enfoca esta cuestión. La obra – un trabajo audiovisual – nos presenta una visión distópica de una joven pareja de buena posición social y una vida profesional activa y satisfactoria en una gran vivienda de lo que bien podría ser un barrio residencial de los alrededores de la capital. La casa está prácticamente vacía, los personajes parecen haber salido de un anuncio de Calvin Klein, y sus mudos diálogos (los personajes no abren la boca, se hablan en subtítulos) genera una sensación de frío emocional y un vacío interior propio de la vida de alguien cuya vida fuera del entorno laboral es prácticamente inexistente. Mitad-ensañación y mitad-pesadilla, “*W: La force du bio-travail*” es un buen ejemplo de cómo una limitación técnica auto-impuesta (el silencio de los personajes) genera una intensidad visual insosechada: uno no puede dejar de pensar en que estos rostros cansados y mudos son las de todos los que nos hemos visto expuestos al régimen laboral “flexible” del mundo postfordista.

Curiosamente, esta visión dinámica de la producción artística hace que los soportes y elementos formales de sus trabajos operen como elementos dentro de un collage, de un pastiche que de no ser por su absoluta falta de cinismo alguien podría llamar postmoderno. Así, su obra “*El libro de las palabras que se pierden*” (2001), presentada en *Ecosofías* consiste en una estantería con 500 copias de un libro que recopila frases usadas por mendigos a la hora de pedir dinero o ayuda. La presentación de la pieza tiene el efecto abrumador se que debe en parte a su referencia a la serialidad del conceptual de los setenta; pero el impacto de la obra supera este detalle, y lo lleva a un sentido de condena social al que pocas veces llegaba el arte de aquella década.

"Puzzle", un proyecto presentado en el encuentro *Dé(s)règlements. Protocoles en situation* en la Galerie Art & Essai en Rennes. en el 2002, a su vez realiza un curioso desvío de los experimentos con formatos de juego y la actividad lúdica como metáfora de las relaciones sociales tan en boga a finales de la década de los 60. En los días previos a la exposición, se repartieron unas curiosas piezas de puzzle de gran tamaño con instrucciones de acudir a la sala de exposiciones para recomponer un puzzle gigante de más de 15 metros cuadrados. Los transeúntes se veían obligados a rechazar la oferta, adquirir el compromiso de participar y ayudar a la realización del proyecto, o quedarse con la pieza y dejar el puzzle incompleto. Pero lo que podría ser un proyecto de investigación sociológico-lúdica "clásica" cambia radicalmente cuando el transeúnte se percata de que el puzzle consiste en un texto que define el término "terrorismo"; todo ello en plena vorágine de paranoia tras el ataque al World Trade Center un año antes.

No se trata de una intención consciente de reapropiar elementos formales del pasado, ni de un acto nostálgico. Estos golpes de timón formales, como los de "On Canvas" (2004) o La canción de la armonía y el mundo, o el net.art de Eurofriend.net –un proyecto presentado dentro de su exposición "Relatos de una crisis elegida" en el MediaLab Madrid, en el que los visitantes a su página web podían darse de alta e ir recibiendo mensajes de texto de "amistad"; mensajes "falsos" que, curisamente, generaban un efecto de recepción "verdadero" – sencillamente se integran en un proceso continuo de investigación creativa, demostrando que una buena perspectiva sobre cómo el arte genera significado no tiene que estar supeditada a un corset formal rígido, ni tiene por qué hacer surf sobre la cresta de la ola de las modas del momento.

III. Producir

“Me matan pero no pueden,
porque aquí en la noche
sin embargo veo,
siento siempre el sol y oigo el mundo
con los oídos que ya no tengo.”[4]

En “Return of the Real”[5], Hal Foster realizaba una revisión crítica de la vanguardia histórica con la tesis de que, más que una tendencia utópica fracasada, ésta había operado de forma traumática, sólo desvelando sus efectos muy a posteriori, en un acto de acción diferida en el que Foster visualiza la Historia desde la Segunda Guerra Mundial como un sujeto psíquico: la Historia como sujeto traumático. Se trataba, cómo no, de un intento casi desesperado de contradecir el cinismo postmoderno imperante en el campo de la crítica del arte, pero, a mi juicio, esta visión freudiana de la Historia me resulta sugerente por encima de cualquier diatriba teórico-crítica. Sí es cierto que España en concreto quizás tenga una relación con su pasado reciente más compleja que otros países occidentales. El fantasma de la Guerra Civil está todavía tan cerca que nadie negaría una lectura freudiana de su efecto sobre la sociedad española actual.

Al abordar el tema de la memoria histórica y de la Guerra Civil Española, Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto también recurren a una personificación. El trabajo, fruto de un largo proceso de investigación sobre las víctimas de la Guerra Civil en Badajoz, se diseñó específicamente para ser presentado en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo en el 2002. La instalación invita al visitante a sentarse en un sillón rojo delante de una pantalla de vídeo. Las imágenes parecen estar repasando etapas de la vida de una mujer, cuya voz se escucha, como si estuviera sonando dentro de la cabeza de uno, por dos altavoces escondidos en el respaldo del sofá:

“Una persona, una mujer nos habla al oído. Sus palabras son las de una persona muerta, una joven mujer muerta que habría participado en las colectivizaciones de las propiedades de terratenientes en Extremadura y Andalucía, y que habría sido una de las entre 2.000 y 4.000 personas ejecutadas en la Plaza de Toros de Badajoz a partir del 14 de Agosto de 1936, día de la toma de la ciudad por las tropas franquistas durante la Guerra Civil Española. Gran parte de estas personas dio con sus huesos en grandes piras colectivas en las que fueron incineradas en el Cementerio Municipal.”[4]

La voz de ultratumba está recitando un poema. Las delicadas imágenes de

domesticidad en la pantalla se ven repentinamente solapadas con otras, con imágenes documentales de la Guerra Civil, imágenes de las que ya apenas nos percatamos (o apenas queremos percatarnos), pero que, recontextualizadas dentro de la obra (“Más muertas vivas que nunca”, 2002), se nos aparecen con una intensidad difícil de relatar aquí. La voz de la mujer podría venir de ultratumba. Podría ser unas de las víctimas de la guerra. Podría ser una de las mujeres que aparecen en el vídeo. O podría ser nuestra propia memoria histórica, que siempre vuelve en un acto de acción diferida, y nos habla desde dentro, desde nuestra propia psique traumatizada.

Pero, volviendo a Foster, hay que tomar en cuenta el que su visión traumática de la Historia del arte reciente se rige por el imperativo de dar con una formulación que se oponga a la inercia general, que plantee la posibilidad, no tanto de una estética de la resistencia, como de una estética resistente, de pensar una práctica artística que, contra todo pronóstico, no pueda ser asimilada por la cultura de masas. Y el trauma histórico, esa voz que de repente no podemos dejar de oír, tiene esa peculiaridad – siempre vuelve. Sí, en medio de la erosión social, a mitad del torbellino mediático. Y seguirá volviendo.

“Oír me hace más viva,
vidas de otras personas porque yo muerta también soy, en ellas.
Otras cierran mis ojos ante el sol de la mañana.
Agosto calienta y huelo mi cuerpo vivo en sus cuerpos.
Recuerdo y aprendo.
Sus días se abren camino desde mis carnes,
por raros, por inconformistas, por libres, por ilusionados.”[4]

Referencias

- [1] Nicholas Bourriaud. Estética relacional. En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Universidad de Salamanca, 2000.
- [2] Arthur C. Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el límite de la historia*. Paidós, 1999.
- [3] Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto. W: La force du bio-travail. vídeo, 2001.
- [4] Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto. Más muertas vivas que nunca. vídeo, 2002.
- [5] Hal Foster. *Return of the Real*. MIT Press, 1996.
- [6] Brian Holmes. The flexible personality. for a new cultural critique, 2001. www.nettime.org.
- [7] Maurizio Lazzarato. El 'ciclo' de la producción inmaterial. *Contrapoder* 4-5, 2001.
- [8] Kamen Nedev, Marta de Gonzalo, y Publio Pérez Prieto. Entrevista. *Esquerp* 3, 2004.
- [9] Paolo Virno. 10 tesis sobre la multitud y el capitalismo postfordista. *Contrapoder*, 2000.