

**SUBLIME** 5€

*Arte Feminismo Pensamiento Noticias*

Número 11 2020

TODO F



## MINISTERIO DE LA VERDAD

Semíramis González  
Avelino Sala  
Eugenio Merino  
Rebeca De Morning  
Fernando Gómez de la Cuesta  
Cruella De Vir  
PSJM  
Pelayo Varela

## MINISTERIO DE PROPAGANDA

Carlota García  
Avelino Sala

## MINISTERIO DE CORRECCIÓN

Semíramis González  
Fernando Gómez de la Cuesta  
Pepe Medina

## COLABORADORES DEL MOVIMIENTO

### COLABORADOR ESPECIAL

White Box/Juan Puentes/Raúl Zamudio

Un Mundo Feliz vs. Coños Cultos

WHITE BOX  
Guerrilla Girls  
Rafael Doctor Roncero  
Diana Larrea  
Yolanda Domínguez  
Hito Steyerl  
Marina Vargas  
David Trullo  
María Cañas  
Sebas Cabero  
Polina Torbina  
INDECLINE  
James Norman  
Omar-Pascual Castillo  
Estupenda Bar  
Yadira Calvo  
Ernesto Castro  
Chumi Chumez  
Regina José Galindo  
Escif  
Inés Muñozcano  
Alejandro Pedregal  
Miguel Errazu  
Tana Oshima  
Teresa Margolles  
Santiago Sierra  
THEMM.us & Gregory Sholette  
María LaMuy  
Stop Meninas  
Museo ABC  
Alán Carrasco  
Garazi Lara Icaza  
Patrick Hamilton  
Oscar Mora  
Yoshua Okón  
Cristina Llanos  
Acaymo S. Cuesta  
Toni Nievas  
Francesco Giaveri  
Michael Arzt  
Santiago Morilla

César Novella  
Manoli Mansilla  
María Virginia Jaua  
Miguel Cereceda  
Pilar Aguilar  
Propellerheads/Shirley Bassey  
Juanjo Santos  
Pablo Sola  
Ana de Miguel  
Banksy  
Kendell Geers  
Mr Oizo  
Yann Leto  
Verónica Ruth Frías  
United Unknown  
Txuspo Poyo  
Pierre Valls y Diego Renart  
Nicolás Laíz Placeres  
Vera Icon  
María Von Touceda  
Julio Falagán  
Libia Castro y Ólafur Ólafsson  
Jorge Galindo  
Fernando Baena  
Dosjotas  
Democracia  
Cyro García  
Carlos Llavata  
Borja Bonafuente  
Antonio de la Rosa  
Daniel García Andújar  
Fernando Castro Flórez  
Adonay Bermúdez  
Ana García Alarcón  
Rogelio López Cuenca  
Maite Aldaz  
Valentín Roma  
David G. Torres  
Raúl Zamudio  
Judith Butler  
Imma Prieto  
Blanca de la Torre

Ingrid Guardiola  
Alberto Arce  
Orson San Pedro  
Peter Kennard  
Winston Smith  
Pepe Medina  
David Moriente Díaz  
Antoni Muntadas  
Teresa Moro  
José María Durán  
Miguel Noguera  
Stefano Cagol  
Gonzalo Elvira  
Jorge García  
Fermín Ortea  
Kenneth Tin-Kin  
César Rendueles  
Chus Garcia Fraile  
Oscar Seco  
Goldiechiari  
Marc Caellas  
Bertín Osborne  
PSJM  
Núria Güell  
Mateo Maté  
NOAZ  
NONAME  
Semíramis González  
Clark Fox  
Dano  
Jordi Claramonte  
Felix Denuit  
Juan Francisco Casas  
Josechu Dávila  
Elo Vega  
Fernando Márquez  
Guillermo Corazón  
Alternative Tentacles  
El Mundo Today  
Antonio Ortega

### NO COLABORAN

Noam Chomsky  
Stephen King

# DECÁLOGO DE 12 PUNTOS



- 1. QUEREMOS MÁS SAMBA Y MENOS TRABAJAR**
- 2. QUEREMOS UNA RETROSPECTIVA DE ANTONIO BANDERAS EN EL CAC DE MÁLAGA**
- 3. QUEREMOS PASES VIP DE ARCO MADRID**
- 4. QUEREMOS ESTUDIOS DECENTES EN CARABANCHEL**
- 5. QUEREMOS UNA EDUCACIÓN QUE EXPONGA LA VERDADERA NATURALEZA DE NUESTRA DECADENTE PROFESIÓN**
- 6. QUEREMOS QUE NOS INVITEN A LA BIENAL DE VENECIA**
- 7. QUEREMOS QUE LOS DIRECTORES DE MUSEOS NO AGREDAN A LAS ARTISTAS**
- 8. QUEREMOS QUE SE DEVUELVAN TODAS LAS OBRAS RETENIDAS EN GALERÍAS Y MUSEOS DE TODO EL ESTADO ESPAÑOL**
- 9. QUEREMOS QUE LA CRÍTICA NO BRILLE POR SU AUSENCIA**
- 10. QUEREMOS MÁS INFLUENCERS Y MENOS CRÍTICOS**
- 11. QUEREMOS IGUALDAD DE DERECHOS Y PRESENCIA DE MUJERES Y HOMBRES ARTISTAS**
- 12. QUEREMOS PAN, ROPA, CASA, ESTUDIO Y JUSTICIA**

# AMAZONAS, EL REICHSTAG DE BOLSONARO

Alejandro Pedregal

El neoliberalismo ha entrado en su fase final y, para completar su obra y liberarse de sus contradicciones, se ha desprendido de cualquier disfraz: hoy abraza sin tapujos, allá donde puede, al fascismo. Éste ha acelerado los mecanismos de acumulación para los que el neoliberalismo se erigió, llevándose por delante todo lo que se interponga en su camino. Inflamable en su contacto con toda forma de vida, el fascismo arrasa a su paso por la Tierra. La más reciente expresión de esta distopía real está aún latente bajo nuestro pies. El Amazonas, productor del 20% de oxígeno del planeta, arde ante la sonrisa patética de Jair Bolsonaro, quien desde su toma de poder, a costas de una desenfrenada putrefacción de todo atisbo democrático, no ha dejado de incitar a un odio que ha adoptado la forma, tanto simbólica como físico-química, del fuego. Bolsonaro, aupado tanto por la industria minera y maderera como por los terratenientes agrícolas y ganaderos,

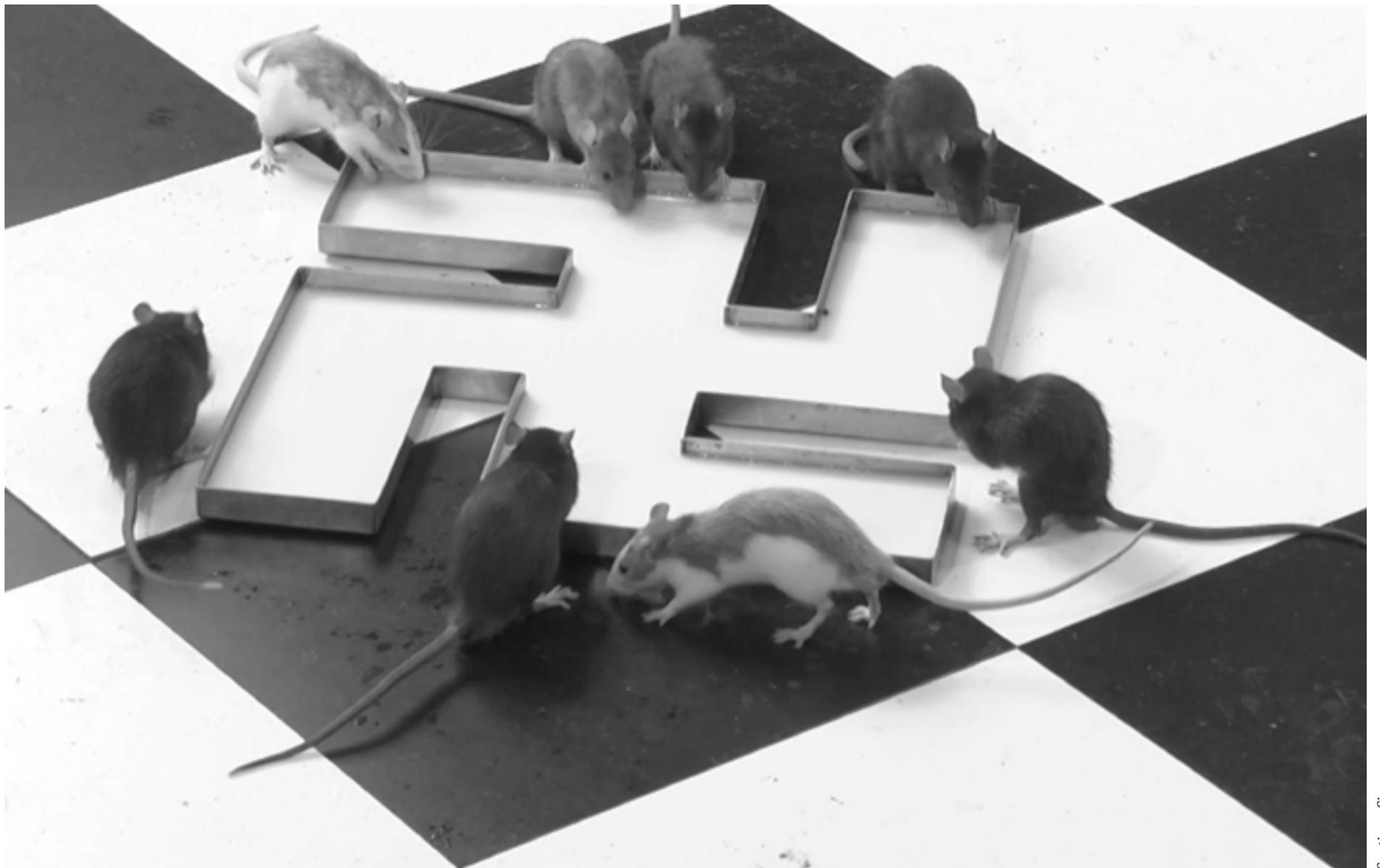
entró en guerra contra un activismo con el que prometió acabar desde el primer día de su mandato (amenazando especialmente al MST y el MTST), y comenzó a golpear con especial virulencia a las organizaciones ambientalistas (a las que eliminó toda financiación, incluida aquella procedente del exterior) y a las poblaciones indígenas (de las que dijo que tenían “demasiada tierra”). De este modo, los territorios de estas comunidades pasaron de ser gestionados por el Ministerio de Justicia a serlo por el Ministerio de Agricultura dentro de un proceso que involucraba otras muchas medidas dramáticas. Como consecuencia inmediata de estas políticas, entre enero y agosto de 2019 (año bajo el fenómeno El Niño), la deforestación del Amazonas creció un 91% en comparación con los datos del año anterior; 278% sólo en julio. El fuego estaba llamado a la fiesta y llegó en plenitud. De entre las llamas, el pasado agosto, con un 82% más incendios que en

2018, Bolsonaro no dudó a quién culpar de la catástrofe, y le adjudicó a los activistas en defensa de la Tierra en Brasil el mismo papel que en 1933 Hitler le había otorgado al albañil comunista Marinus van der Lubbe. El Amazonas sería su Reichstag particular. Bolsonaro reproducía así una táctica básica de la praxis política fascista: convertir a las víctimas en victimarios de las situaciones que el propio fascismo activa o provoca, con el fin de aniquilar toda resistencia y ampliar su expolio social. Como el fuego al que incita y alimenta, el fascismo sólo prende a costa de la vida que destruye y consume. Hoy más que nunca, vivimos la urgencia de iluminar las consciencias y apagar todo foco abrasivo. De nosotros depende que esta fase definitiva del neoliberalismo se prolongue transfiriéndonos su agonía o que la extingamos para por fin respirar el oxígeno que nos roba.

**Nos va la vida en ello.**



## EDITORIAL



Santiago Sierra

# MENOS SAMBA E MAIS TRABALHAR

## Un editorial descorazonador para un tiempo de travesías.

Avelino Sala

Estamos convencidos que volver a lanzar una y otra vez una revista de arte contemporáneo de manera machacona es un ejercicio de resistencia, de salud mental, de libertad. No queremos dejar de hacerlo, es, sin duda, uno de esos proyectos “paralelos” a nuestros quehaceres cotidianos como artistas visuales, que nos dan energía y nos hace mejorar. Ciertamente es que nos lleva muchas horas, quebraderos de cabeza para ver cómo conseguimos la financiación, largas jornadas de trabajo extra... pero también risas, pensamiento, reflexión y vitalidad. Cada vez trabajamos más aunque bailemos menos.

Como somos buena gente y no somos de esos “profesionales” que te dan la puñalada sobre la marcha sin

perder la sonrisa o unos trepas deshumanizados, intentamos, desde el rigor y la honestidad tratar bien al personal. Hay amigos que se han bajado del barco porque han querido, otros se suben a la nave y entre idas y venidas la cosa marcha. Perdemos y ganamos. La gente del Arte, los colaboradores, tanto artistas como pensadores, son increíbles. Gracias a ellos se puede hacer la revista, no podemos pagar y sin embargo las aportaciones son continuas. Les estamos eternamente agradecidos. Intentamos, desde la máxima franqueza, hacer algo que interese, que aporte, que sea un espacio para la reflexión, para compartir, para hablar de temas que en otros foros no se pueden tratar. Un espacio inclusivo, abierto, generoso.

Vivimos tiempos oscuros, en el que las pesadillas de un lugar devastado por el cambio climático, por la aparición de regímenes totalitarios populistas, por un ser humano descarnado, ultraliberal y despojado totalmente de lo colectivo ya están aquí, donde el desierto de la ultraderecha avanza, retoma la calle. Es por esto que en Sublime abordamos los temas que nos importan:

El feminismo, la política, la emergencia climática, el Arte... pero también el sentido del humor. La risa como espacio regenerador de una esperanza que no debemos perder. La sátira como herramienta inteligente.

Y como no creemos que nadie tenga que pagar los platos rotos de un tiempo dislocado generamos este

espacio de disenso y diversión para todos, porque Sublime es un espacio de libertad extrema, un proyecto colectivo, una torre de babel maravillosa con delirios de grandeza que finalmente se conforma gracias a vosotros, los que aportáis. Los que no queréis aportar, por favor, hacedos a un lado, tempus fugit.

El tiempo vuela, ya llevamos en esto más de quince años, lo menos que podemos pedirle a los proyectos es que nos hagan reír. Por ahora el presente es nuestro, el futuro ya veremos. Porque de algo estamos seguros, nada nos puede detener. Mientras tanto, no os olvidéis:

Menos samba e mais trabalhar.

# LAS BUENAS PRÁCTICAS SON LOS PADRES

Fernando Gómez de la Cuesta



Eugenio Merino

Una pena. Mucho esfuerzo (por nuestra parte). Muy buena voluntad (por nuestra parte). Muy buenas intenciones (por nuestra parte). Y al final los manuales de buenas prácticas han quedado obsoletos, desfasados, sin haberse cumplido. Los que tienen el mando, los que ostentan el código de domino, políticos, directores, instituciones, saben más que nosotros, son más listos, tienen el poder y el dinero, tienen claro qué quieren y cómo conseguirlo. Quizá las buenas prácticas (casi seguro) son una trampa que nos tendieron, un dispositivo para tenernos conformados, un anestésico, un engendro que activa nuestra paciencia y nuestro silencio, que nos hace perder el tiempo mientras ellos lo ganan.

**Capítulo 1. La firma y la foto.** Empezamos por algo que parece un final y, en realidad, es cada vez el mismo principio, un día de la marmota hipnotizante y aburrido. Llegan los nuevos, siguen los viejos, te convocan cada legislatura, te dicen que esta vez sí, que sí, que no hay duda, pero primero la reunión y luego la foto, y los medios, y el compromiso de cumplir las buenas prácticas, y allí estamos nosotros dando la mano mientras sostenemos el código ético, poniendo nuestra imagen y nuestro prestigio profesional (el que ellos no tienen) a su servicio, siendo utilizados, sujetando el librito, sonriendo a la vez que los que mandan ganan tiempo confundiendo, aparentando interés, simulando buenas intenciones. Pero sólo quieren la foto, esa foto, siempre la misma, un tejido cultural que sólo vale esa instantánea entre risas higiénicas, un titular en prensa, un “estamos contigo” y la expectativa de ser un “estómago agradecido”.

**Capítulo 2. Las mesas de trabajo.** Y tras la firma del acuerdo llegan, por enésima vez, las mesas de trabajo, las comisiones, los órganos asesores

y consultivos, los mismos diciéndole lo mismo a (casi) los mismos, que aunque sean nuevos, ya saben qué queremos de tanto oírlo. Y volvemos a hablar de honorarios, de concurrencia, de transparencia, de independencia en las programaciones, de libertad creativa, de respeto profesional, de condiciones dignas, de no censura, de cómo tienen que ser las cosas que nunca han sido. Hablamos de honorarios en unas mesas donde ponemos nuestro tiempo, conocimiento y esfuerzo como profesionales independientes a su servicio, unas mesas donde, por supuesto, no cobra (casi) nadie por aportar nuestras ideas y nuestra experiencia como sector y como tejido. Mal empezamos. Mal acabamos. Más de lo mismo.

**Capítulo 3. La participación.** Comienzan (otra vez) los mantras recurrentes, los neologismos repetidos, los (no tan) nuevos conceptos, esos términos que, de tanto usarlos (mal), acaban vacíos de contenido. Transversal, orgánico, precariedad, colectivo, exclusión, minorías, bien común, concurrencia, transparencia, visibilidad, precariedad y participación. Participación pero sólo de los afines, de los suyos, de sus amigos, de sus familiares, de los que no dan problemas, de los que harán lo que se les diga mientras los que dirigen reparten miseria, limosna a cambio de silencio, a cambio de programación inocua para sus palacios, a cambio de bufonismo y buen comportamiento.

**Capítulo 4. Los concursos y sus trampas.** Como si por el mero hecho de plantearlos se fuera a cumplir con las buenas prácticas. En realidad nada de nada. Busca las cláusulas peculiares en las bases y tendrás al candidato, revisa los jurados de barrio para los casales de barrio y verás como siempre fallan la plaza a favor de una de las vecinas de ese mismo barrio. Jurados hábilmente seleccionados para que se elija al lacayo. Y luego llegan los contratos de “alta dirección” con sueldos de mierda, puestos de alta responsabilidad con sueldos de mierda, sin independencia, sin supervivencia cuando el poder político que te ha (im)puesto se acaba. Profesionales cesados cada vez que cambia el viento, cada vez que se pierde la “confianza”, da igual el concurso y cómo lo has ganado, dan igual los plazos o los cumplimientos, si no eres de la cuerda del que manda, no hay concurso que valga, ni dimes, ni diretes, recurren al concurso fingido, a la digitocracia o a lo que les dé la real gana.

**Capítulo 5. La viga en el propio y la ética en el ajeno.** Y entonces es cuando nos damos cuenta que todo está podrido, que las buenas prácticas no se cumplen, que no hacen caso a las recomendaciones de las mesas de trabajo, ni a los órganos consultivos, ni a los asesores varios, que los concursos son mangoneados, corrompidos o, directamente, digitados, que los profesionales son cesados o nombrados sin más motivo que las afinidades personales, las vinculaciones ideológicas y los clanes familiares. Entonces es cuando nos ofrecen un proyecto. Nuestro proyecto. Nuestra visibilidad. Y es en ese momento cuando no vemos la viga en el propio ojo a pesar de llevar media vida reivindicando la ética en el ojo ajeno. Es entonces cuando se acaba la legislatura y empezamos de nuevo.

PATROCINADORES

HERZOG

benjamin

FOLLOCK

ecco®

deboned

HOOL  
HAAS

venturi

DUCHAMP®

Gehry®

Greenberg

LOOS

SCOR  
SIBER

STELLA

CALABRANA

**DANTO**<sup>®</sup>

**MIES**

**Smithson**

*Sloterdijk*

*Sturtevant*<sup>®</sup>

**BARTHA**

**Becher**

**Zaha**<sup>®</sup>

**BEUYS**

**ADORNO**<sup>®</sup>

**SERRA**

**morx**<sup>®</sup>

*niemeyer*

**KOONS**<sup>®</sup>

NO COLABORA OTRA VEZ MÁS

# NOAM CHOMSKY:

Thanks for sending. Swamped, but hope to get to it soon.



NO COLABORA POR PRIMERA VEZ

## **STEPHEN KING:**

Thank you for thinking of him but Stephen's schedule is extremely full and we are, therefore, not adding any new interview requests at this time.



# CREDO



Creo en el Dinero,  
Padre Todopoderoso,  
creador del sueldo y  
de la explotación.

Creo en el Capitalismo,  
su único hijo,  
Nuestro Señor,  
que fue concebido por la mano  
invisible del Mercado,  
nació del amor de Ronald Reagan y  
Margaret Thatcher,  
padeció bajo el poder del proleta-  
riado  
fue construido, especulado y  
sepultado por el ladrillo,  
descendió en la Bolsa hasta la  
recesión,  
resucitó de entre los ricos,  
subió a los cielos de la escala  
social,  
y está instalado en la Derecha,  
Ultraconservadora y  
Todopoderosa.  
Desde allí ha de venir a juzgar a  
pobres y más pobres.

Creo en el libre mercado,  
la propiedad privada,  
el neoliberalismo,  
el perdón de los pecados,  
la especulación de la tierra,  
y el Capital eterno.

*Amén.*



# CAPITALISMO

1712-2020

© PSJM

**D.E.P**

CARTAS AL DIRECTOR

# ¿POR QUÉ SE DESDEÑA LA ESCULTURA?

Miguel Cereceda

Cuando Barnett Newman dijo aquello de que “la escultura es aquello con lo que te tropiezas cuando te echas para atrás para contemplar un cuadro”, no solo estaba haciendo una burla desdeñosa de la escultura, frente a la importancia alcanzada por la pintura, en la historia del arte del s. XX, sino que estaba asentando también toda una larga tradición — muy consolidada en la historia del arte occidental— de desdén hacia la escultura.

Fue posiblemente Leonardo Da Vinci el primero que estableció esta tendencia, cuando en su “Paragone delle Arti” alababa a la pintura en términos muy despectivos para la escultura. Mientras que la escultura, decía, es un arte sórdida, en la que el sudor del artesano se mezcla con el polvo de la piedra; la pintura sin embargo es un arte noble y elevada que puede practicarse cómodamente sentado, elegantemente vestido, en agradable conversación con los amigos e incluso escuchando música. Con ello es cierto que Leonardo pretendía enaltecer la condición de la pintura, de entre las llamadas artes mecánicas o serviles, para elevarla a la condición de las artes propias de los hombres libres; pero también lo es que así aprovechaba además para burlarse del arte en la que su rival Miguel Ángel había alcanzado la excelencia.

Fue sin embargo Charles Baudelaire el que pareció asestarle un golpe definitivo a la escultura, cuando, en el Salón de 1846, la denominó despectivamente “arte de caribeños”. “¿Por qué es aburrida la escultura?” —se preguntaba Baudelaire en aquel texto. “Brutal y positiva como la naturaleza —contestaba— es al mismo tiempo vaga e inasible”.

La lista de reproches que Baudelaire enumera es sorprendente: es un arte primitivo, propia de los pueblos no civilizados, pues todos los pueblos tallan y esculpen todo tipo de fetiches; se aproxima mucho más que cualquier otro arte a la mera naturaleza (por lo que deja de ser arte). A diferencia de la pintura, le ofrece al espectador numerosos y múltiples puntos de vista. Incluso el más banal. Incluso el menos deseado por el artista. En la mayoría de los casos —como en Versalles, por ejemplo— no pasa de ser un arte ornamental y decorativo. “No pasa de ser un complemento” —escribe Baudelaire. Y, lo que es peor, no hay minucia y puerilidad a la que no se atreva el escultor. Convertidos en artistas de dormitorio o de salón, los escultores hacen encajes, trazan arrugas, esculpen minuciosamente el pelo ¡y hasta las verrugas! Son capaces de figuras colosales y de cajas de cerillas, y lo mismo hacen candelabros que motivos de orfebrería. En resu-

men, el reproche fundamental de Baudelaire no es el naturalismo de la escultura, sino más bien que ella misma es naturaleza: “Brutal y positiva como la naturaleza —escribe—, es al mismo tiempo vaga e inasible”.

Es el mismo reproche que en realidad puede encontrarse también en la Estética de Hegel: su falta de interioridad, su falta de subjetividad, su materialidad. Es cierto que Hegel considera a la escultura como “el arte propiamente dicho del ideal clásico como tal”, y que en ella se produce “el milagro de que el espíritu cobra forma en lo meramente material”. Pero esa forma está regida puramente por la exterioridad, hasta el punto de que su objeto no es la representación de la espiritualidad como tal. Para Hegel, en la escultura clásica, “aunque lo espiritual debe aparecer en la conformación del rostro, no es sin embargo la espiritualidad como tal lo que la escultura tiene que representar, sino la individualidad que todavía se expresa enteramente en lo corpóreo” (Lecciones de Estética, trad. Alfredo Brotóns, p. 534). Y esta pura exterioridad se manifiesta así en la falta de interioridad de la escultura. “En las estatuas y bustos verdaderamente clásicos que de la antigüedad nos han llegado, falta tanto la pupila como la expresión espiritual de la mirada” (id. p. 535). Y ese será

precisamente para Hegel el carácter de intimidación y espiritualidad que, frente a la escultura, representa la pintura.

Pero reprocharle materialidad y fisicidad a la escultura, reprocharle ser cosa, ser objeto, frente a la representación ideal de la pintura, no es en realidad más que el viejo odio platónico hacia la materia misma, y la animadversión hacia sus representantes filosóficos, los materialistas.

**COMPRO  
ORO**

**!MÁXIMA TASACIÓN!  
!LLAMA Y COMPRUEBALO!**

00 649 23 49 39

Es para mi próxima  
instalación de ARCO.



## OPINIÓN

# LOS RETRASADOS SON LOS OTROS

María von Touceda

Nunca había tenido mucho contacto con retrasados, con síndromes de down sí. Les daba clase de natación, de joven, y eran muy cariñosos. Corrían hacia nosotros, los monitores, para abrazarnos con las velas de moccos que les llegaban casi al pecho. En realidad no sabía si este hombre era retrasado o no. Había escuchado rumores sobre que cuando le tocaba ir a la mili lo habían envenenado para que no pasase el control médico y se había quedado mermado del todo. Me parecía muy raro, no lo puedo imaginar de otra manera que no sea así. La cara con mueca a lo Popeye, la gorra de Caja Cantabria, esa cojera que aventuro que no es más que un tic y la maldad. Sí, era malo y retorcido hasta decir basta. Y olía fatal. Su aliento me hacía pensar que se alimentaba de sudre\*.

La gente decía que la mala era su madre pero a mí me parecía una ancianita tan desvalida que no me podía imaginar que fuese el mismo demonio. Al pasar por delante de su puerta el olor a orín era nauseabundo. La falta de higiene era una realidad trágica. Él se lleva muy bien con la gente del pueblo, siempre gritaba sobre el tiempo. Que si va a venir el sur, que si va a nevar, que si va a llover. Qué sabrá. A veces se sienta donde los columpios y pienso si los padres no tendrán miedo. Yo no tengo hijos, y menos mal, porque serían niños burbuja, siempre protegidos por lo que pueda pasar. Al par de meses de vivir allí, cuando pasaba por su lado, me susurraba que cada día medraba más. Sí, soy una chica gorda, pero tengo espejos en mi casa. Ya no me afecta que me insulten con cosas referidas a mi cuerpo, lo que me jode es que alguien piense que tiene derecho a decírmelas. Como era retrasado no le di importancia. A veces pensaba en cómo tendría los calzoncillos. Una persona así no sabe ni limpiarse el culo. El estómago se me ponía del revés cada vez que pasaba a su lado. Sospechosamente, cuando tendían la

colada consistía siempre en dos únicas camisas. Jamás vi otra prenda de ropa colgada en sus alambres. En realidad me alegraba de no tener que ver sus gayumbos raídos y llenos de derrapes desde mi balcón.

Recuerdo un día que había sido especialmente desafortunado en el trabajo, la revista donde colaboraba cerró y sólo me quedaban siete euros en la cuenta. No los podía sacar a menos que fuese a la oficina bancaria. Sólo imaginar la mirada de desprecio del cajero al pedírselos me alejaba de aquellas monedas que me hacían tanta falta. Estaba totalmente de derrotada. Al volver del supermercado el retrasado estaba hablando con un hombre, apoyados los dos en la valla que cercaba los columpios. Lo escuché gritar “Mira, ahí va, la que pesa doscientos kilos.” Reconozco que me hundió por completo. No peso doscientos kilos, pero ya estaba tan mal por mis otros problemas que fue la puta gota que colmó el vaso. Hice como que no lo había escuchado. Aunque el retrasado lo había gritado tan alto que creo que nadie en el pueblo había dejado de oírlo. Llegué a casa furiosa y dejé mi kilo de arroz y mi barra de pan encima del sofá. Lloré de rabia. Cuando llegó mi marido se lo conté y me dijo que me tenía que plantar. Como se va a plantar alguien ante nada con siete euros en la cuenta y una semana entera comiendo arroz. “¿En qué trabajas?”, me había preguntado el panadero. “En Cultura”, respondí. Por eso era extremadamente pobre.

Para relajarme, ya de tarde, decidí dar un paseo, es el único pasatiempo que podía pagarme. Al llegar al portal volví a ver al retrasado y tal era mi rabia acumulada que le eché una bronca a grito pelado con mi rostro más severo. Con un: “No te vuelvas a dirigir a mí”, zanjé aquello. Mi marido apareció después en escena y la remató exigiéndole que me dejase en paz. Durante el paseo me sentí orgullosa de haberme plantado.

Durante unos meses me dejó en paz. Me saludaba pero yo no le devolvía el saludo. A veces lo imaginaba revolviendo en mi basura para averiguar más cosas sobre mi vida. Relamiendo las toallitas húmedas con los restos de mi mierda para saber más de mí. Puede que en realidad lo hiciese. Era muy retrasado.

Un día, me habían llamado del INEM para ofrecerme un trabajo de jardinera. Habrá gente a la que le alegren esas llamadas pero para mí eran un auténtico bajón. Casi no tenía dinero pero trabajaba de lo que me gustaba. Ni siquiera pagaba autónomos porque no eran trabajos habituales. Mis padres seguían ayudándome. Creo que tenían tanta fe en mí que esperaban que algún día diese el pelotazo. Qué ingenuos. Todos, incluso yo que no había parado de comer arroz desde que entré en la Universidad y aún seguía teniendo esperanza. Bajé a la calle a tirar la basura y me crucé el portal con el mermado. Me llamó “zorra”. Seguí andando hasta el contenedor con los ojos muy abiertos porque, en realidad, no me lo podía creer.

Cuando mi marido volvió del trabajo se lo conté. Me volvió a decir que tenía que plantarme otra vez. Sí, plantarme siempre era la solución. Como cuando me planté a mi jefe para que no me pagase aquella miseria por los artículos y me dijo eso de “pues otro los hará”. Menos mal que no tenía descendencia, porque entonces sí tendría que ser jardinera. Qué hijos de puta son todos los que te ponen al límite y te hacen plantarte. Jamás he puesto yo a alguien en esa tesitura.

A los dos días volvíamos del psiquiatra donde le había comentado la situación al doctor. Alucinaba y es normal. Me dijo que no es que fuese retrasado, sencillamente es malvado. ¡Pues claro! No hace falta ser médico para darse cuenta. Lo vi dando vueltas por el aparcamiento y le dije a mi marido que viniese conmigo, que no tenía que decir nada, sólo figurar, que al retrasa-

do le daba más miedo un hombre en silencio que una mujer furiosa, porque como todos los retrasados también era machista. Y pensaba que sólo por tener “rabo”, esa polla asquerosa envuelta en requesón mugriento, podía insultarme siempre que quisiese. Además era un cobarde porque siempre me atacaba cuando estaba sola. Le eché un rapapolvo en aquel aparcamiento que todos los vecinos salieron a la ventana a ver qué pasaba. Él se defendió diciendo que su padre había sido muy malo y que por eso él era así. Así de hijo de puta, me la suda tu vida, retrasado de mierda, a mí no me vuelvas a hablar.

Subí a mi casa contenta por haber gestionado aquello, pero aún me daba pena el retrasado. Joder, ¿por qué? Era un engendro diabólico. No se merecía aquella pena ni de lejos. Aun así, me sentía mal por haberle gritado.

Puse el arroz a cocer. Me llegó un mail. Era una propuesta que parecía el pelotazo que llevaba buscando desde hace años. No se hablaba de dinero en el mensaje. Quién quiere más visibilidad cuando estás tan gorda.

Al final va a ser que los retrasados, como decía aquel, son los otros.

\*Sudre: en gallego, el líquido que suelta el estiércol.





**VIGILAOS LOS UNOS  
A LOS OTROS  
COMO YO OS HE  
VIGILADO**

INTERNACIONAL

# ES PERSONAL

## POÉTICAS SOBRE TRABAJO, VIOLENCIA Y GÉNERO

PSJM

«Lo personal es político». El lema feminista de Kate Millet pone el acento en que, si bien lo público ha sido considerado universalmente como el espacio de lo político, de las leyes y de la razón –de lo masculino–, en el ámbito privado también se ejerce un poder político, de dominación y opresión, del hombre sobre la mujer. Y, por tanto, si se da un poder de dominación, puede darse un contra-poder de emancipación y liberación. Para revertir esta ‘política sexual’ (Millet), para invalidar el originario ‘contrato sexual’ previo al contrato social (Pateman), la dicotomía público/privado ha de ser superada.

«Es personal» apunta, además, en otras direcciones teóricas que tienen que ver con el concepto de persona y de sujeto en la modernidad. La mujer ha sido relegada culturalmente al ámbito de la necesidad, de lo privado, de lo natural, considerada incapaz de ir más allá de lo particular y lo subjetivo, de alcanzar el pensamiento de lo universal necesario para regirse por la norma y abrigar el sentido de la justicia —así lo creían Kant, Rousseau y muchos otros “grandes padres” del pensamiento occidental—. Con esta caracterización interesada se le niega a la mujer el estatuto de humanidad, no llega a ser persona. Ni

tampoco a ser sujeto, sino que tan solo “está sujeta” al orden patriarcal.

La categoría de sujeto entra en crisis. Por un lado, esta misma descripción del sujeto como “sujeto a estructuras sociales” —como marioneta de la cultura y la sociedad— es extendida a todo ser humano por el antihumanismo estructuralista de autores como Althusser o Foucault. Y por otro, la llegada de la postmodernidad hace que se resquebraje la categoría moderna de sujeto racional. El mundo moderno aparece como la construcción de un sujeto capaz de desencantar el mundo mítico para liberarse a sí mismo y conseguir la autonomía, pero que «al convertir en objeto todo lo que toca empeñado en su autoafirmación, se erige en dominador de todo aquello que ha objetualizado» (Molina Petit). Es decir, para conseguir la subjetividad y la autonomía, para que exista un sujeto, debe haber un objeto, y el objeto siempre ha de ser dominado. Ya la subjetividad trascendental de Kant, en su crítica de la razón práctica, advierte y prescribe que el resto de sujetos han de ser tratados por uno mismo como sujetos y no como objetos, es decir, como fines en sí mismos y no como medios para llegar a un fin. Una ética ilustrada que deberá competir

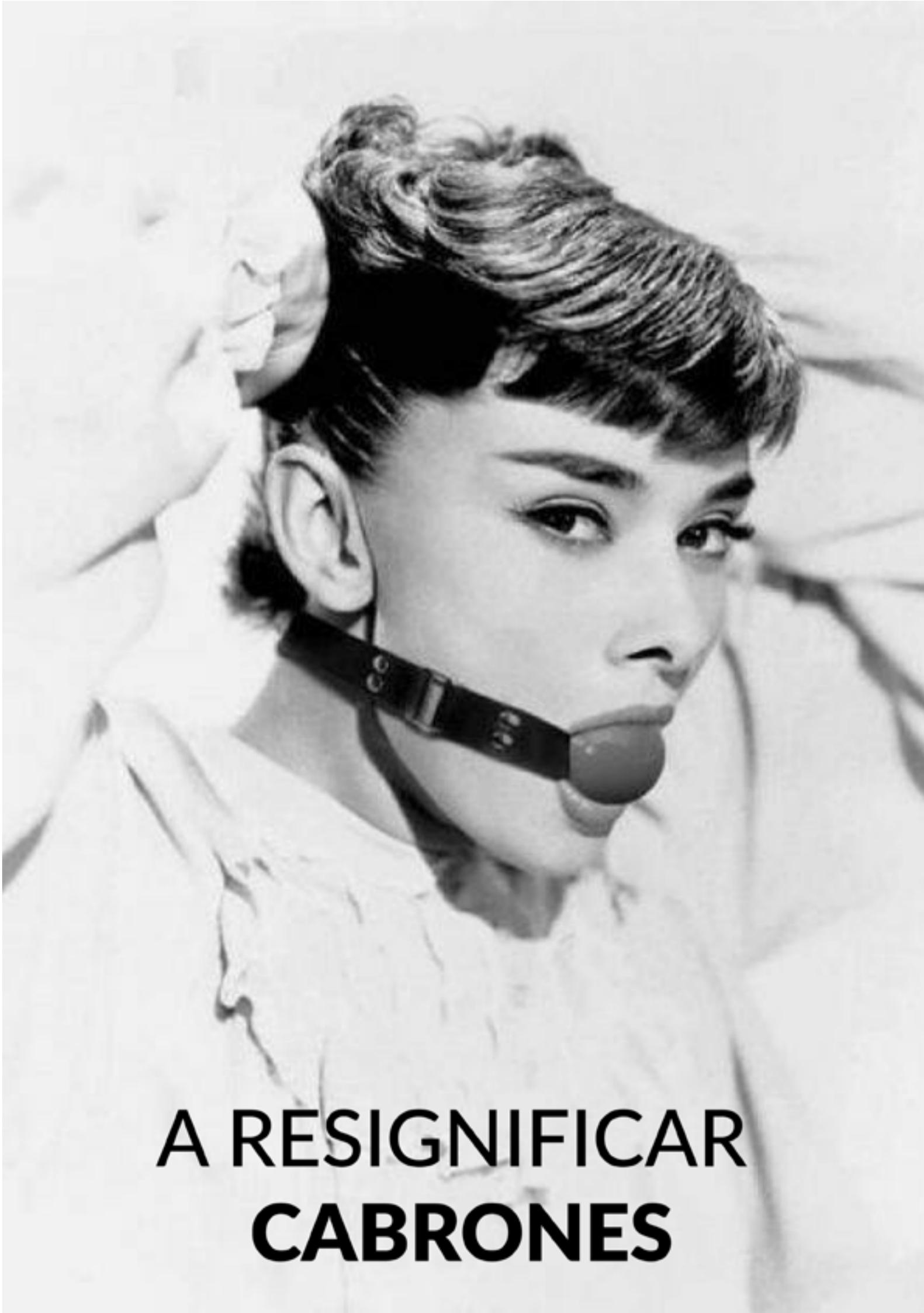
con una ética económica también ilustrada, la smithniana de la mano invisible, la del egoísmo como motor del progreso económico y social. En cualquier caso, la mujer, en principio, se queda fuera de este dilema ético de la ilustración, del contractualismo y de la razón práctica, del sentido de la justicia y del estatus de sujeto. Sin embargo, los mismos principios ético-políticos de la ilustración harán posible el nacimiento de la teoría y el movimiento feministas.

Es personal, ahora es personal. Una vez demostrada la capacidad femenina para trabajar y regirse por normas universales y abstractas, para acceder al ámbito de la razón dialógica —al foro, al agora, a lo público— y una vez puestas en cuestión las categorías universales de la modernidad, es el momento de feminizar lo público, de repensar los valores adscritos tradicionalmente a los sexos y poner en valor lo particular, lo subjetivo, en definitiva, lo personal.

Porque «es personal» también habla del trabajo, de la economía y de la supuesta objetivación de la razón económica, económico-política. «Son negocios, no es nada personal», se dice cuando se aplasta a un rival en el mercado. «Es la econo-

mía, no es algo personal», le dice quien despide a quien engrosará las filas del paro. ¡Pues claro que es personal! Todo es personal, porque afecta a las personas, no a números, ni a nombres hechos de letras, ni a fotos de carnet. Es personal porque afecta a personas de carne y hueso, con sus historias, sus proyectos, sus afectos. Es personal.

Ahora, es personal. Comenzó este año 2019 con 8 mujeres asesinadas a manos de su pareja o ex-pareja. Ocho, un número, objetivo, que esconde ocho vidas, ocho familias, ocho tragedias. Es personal, porque no es “violencia doméstica”, como insiste en defender la ofensiva del neofascismo vestido de calle. Es violencia contra las mujeres, por ser mujeres. Ahora es personal, porque tiene carácter de urgencia no retroceder ni un paso, no dejar hueco a la regresión opresiva.



**A RESIGNIFICAR  
CABRONES**

ECONOMIA

# Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy

Hito Steyerl

A standard way of relating politics to art assumes that art represents political issues in one way or another. But there is a much more interesting perspective: the politics of the field of art as a place of work. Simply look at what it does—not what it shows.

Amongst all other forms of art, fine art has been most closely linked to post-Fordist speculation, with bling, boom, and bust. Contemporary art is no unworldly discipline nestled away in some remote ivory tower. On the contrary, it is squarely placed in the neoliberal thick of things. We cannot dissociate the hype around contemporary art from the shock policies used to defibrillate slowing economies. Such hype embodies the affective dimension of global economies tied to ponzi schemes, credit addiction, and bygone bull markets. Contemporary art is a brand name without a brand, ready to be slapped onto almost anything, a quick face-lift touting the new creative imperative for places in need of an extreme makeover, the suspense of gambling combined with the stern pleasures of upper-class boarding school education, a licensed playground for a world confused and collapsed by dizzying deregulation. If contemporary art is the answer, the question is: How can capitalism be made more beautiful?

But contemporary art is not only about beauty. It is also about function. What is the function of art within disaster capitalism? Contemporary art feeds on the crumbs of a massive and widespread redistribution of wealth from the poor to the rich, conducted by means of an ongoing class struggle from above. It lends primordial accumulation a whiff of postconceptual razzmatazz. Additionally, its reach has grown much more decentralized—important hubs of art are no longer only located in the Western metropolis. Today, deconstructivist contemporary art museums pop up in any self-respecting autocracy. A country with human rights violations? Bring on the Gehry gallery!

The Global Guggenheim is a cultural refinery for a set of post-democratic oligarchies, as are the countless international biennials tasked with upgrading and reeducating the surplus population. Art thus facilitates the development of a new multipolar distribution of geopolitical power whose predatory economies are often fueled by internal oppression, class war from above, and radical shock and awe policies.

Contemporary art thus not only reflects, but actively intervenes in the transition towards a new post-Cold

War world order. It is a major player in unevenly advancing semicapitalism wherever T-Mobile plants its flag. It is involved in mining for raw materials for dual-core processors. It pollutes, gentrifies, and ravishes. It seduces and consumes, then suddenly walks off, breaking your heart. From the deserts of Mongolia to the high plains of Peru, contemporary art is everywhere. And when it is finally dragged into Gagosian dripping from head to toe with blood and dirt, it triggers off rounds and rounds of rapturous applause.

Why and for whom is contemporary art so attractive? One guess: the production of art presents a mirror image of post-democratic forms of hypercapitalism that look set to become the dominant political post-Cold War paradigm. It seems unpredictable, unaccountable, brilliant, mercurial, moody, guided by inspiration and genius. Just as any oligarch aspiring to dictatorship might want to see himself. The traditional conception of the artist's role corresponds all too well with the self-image of wannabe autocrats, who see government potentially—and dangerously—as an art form. Post-democratic government is very much related to this erratic type of male-genius-artist behavior.

It is opaque, corrupt, and completely unaccountable. Both models operate within male bonding structures that are as democratic as your local mafia chapter. Rule of law? Why don't we just leave it to taste? Checks and balances? Cheques and balances! Good governance? Bad curating! You see why the contemporary oligarch loves contemporary art: it's just what works for him.

Thus, traditional art production may be a role model for the nouveaux riches created by privatization, expropriation, and speculation. But the actual production of art is simultaneously a workshop for many of the nouveaux poor, trying their luck as jpeg virtuosos and conceptual impostors, as gallerinas and overdrive content providers. Because art also means work, more precisely strike work. It is produced as spectacle, on post-Fordist all-you-can-work conveyor belts. Strike or shock work is affective labor at insane speeds, enthusiastic, hyperactive, and deeply compromised.

Originally, strike workers were excess laborers in the early Soviet Union. The term is derived from the expression "udarny trud" for "superproductive, enthusias-

tic labor” (udar for “shock, strike, blow”). Now, transferred to present-day cultural factories, strike work relates to the sensual dimension of shock. Rather than painting, welding, and molding, artistic strike work consists of ripping, chatting, and posing. This accelerated form of artistic production creates punch and glitz, sensation and impact. Its historical origin as format for Stalinist model brigades brings an additional edge to the paradigm of hyperproductivity. Strike workers churn out feelings, perception, and distinction in all possible sizes and variations. Intensity or evacuation, sublime or crap, readymade or readymade reality—strike work supplies consumers with all they never knew they wanted.

Strike work feeds on exhaustion and tempo, on deadlines and curatorial bullshit, on small talk and fine print. It also thrives on accelerated exploitation. I’d guess that—apart from domestic and care work—art is the industry with the most unpaid labor around. It sustains itself on the time and energy of unpaid interns and self-exploiting actors on pretty much every level and in almost every function. Free labor and rampant exploitation are the invisible dark matter that keeps the cultural sector going.

Free-floating strike workers plus new (and old) elites and oligarchies equal the framework of the contemporary politics of art. While the latter manage the transition to post-democracy, the former image it. But what does this situation actually indicate? Nothing but the ways in which contemporary art is implicated in transforming global power patterns.

Contemporary art’s workforce consists largely of people who, despite working constantly, do not correspond to any traditional image of labor. They stubbornly resist settling into any entity recognizable enough to be identified as a class. While

the easy way out would be to classify this constituency as multitude or crowd, it might be less romantic to ask whether they are not global lumpenfreelancers, deterritorialized and ideologically free-floating: a reserve army of imagination communicating via Google Translate.

Instead of shaping up as a new class, this fragile constituency may well

bit similarly shifting grounds—the opaque disaster zones of shock capitalism—a decidedly un-heroic, conflicted, and ambivalent picture of artistic labor emerges.

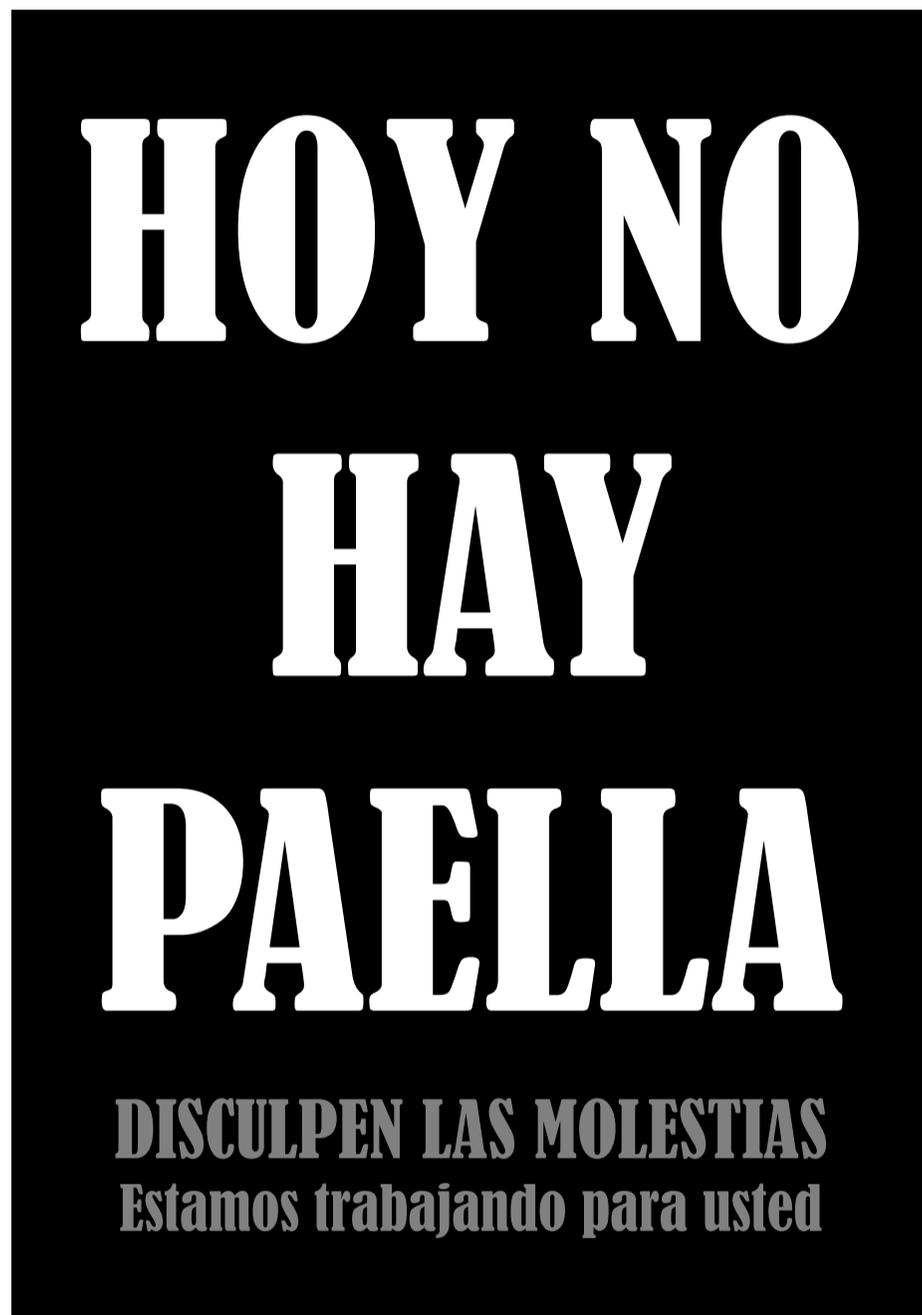
We have to face up to the fact that there is no automatically available road to resistance and organization for artistic labor. That opportunism and competition are not a deviation

tion within it—think of bribes to get this or that large-scale biennial into one peripheral region or another—is a taboo even on the agenda of most artists who consider themselves political. Even though political art manages to represent so-called local situations from all over the globe, and routinely packages injustice and destitution, the conditions of its own production and display remain pretty much unexplored. One could even say that the politics of art are the blind spot of much contemporary political art.

Image found in a technology news website accompanying the following opening sentence “The multinational Joint Photographic Experts Group, responsible for the JPEG standard (...) has announced the next iteration of its format will be based on the format Microsoft HD Photo.” see →.

Of course, institutional critique has traditionally been interested in similar issues. But today we need a quite extensive expansion of it. Because in contrast to the age of an institutional criticism, which focused on art institutions, or even the sphere of representation at large, art production (consumption, distribution, marketing, etc.) takes on a different and extended role within post-democratic globalization. One example, which is a quite absurd but also common phenomenon, is that radical art is nowadays very often sponsored by the most predatory banks or arms traders and completely embedded in rhetorics of city marketing, branding, and social engineering. For very obvious reasons, this condition is rarely explored within political art, which is in many cases content to offer exotic self-ethnicization, pithy gestures, and militant nostalgia.

I am certainly not arguing for a position of innocence. It is at best illusory, at worst just another selling point. Most of all it is very boring. But I do think that political artists



Oscar Mora

consist—as Hannah Arendt once spitefully formulated—of the “refuse of all classes.” These dispossessed adventurers described by Arendt, the urban pimps and hoodlums ready to be hired as colonial mercenaries and exploiters, are faintly (and quite distortedly) mirrored in the brigades of creative strike workers propelled into the global sphere of circulation known today as the art world. If we acknowledge that current strike workers might inha-

of this form of labor but its inherent structure. That this workforce is not ever going to march in unison, except perhaps while dancing to a viral Lady Gaga imitation video. The international is over. Now let’s get on with the global.

Here is the bad news: political art routinely shies away from discussing all these matters. Addressing the intrinsic conditions of the art field, as well as the blatant corrup-

could become more relevant if they were to confront these issues instead of safely parade as Stalinist realists, CNN situationists, or Jamie-Oliver-meets-probation-officer social engineers. It's time to kick the hammer-and-sickle souvenir art into the dustbin. If politics is thought of as the Other, happening somewhere else, always belonging to disenfranchised communities in whose name no one can speak, we end up missing what makes art intrinsically political nowadays: its function as a place for labor, conflict, and...fun—a site of condensation of the contradictions of capital and of extremely entertaining and sometimes devastating misunderstandings between the global and the local.

Fashion production for Harper's Bazar, September 2009, titled Peggy Guggenheim's Venice.

The art field is a space of wild contradiction and phenomenal exploitation. It is a place of power mongering, speculation, financial engineering, and massive and crooked manipulation. But it is also a site of commonality, movement, energy, and desire. In its best iterations it is a terrific cosmopolitan arena populated by mobile shock workers, itinerant salesmen of self, tech whiz kids, budget tricksters, supersonic translators, PhD interns, and other digital vagrants and day laborers. It's hard-wired, thin-skinned, plastic-fantastic. A potential commonplace where competition is ruthless and solidarity remains the only foreign expression. Peopled with charming scumbags, bully-kings, almost-beauty-queens. It's HDMI, CMYK, LGBT. Pretentious, flirtatious, mesmerizing.

This mess is kept afloat by the sheer dynamism of loads and loads of hardworking women. A hive of affective labor under close scrutiny and controlled by capital, woven tightly into its multiple contradictions. All of this makes it relevant to contemporary reality. Art affects

this reality precisely because it is entangled into all of its aspects. It's messy, embedded, troubled, irresistible. We could try to understand its space as a political one instead of trying to represent a politics that is always happening elsewhere. Art is not outside politics, but politics resides within its production, its distribution, and its reception. If we take this on, we might surpass the plane of a politics of representation and embark on a politics that is there, in front of our eyes, ready to embrace.



Stop Meninas



Toni Nievas

# OMBLIGUISMO ILUSTRADO

Inés Muñozcano

El arte también ocurre en el espectador. Igual que la voz existe tanto en la boca de quien pronuncia como en los oídos de quien escucha y se hace cargo del mensaje, el arte pasa también en quienes lo confrontan. Cada percepción individual añade dimensiones únicas y valiosas a la obra de arte.

Quien observa un proyecto artístico de manera abierta, experimentándolo emocional y sensorialmente, no es sólo testigo, sino agente activo de la creación contemporánea. No hay nada de intelectual o de filosófico en este ejercicio: se trata de posicionarse en la propia intimidad y desde ahí, sentir, ayudar a desentrañar algunas de las múltiples facetas de la obra. Para esto es necesario aprender que lo inteligible es un sistema de conocimiento –p. ej., si usted sufre un ataque de pánico, tiene la incapacidad de verbalizar lo que le ocurre pero lo siente intensamente– y desplazar la interpretación intelectual a una etapa posterior de la crítica artística. La experiencia de cada persona es en sí misma una escultura, y cada escultura un recorrido que atraviesa la obra.

Sin embargo, cuando alguien pretende identificar la obra de arte de inmediato, cuando alguien tira siempre de la misma y manida caja de herramientas para analizar un trabajo artístico –lo mismo sea de un consagrado español que de una emergente tunecina–, aniquila toda

posibilidad de vanguardia y deja a su paso un fuerte desasosiego. Tristemente, esta práctica impera entre cierta intelectualidad española que, cuando se expone a un arte con el que le resulta costoso identificarse, tiende a desacreditarlo con burlas o cae en referencias a dinosaurios.

Criticar tomando siempre como punto de referencia lo conocido y legitimado es muy peligroso. Da seguridad, pero el confort aísla, y el aislamiento es un síntoma y una causa de depresión. Si el supuesto intelectual sólo puede articular – con más o menos manierismo– a, b o c al consumir arte, no es de extrañar que acabe por sentirse hastiado, aburrido e incluso deprimido con la escena contemporánea. Para quienes padecen esta ceniza condición, el arte contemporáneo no tiene potencial, sino que supone una amenaza: temen que la obra plantee preguntas que no se pueden responder, porque temen exponerse a una perspectiva distinta a la propia, esa vulnerabilidad. Es una cárcel construida con ego: ante el desafío de confrontar otras realidades a través de un arte potencialmente infinito, se cobijan en negaciones, adjetivaciones y lugares comunes.

Es verdad que el sistema artístico español premia a menudo la ejecución de un plan estandarizado y dificulta la ruptura con él. Aún así, si

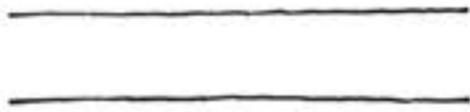
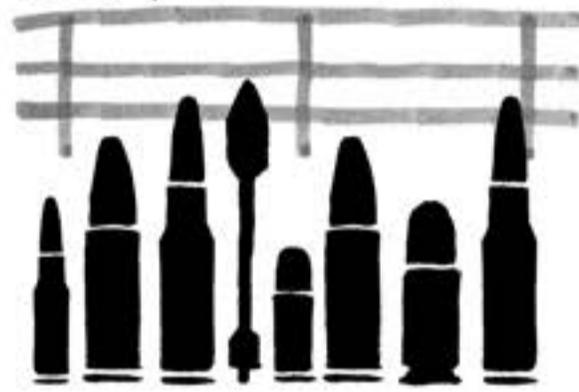
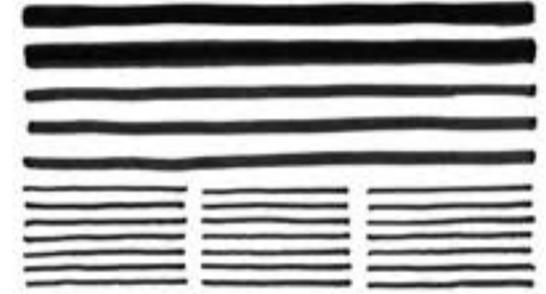
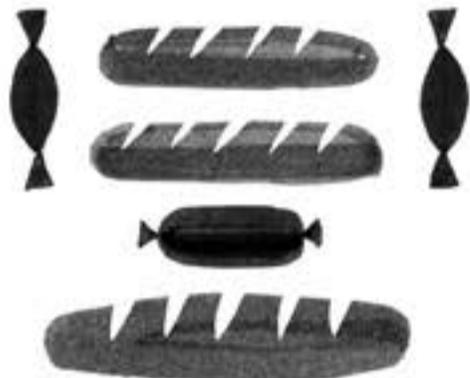
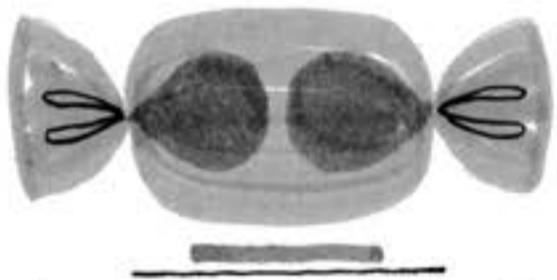
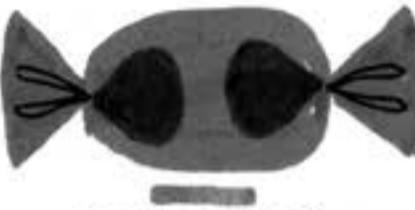
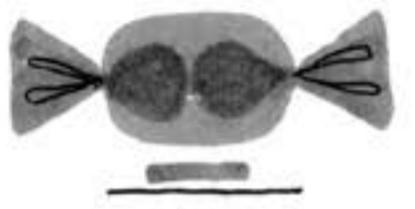
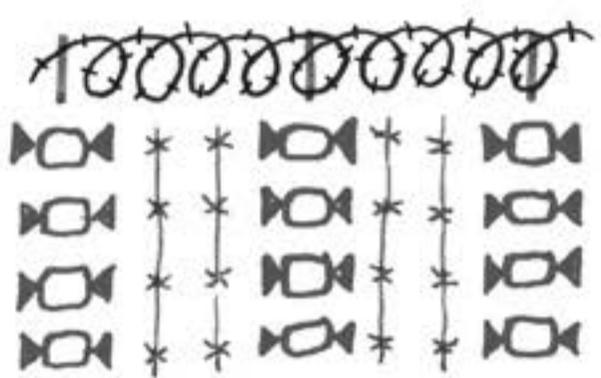
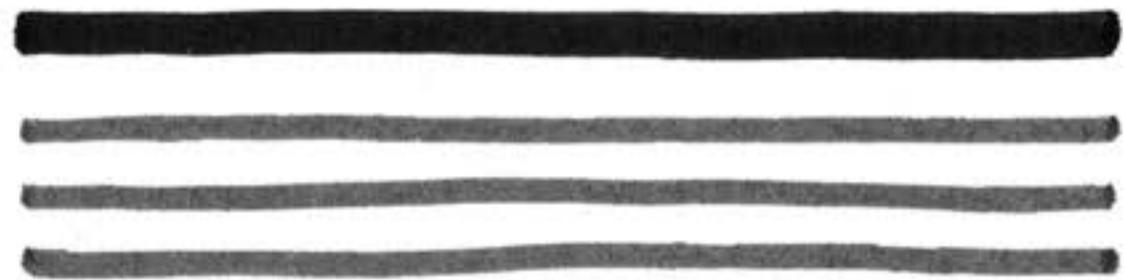
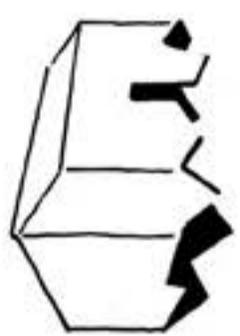
existen en nuestro país comisariados, centros y proyectos que avalan un arte rompedor, bello e incluso en sus acepciones más amplias, y que creen en la capacidad de los espectadores para observar desde una perspectiva distinta a la propia. Debemos ser consecuentes. La culpa no es del sistema, es de aquellos que se han entregado al confort sistémico pagando el elevado precio del desencanto y perpetuando un lenguaje de jerarquías que se traduce en una jerarquía de opinión. La paradoja es triste: vale más lo que diga el que más citas mencione y, sin embargo, sus críticas construyen un público inmaduro y limitado. Causa y síntoma ombliguista es el acercamiento al arte como una experiencia ensayada, la búsqueda de unos estímulos concretos, reconocibles y de unas referencias bien claras.

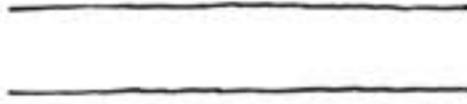
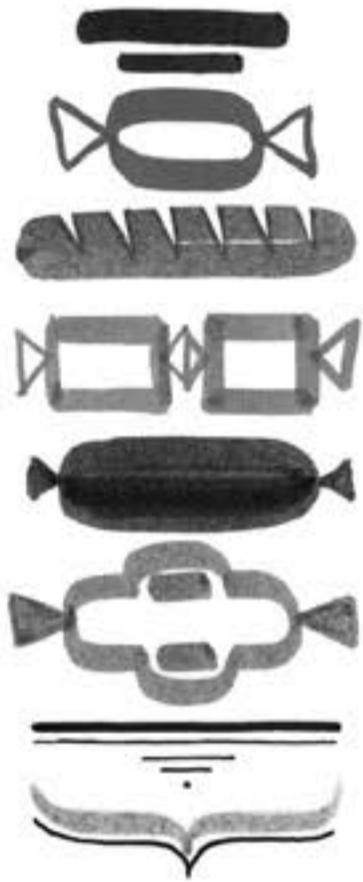
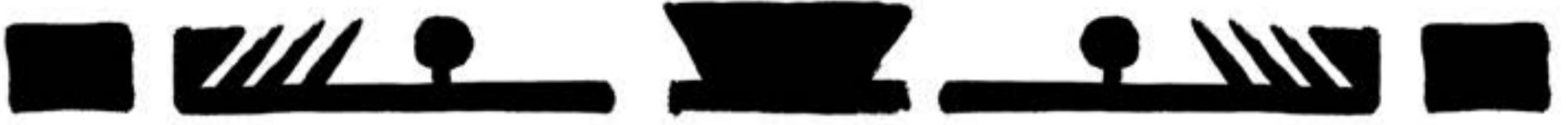
Si bien es natural y positivo que el artista trabaje sobre lo que le es propio, que reflexione sobre su realidad, lo que siente y vive, los espectadores tienen la responsabilidad de entender que tanto su identidad como la del artista son seres orgánicos. Que el espacio y el tiempo no pivotan sobre sí mismos y que, por tanto, deben enfrentarse al arte como algo potencialmente nuevo y no necesariamente normativo. Habiéndonos liberado de ideas preconcebidas podremos entrar en la realidad de la que la artista, gene-

rosamente, nos está haciendo partícipes. Una obra que es íntima y compartida es inclusiva; qué suerte que los espectadores, profesionales del arte o no, tengamos el derecho a vivir en libertad y apasionadamente, como los propios artistas.

Hay también obras que están muertas, que no transmiten nada. Habrá también, naturalmente, algunos asuntos que no nos interesen, eso es legítimo. Pero si jamás experimentamos un enriquecimiento del alma al enfrentarnos al arte contemporáneo, deberíamos sospechar. Si sólo nos interesan los proyectos que tal crítico defiende, que nos remiten a otro, o que el vecino me enseña, sospechemos también. Cada individuo tiene una zona de confort distinta, por eso, la experiencia artística es siempre relativa e individual. Es íntima y personal. Por eso, la crítica no debería estar preconcebida, debería ser siempre un acto creativo abierto, que surge de la confrontación de realidades que podemos no haber imaginado jamás.

Esta es una invitación para traspasar nuestros límites y crecer. Para legitimar nuestras emociones, especialmente aquellas que no podemos encasillar. Para vivir de una manera más poética, explotando la inteligencia de nuestro espíritu y tomar una posición creadora en un mundo en el que las relaciones de poder están encasilladas.





## TURISMO

# UN AÑO PARA RECORDAR

## [lectura familiar para las cenas de Navidad]

Adonay Bermúdez

El 2019 ha sido un año clave para Canarias: se ha cumplido el 70 aniversario de la llegada de 106 inmigrantes ilegales canarios a las costas de Venezuela. El 25 de mayo de 1949 fue apresado *El Elvira*, un velero de apenas 19 metros de largo repleto de personas que *se hallaban en condiciones lamentables: famélicos, sucios y con las ropas hechas jirones*, tras treinta y seis días de travesía. La publicación en la portada del diario Agencia Comercial de Venezuela se ha convertido en una imagen icónica aunque incómoda, cuanto menos, para cierto sector de Canarias.

A partir de la década de los 40 se contabilizaron más de 130.000 salidas de barcos con dirección a Latinoamérica, principalmente a Venezuela aunque se tiene constancia de otros destinos como Argentina, Brasil, Uruguay, República Dominicana o Cuba, huyendo de las consecuencias de la Guerra Civil y atraídos por una economía emergente basada en el comercio y por un buen nivel de vida. Existe documentación de las salidas pero, obviamente, muy poca información sobre el número de personas, pese a que se estima que solo en la década de los 50 emigraron más de 76.000 canarios a través de embarcaciones clandestinas o, lo que es lo mismo, ilegales. A ello hay que sumar que en la década de los 60 muchos canarios, normalmente con mayor poder adquisitivo, emigraron a Europa y ya en los 60 y hasta 1975 (fecha de la descolonización del Sáhara occidental) emigraron a África (Sáhara, Ifni y Guinea Ecuatorial) para trabajar en los servicios, en la construcción y en las minas de fosfato. Después de toda esta información, sería lógico pensar que el pueblo canario está sumamente sensibilizado con los flujos migratorios y con sus consecuencias pero lo triste es que la realidad dista mucho de lo esperado. Frente a los miles de africanos que han intentado e intentan llegar a las islas (más de 100.000 personas y

casi 2.000 muertes desde que se empezó a contabilizar el 28 de agosto de 1994 con la llegada a Fuerteventura de una patera con dos saharauis a bordo), los canarios, mejor dicho, *nuestros canarios* son héroes en busca de trabajo y dignidad. La historia se desdibuja y se vuelve a construir para erigir una imagen conveniente; no es nada nuevo.

Definitivamente siento que la pieza audiovisual *Y la nave va...* (2017) de Mariví Gallardo escenifica muy bien la situación del inmigrante en Canarias, aunque lamentablemente extensible no solo al resto de España sino de Europa: en primer plano un hombre africano construyendo un muro con diligencia y bajo un sol abrasador mientras de fondo se observa como un crucero está llegando al puerto repleto de turistas. Esa es la relación actual con el africano: un trabajador (con frecuencia explotado) con el que no entablar ningún tipo de comunicación, ni personal ni institucional.

Los canarios emigraron a Latinoamérica y a África, pero también fueron reclutados y, posteriormente, trasladados a San Antonio en 1731 por solicitud del Marqués de San Miguel de Aguayo al Rey Felipe V con el objetivo de mantener la soberanía en esos territorios, poblar un punto estratégico para evitar un posible ataque procedente de la Louisiana Francesa y contar con una mano de obra diligente, fiel y barata para fundar lo que hoy es San Antonio en Texas (EEUU) o, incluso, hoy en día, y al igual que ocurre en el resto del estado español, son muchos los que huyen a ciudades como Londres o Berlín en busca de trabajo. Todos ellos son héroes, los africanos que llegan a nuestras costas no lo son, ellos solo vienen *a quitarnos el trabajo y a vivir de las ayudas públicas*, aunque solo escribirlo me provoque un sarpullido cargado de vergüenza. Además, habría que recordar que Lanzarote fue un punto estratégico para la compraventa de esclavos africanos

durante el s. XVII. El volumen era tan grande que llegó a configurar la cuarta parte de la población de la isla, circunstancia que con los años generó una (re)mezcla racial. Sabiendo todos estos datos, es sorprendente el rechazo, teniendo en cuenta que el propio origen de los canarios se localiza en las tribus nómadas del norte de África: somos africanos, racial, cultural y geográficamente, por mucho que queramos darle la espalda. Eso sí, admiramos y nos golpeamos el pecho con las pintaderas aborígenes canarias aunque el germen esté en la escritura alfabética líbico-bereber, nos enorgullecemos de nuestras playas aunque sea la arena que expoliamos del Sáhara o nos maravillamos con el indigenismo de los años 30 materializado por toda una serie de artistas adscritos a la Escuela Luján Pérez repleto de rasgos negroides, aunque muchos se atrevan a decir que dichas efigies son propias de la *raza canaria*, término que pone los pelos de punta.

El arte, como reflejo social que es, ha retratado perfectamente la débil relación existente entre Canarias y África. En el último siglo apenas podemos contabilizar una treintena de artistas canarios que han abordado al continente madre y, en su mayoría, la producción resultante está marcada por estereotipos y plagada de exotismo. Autores como Felo Monzón, Martín Chirino, Pepe Dámaso, Juan Hidalgo, Manolo Millares, Leopoldo Emperador, Teresa Correa, Pedro Déniz, Eli Cortiñas, Nicolás Laiz Placeres o Yapci Ramos, así como la labor del comisario Orlando Britto-Jinorio y las instituciones Casa África y CAAM – Centro Atlántico de Arte Moderno son algunas de estas incursiones africanas. Asimismo, sí habría que resaltar la década de los 60 y, principalmente, de los 70 como el periodo cronológico de mayor exaltación del hermanamiento canario-africano. Tengamos en cuenta la Feria del Atlántico de 1966, creada con el

propósito de maximizar las relaciones con el África subsahariana en un periodo histórico clave caracterizado por los procesos de descolonización; la labor de Antonio Cubillo (líder y creador del Movimiento por la Autodeterminación e Independencia del Archipiélago Canario, MPAIAC, que posteriormente se convirtió en un grupo terrorista) que consiguió que en 1968 la Organización para la Unidad Africana (OUA) declarara a Canarias como parte del continente africano; o el famoso *Manifiesto de El Hierro* de 1976, documento firmado por más de sesenta artistas y escritores donde, en otros apartados, se defendió la relación de las islas con África. A ello se une el incremento de la visibilidad y radicalización del mencionado MPAIAC durante los 70 y el nacimiento en 1977 del partido político Pueblo Canario Unido; el nacionalismo canario gozó de un despunte notorio, viéndose reflejado en la exaltación del aborigen canario y su proximidad cultural e histórica con África.

Es importante no olvidar que Canarias es emigratoria desde el s. XVIII pero inmigratoria solamente desde 1980. El 2019 ha sido un año clave para Canarias, eso sí, parece que nadie ha querido recordarlo.

**ARTISTA  
POTENCIA  
TUS VENTAS**

**LLAMA YA !**

**902 666 666**



EL FEMINISMO NOS QUIERE OPRIMIR - SANTIAGO ABASCAL (VOX)

POLÍTICA

# CARCAMALES Y ZORRAS UNA VISIÓN MIOPE DE KONVENT

Manoli Mansilla

“Where humane yes have never seen,  
Where human beings have never been,  
I build a world of abstract dreams,  
And I wait for you”

SUN RA

El artista y amigo Jordi Pagés una tarde me explicaba que en 1972 Fernando Arrabal –el dramaturgo, cineasta y provocador- vino a Barcelona a firmar libros a la desaparecida librería Catalònia y él fue entusiasmado para que le firmara un ejemplar que tiempo atrás había comprado en Francia. Tras una larga espera haciendo cola, Arrabal escribió algo en el libro y se lo devolvió casi sin mirarlo a la cara. Ya en la puerta de la librería, Jordi lo abrió y leyó la dedicatoria: “Eres un hijo de puta. Fernando Arrabal”.

Si alguna cosa nos enseñó las vanguardias –de Duchamp hacia abajo o hacia arriba, según queramos entenderlo- es que todo hecho realizado por un artista puede ser arte. Arrabal, como toda la vanguardia siempre ha tenido un sentido aristocrático de la destrucción, pero por encima de todo, un sentido del humor que a algunas nos parece de una gravedad esclarecedora por su irreverencia y determinación.

Desde mis inicios como activista cultural siempre he tenido claro que esta es la única vía posible de abordar el arte: por auténtica, anárquica, imperpetinente, libre, entusiasta e inesperada. Es la vía clásica de los pioneros y de los soñadores.

Carcamales y zorras, el título de este artículo, también es un impropio maravillosamente musical. Hace re-

ferencia a una asociación de palabras que se nos ocurrió un día a Pep Espelt –el director de Konvent- y a mí, como resumen-declaración de intenciones sobre lo que pensamos acerca de la cultura institucional y el mercado del arte: sin embudos, a trazo grueso, a boca de cañón. La frase se transformó en una camiseta impresa que llevaríamos siempre puesta en entrevistas, presentaciones, etc., como recurso visual para responder a las preguntas aburridas, impostadas y ridículas que nos pudiesen hacer sobre el tema. Tan sencillo como señalar la frase y ahorrar saliva.

Algunos considerarán que la dedicatoria de Arrabal y la camiseta son meros insultos formales. Para mí el verdadero insulto a la inteligencia es el hecho de que el arte nunca haya tenido una presencia válida en este país y ningún político haya planteado nunca el arte como posible forma de vida.

Si bien no soy tan ingenua como para creer que existen las utopías- etimológicamente, utopía significa no-lugar-, creo en los experimentos y en los lugares con ubicación real como Konvent, donde desde hace veinte años se apuesta por hacer posible esta desclasificación de la que hablo. Esto es, hacer del arte un contexto de la vida, una épica personal.

Cuando uno conoce Konvent por primera vez queda impactado por el espacio. Su aspecto indestructible, hecho de piedra y de los silencios de aquellas que vivieron durante décadas y serán enterradas en los libros de historia local, se mezclan en la inmensidad del espacio con sus ha-

bitantes actuales,-una artista plástica que abarca todas las disciplinas, un ilustrador que experimenta con el arte urbano, un músico, un alquimista de la cocina, una dj, un bailarín de claqué, un cantante, un matemático y un director “fundador, comisario, talibán colonial de Cal Rosal, faro cultural...”, etc., con obras de arte contemporáneo, plantas, muebles pasados de moda...sugiriendo que en su interior conviven diariamente muchos mundos y diversos cielos, los unos dentro de los otros.

Konvent es un centro multidisciplinario que se crea a la manera de los textos de Borges o de las arquitecturas de Piranesi. A partir de la maraña de conexiones que conforman los constantes eventos –exposiciones, residencias de artistas, comidas populares, sesiones de cine, visitas de escuelas de arte, conciertos, performances, etc.- se abre un camino en todas direcciones desde la vivencia, el intercambio, el entendimiento y la colaboración. Autogeneración.

Konvent es como aquella fortificación ubicada en una isla que le encargaron reconstruir al oficial Peter Aloysus Tromp en 1700 en tiempos de guerra. Fort Pampus debía ser reforzado bajo su mandato, pero él lo convirtió en una epopeya en verso, en una obra de arte: en los fosos plantó jardines ornamentales, en los muros exteriores hizo construir relieves de mármol cuya temática fuese la devastación de las ciudades a lo largo de la historia, en las garitas de vigilancia hizo pintar escenas de la Antigüedad, etc. Nunca una fortificación respondió tan poco a su funcionalidad –la de ser creada

para destruir o ser destruida-. Cuando en 1714 les albiró de lejos una escuadra inglesa, Tromp no dudó en rendirse de inmediato: sin renegar de la guerra corregía sus leyes porque no estaba dispuesto a aceptar la parte de las ruinas.

Con esto lo que quiero decir es que renunciar a actuar como la mayoría, perder de vista la realidad funcional de los espacios,-ya sea la de un fuerte estratégico en tiempos de guerra o la de actuar como una vitrina que responde a la simple reordenación de objetos a través de una narrativa, en el caso de los museos y centros de arte actuales- es ver más allá. Es ser consciente que la vida es fluctuante, que los desequilibrios forman parte de la existencia y la única vía patente para no traicionarse a uno mismo es ir probando toda la plétora de opciones reales, para establecer conexiones entre vida y arte, cuestionándonos nuestro propio guión.

Hacer de la cultura un campo de pruebas de fácil acceso, desmitificado, expansible, cambiante, donde la fraternidad es el único motor que la hace girar no es ninguna utopía. Eso es Konvent.

Tal vez, el día que los museos y las instituciones culturales dejen de tratar el medio artístico como una mera contemplación snob –el museo sacralizado donde el arte contemporáneo solamente una etapa de las bellas artes, una app del mercado cuyo objetivo principal es el de servir como oferta turística y su única pretensión es reinventarse-, se detengan a tomar aire y hagan un ejercicio de honestidad y autocrítica; tal vez aquel día,

digo, se darán cuenta de que el arte se construye a través del contagio de las emociones, de las ideas compartidas, generalmente por un pequeño grupo de agitadores, como Konvent, donde estas se vuelven bolas de fuego. Porque justamente el que saben estos agitadores del Berguedá, más allá de presupuestos millonarios, es que

la pasión es un motor sin el cual no vale la pena hacer nada y que la única forma de resistencia es el reencantamiento de la mirada. Y así es como se hace de los fortines palacios para cuestionar la guerra, sin obsesionarse con el peso de la novedad. Tan solo devorando lo que ha sido. Evitando que nuestra histeria devenga única-

mente historia, cadáveres del tiempo, ballenas varadas en ninguna parte. Atentos por construir diariamente nuestros propios mundos para evitar lo que William Blake advirtió hace doscientos años: “O creas tu propio sistema, o el sistema te destruye” Quizás algún día los museos reconozcan estas experiencias y partan

de lo que somos hoy y de lo que tenemos ahora. En este sentido, no soy muy optimista, pero es que yo soy discípula de Arrabal y la camiseta de Carcamales y zorras se me empieza a desgastar.



FUEGO CAMINA CONMIGO

# EL NUEVO CENTRO

Yoshua Okón

El nuevo centro (2019) es una instalación de sitio específico que transforma las fachadas de las tiendas abandonadas, que rodean la sala de exposición principal de Proyecto AMIL, en vitrinas hiperrealistas de marcas que son parte del imagina-

rio del consumo globalizado y que se contrapondrán a los interiores devastados y calcinados de dichos espacios. Haciendo referencia al eslogan inaugural del centro comercial en los años ochenta –"Centro Camino Real, el nuevo Centro de

Lima"– esta obra señala el creciente reemplazo del espacio público por el privado. Asimismo, hace referencia al nuevo centro comercial por venir: una reacción tardía a la renovación, cada vez más acelerada, de un ciclo económico que aparece

como necesidad del modelo neoliberal y la narrativa en la que la calidad de vida está supuestamente ligada al consumo de lo nuevo. El nuevo centro cuestiona la sostenibilidad de este sistema de consumo perpetuo.





PATRIARCADO

# FELPUDOS

Eugenio Merino y Avelino Sala

*Textos:*

Yadira Calvo Fajardo  
Rafael Doctor Roncero  
Regina José Galindo  
Blanca de la Torre

## CON LA SONRISA AL BIES

Yadira Calvo

La misoginia viene atravesando siglos, enseñando sus uñas en expresiones que salpican de veneno, desprecio, asco y baba verde muchos libros de filosofía, de literatura, de teología, y de casi cualquier cosa. La han puesto en letra señores muy respetables que en otras materias parecen lúcidos, aunque hablando de mujeres se les cierre la mollera. Salta en frases y conceptos que picotean, muerden, difaman, insultan y flagelan al sexo que consideran nacido para su servicio y su recreo. Es la parte más bochornosa de nuestra cultura.

Podemos mirar para otro lado, fingir que no existe, intentar justificarla, pero

no la podemos borrar. Sigue ahí, a veces camuflada, pero siempre dispuesta a dar el zarpazo. Cuestión de preservar jerarquías y privilegios y legarlos como si fueran títulos nobiliarios. ¿Qué hacer con eso? No una hoguera, que no vamos a imitar a los de boca fruncida y comillas en el entrecejo cuando les prendían fuego a los libros que cuestionaban sus dogmas, y hasta a las personas que los escribían.

La mexicana Rosario Castellanos nos daba un buen consejo sobre esas expresiones: ni con “la espada flamígera de la indignación ni con el trémolo lamentable del llanto, sino poniendo en

evidencia lo que tienen de ridículas, de obsoletas, de cursis y de imbéciles”. A su juicio, ahí había “un material inagotable para la risa”, la “forma más inmediata de liberación de lo que nos oprime, del distanciamiento de lo que nos aprisiona!”. Un colectivo jajaja por cada ponzoña, y una enorme y estruendosa carcajada remecería la tierra. Sería cosa de probar.

Los artistas plásticos Eugenio Merino y Avelino Sala idearon otro modo, ingenioso y casi alegre, que tampoco levanta espadas ni moja pañuelos, sino que higieniza las suelas de nuestros zapatos: 14 felpudos inscritos con odiosas frases

de odio en la entrada de la feria “como una acción simbólica de limpieza y nuevo comienzo”, para dejar allí “lo que nos impide progresar como sociedad”; es decir, para sacarnos la boñiga patriarcal y su pestilencia. Pero claro, de ese modo los creadores están haciendo una vía y dos mandados, porque para quitarse la inmundicia hay que poner el pie encima y restregar, acto cuyo valor simbólico no requiere explicación. Si usted pasa, usted pisa. Y si pisa y pasa, se está uniendo a la protesta mientras, complacidos, Eugenio y Avelino le miran de soslayo con la sonrisa al bies.

# FELPUDOS

Rafael Doctor Roncero

(Extracto del ensayo sobre el proyecto) En esta obra planteada para una feria de arte por Eugenio Merino y Avelino Sala vemos al felpudo usado como cuaderno, como pared, como lienzo, como lugar donde a

través de palabras expandir un mensaje, en este caso populares frases escritas o pronunciadas a lo largo de la historia por filósofos o científicos. Personajes importantísimos en la historia de la humanidad que

construían, de la misma forma que el lenguaje protegía, estructuras de pensamiento en las que fortalecer los cimientos de un caos innato que a través de las ideologías querían ordenar. En todas estas frases la mujer

es humillada o relegada a un papel absolutamente perverso afirmando su falta de los valores básicos que esos mismos hombres estaban utilizando para poner en marcha su idea de mundo.

No podemos hacerte tragar tus palabras  
porque estás muerto  
engusanado  
te volviste polvo  
ojalá olvido

pero pisaremos tus ideas con tanta fuerza que las aplastaremos  
antes nos llenaremos los zapatos de mierda, lodo, piedras  
pasaremos por encima de nuestras muertas  
y con su sangre en nuestras suelas te machacaremos.

De tu arcaico pensamiento no quedará más que una mancha.

Regina José Galindo

# PISE, POR FAVOR

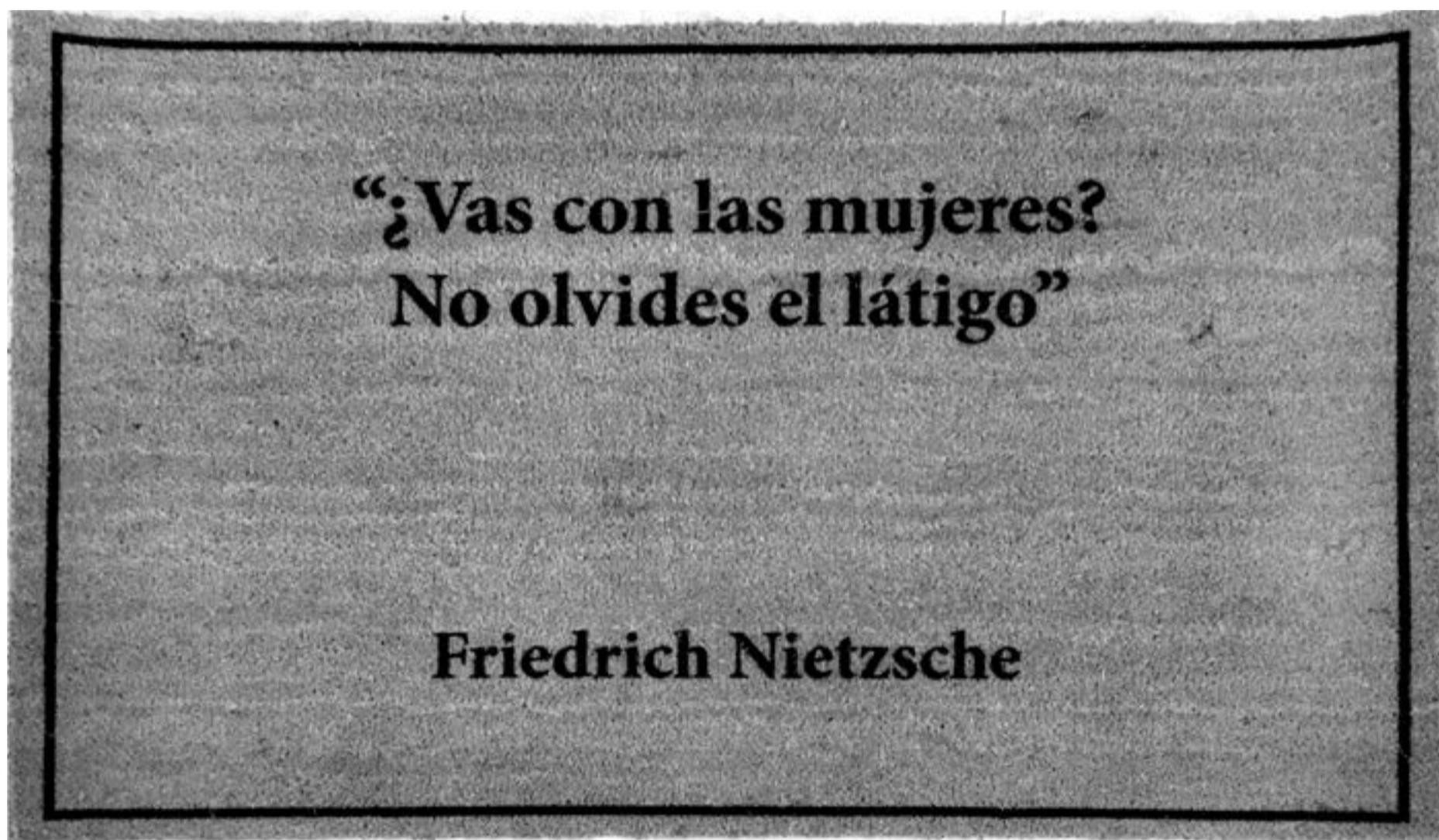
Blanca de la Torre

(Extracto del ensayo sobre el proyecto) Ya a finales de los años setenta Jenny Holzer recurría a una técnica de “guerrilla” similar a la de Merino y Sala con sus *Inflammatory Essays*, con los que inundaba diferentes superficies a fin de subvertir los principios hegemónicos heredados. La noción de proclama había sido adoptada por el feminismo anteriormente, pero sin abandonar todavía las estrategias y las codificaciones hasta entonces consideradas como *masculinas*.

Si retrocedemos más, no olvidemos que las sufragistas ya se servían de métodos de difusión subversivos al incluir sus mensajes en objetos cotidianos como las teteras que podían verse en la exposición *Disobedience Objects* en el Victoria & Albert Museum. También incluyeron sus reivindicaciones en monedas, como un subterfugio de inscribirse en lo público, un claro antecedente de intervenciones de artistas como Cildo Meireles y sus conocidos billetes.

Más adelante, el colectivo argentino Mujeres Públicas realizaba la acción *Ni Grandes ni pensadores* (2006), con la que llenaron los muros del espacio público con pósters que contenían rostros y frases de afamados misóginos de la historia inscritos en dianas. De modo similar al gesto propuesto ahora con los felpudos, invitaban así a la agresión, y con ello a una desarticulación simbólica y a la confrontación para visibilizar los mecanismos y sistemas de representación de una sociedad heteropatriarcal.

Podemos argumentar que estos discursos estaban condicionados por un determinado momento histórico, que debería relativizarse a través de la lupa del tiempo. Pero esto sería obviar el hecho de que, como señalaba Walter Benjamin, la historia es construida constantemente desde el lugar en el que nos encontramos, y que sus palabras siguen legitimando la pervivencia de un régimen que prefiere sufrir la toxicidad de una masculinidad mal entendida antes que renunciar a sus privilegios.



14 felpudos impresos con frases machistas de filósofos, científicos e intelectuales, seleccionadas del libro *La aritmética del patriarcado* conjuntamente por los artistas y la autora *Yadira Calvo*.

Instalación: 520 cm x 230 cm

c.u: 115 cm x 70 cm

2020

Site specific para la feria *Just Mad*, Palacio de Neptuno, Madrid.



Antonio de la Rosa

**EN LA CARA NO**

# ¿HAY PRECARIEDAD EN EL MUNDO DEL ARTE?

Ernesto Castro

[Conferencia pronunciada el 18 de diciembre de 2014, en la Universidad del País Vasco (Bilbao), en el marco del festival Akme, unas jornadas de reflexión acerca del arte contemporáneo organizadas por la Facultad de Bellas Artes de esa universidad].

Buenos días,

ya sé que lo habitual y lo educado en estos casos es agradecer la invitación de los organizadores y la concurrencia del público que hoy nos regala su presencia (y espero que también su atención). Ya sé que los tratados de retórica clásica recomiendan arrancar con una *captatio benevolentiae* que aparente un vínculo especial ilusorio entre nosotros. Ya sé que no tengo por qué hablar del dinero que cuesta que yo esté aquí delante de vosotros. Pero no quiero engañaros. Yo estoy aquí, entre otras cosas, porque me han pagado. Porque me han pagado dos billetes de avión, una noche de hotel y unos honorarios. El coste total bruto son 538,48 euros (240 de honorarios, 278,48 del avión y del hotel). Milton Friedman, el economista de la Escuela de Chicago que, entre otras cosas, defendió el Impuesto Negativo sobre la Renta, el antepasado monetarista de la Renta Mínima Garantizada que ahora mismo forma parte del programa económico de Podemos, y esto lo digo para que luego nadie me acuse de citar a autores que no son de izquierdas, Friedman —como digo— cobraba la entrada a sus conferencias a precio de mercado, esto es, trasladaba a la concurrencia los costes de producción y su margen de beneficio como buen empresario de las ideas que era. Igual que Schopenhauer, por cierto, cuando siendo un simple

*Privatdozent*, un mero profesor particular que cobraba por horas a sus estudiantes, quiso y no pudo arrebatarse su audiencia masiva a Hegel, a la sazón funcionario de la Universidad de Berlín, olvidando que en los estudios —como en todo— la Voluntad cuenta menos que el Estado. Los argumentos de Friedman, expuestos en la televisión islandesa, ante un académico que se había quejado de que las conferencias del economista de Chicago no eran gratis/libres (la dichosa polisemia de la palabra «free»), son los siguientes:

Creo que la palabra “gratis” es una de las palabras peor utilizadas. Hablamos de “educación gratuita”. La educación no es gratuita, cuesta dinero. Usted habló de “conferencias gratuitas”, pero esas conferencias no fueron gratuitas. Se tuvo que proporcionar una sala de conferencias. Se tuvieron que proporcionar unas instalaciones. Y estoy seguro de que han pagado tarifas a algunos conferenciantes. Lo que usted quiso decir es que la gente que asistió a la conferencia fue subsidiada por la gente que no asistió a la conferencia. Yo no creo que eso sea, en mi concepto, lo que una sociedad libre debería ser. Así que creo que cobrar una tarifa por una conferencia, con vistas a limitar el número y el tamaño de la sala, con vistas a hacerla disponible a quienes la valoran más en ese momento, es una aplicación perfecta y apropiada del sistema de precios.<sup>1</sup>

La pregunta que quisiera haceros es: ¿cuántos de vosotros estaríais dispuestos a correr por cuenta propia con los gastos de este evento? Suponiendo que los costes se

dividieran entre las 24 personas que había en la sala al comienzo de esta ponencia, aunque a estas alturas ya se habrán marchado los descontentos y los indignados, suponiendo que no hubiera costes adicionales ni de localización ni de transacción, que los organizadores fueran todos voluntarios y que el edificio estuviera amortizado, ¿cuántos de vosotros pagaríais 22 euros por asistir a una conferencia (no digo esta, en concreto, que puede ser una mierda, sino cualquiera entre todas las pronunciadas y por pronunciar)? ¿Quién pagaría 22 euros por una conferencia?

¿Podéis levantar la mano?

[Nadie levantó la mano].

Cesar Rendueles, el autor de *Sociofobia*, piensa que el hecho de que ninguno de vosotros haya levantado la mano, pero que tampoco nadie se haya levantado y se haya ido, el hecho de que me sigáis regalando vuestra presencia y espero que también vuestra atención, y que por tanto estéis concediendo cierta importancia (intelectual, masoquista o bufonesca) a lo que estoy diciendo, lejos de ser un argumento contra la financiación autonómica de estas jornadas, contra el hecho de que vosotros también estéis siendo subsidiados por unos contribuyentes que no están presentes ahora mismo —un tema fiscal para nada baladí en una región foral como Euskal Herria—, según Rendueles todo esto no es un argumento en contra de la financiación autonómica de estas jornadas, sino todo lo contrario. Precisamente porque el mercado no representa fielmente nuestros intereses, ya sea porque tengamos preferencias superiores no reveladas en la conducta atomizada de la

compraventa (en nuestro caso: en la conducta atomizada de levantar la mano), ya sea porque los precios no contengan toda la información relevante y aseguren por ende el fetichismo de la mercancía («Todo necio confunde valor y precio», que diría Machado), el caso es que tiene que haber un mecanismo independiente que destine recursos a externalidades positivas como podrían serlo estas jornadas. El ejemplo predilecto de Rendueles está en verso:

Te pongo un ejemplo: yo soy muy mal lector de poesía. Si mi juicio sobre la poesía se dirime por la cantidad de libros de poesía que compro al año o por la cantidad de poesía que leo en internet, será que no me interesa nada la poesía. Pero si me preguntan, si me pregunta alguien: ¿cree usted que debe apoyarse la poesía o la música clásica? Pues sí, sí que lo creo aunque yo no la lea, aunque yo no vaya nunca a un concierto de música clásica. Y es una distinción esencial, el que haya un proceso deliberativo o confiemos solo en la preferencia revelada en el mercado o en la red.

Ahora bien, ¿qué interés puede tener la poesía para una asamblea soberana cuyos integrantes no lean poesía, pero sin embargo piensen que hemos de mantener a los poetas a costa de todos, suponiendo que los poemas estén para ser leídos (sospecho que hay controversia sobre este último punto)? Slavoj Žižek suele poner el ejemplo de Niels Bohr, el premio Nobel de Física que colgó en la puerta de su despacho una herradura con los extremos hacia arriba porque había oído que el artillugio seguía

dando suerte aunque uno no creyera en ella —en la suerte, quiero decir—, para ilustrar cómo funciona la falsa conciencia de la realidad: creemos que la poesía sigue siendo interesante aunque a nadie le interese, emocionante aunque a nadie le emocione, importante aunque a nadie le importe. ¿De verdad lo creemos?

Yo creo que no.

Cuando le conté a una amiga —y aquí utilizo la palabra «amiga» en el sentido de los trovadores provenzales— que hoy tenía que hablar de la precariedad económica del arte, me contestó: «¿Y por qué no hablas de su precariedad intelectual? Hace años que no se piensa nada nuevo». Me sorprendió esta respuesta, viniendo de una licenciada en Historia del arte que está trabajando de camarera en el extranjero, una persona que en principio tiene ideas pero no el dinero para llevarlas a cabo, y yo pensaba además que el principal problema del mundo del arte era el exceso de teoría, la ridícula posición de mistagogos que han asumido los comisarios desde finales de los años ochenta, la proliferación de testaferreros que se creen filósofos porque trabajan en la lucrativa profesión de rellenar los catálogos de los amigotes con citas de Jacques Derrida y analogías con Marcel Duchamp, cuando en verdad las ideas, en este mundo nuestro, son solo el envoltorio del huevo Kinder Sorpresa, una suerte de *noblesse oblige* entre productores y consumidores, un encantamiento de serpientes.<sup>2</sup> Pero, en el fondo, tuve que darle la razón a *la mia cara amica*.

En el tiempo que he invertido en preparar esta conferencia he leído cuanto he podido sobre la precariedad en el mundo del arte y he llegado a la intuición de que el tema está más o menos estancado desde hace una década. El concepto de lo precario se empieza a poner de moda en 2004 con el *Museo precario* de Thomas Hirshhorn, una exhibición temporal de obras maestras del Pompidou, expuestas en un edificio improvisado sobre un solar de Aubervilliers, la *banlieue* parisina preferida por Guy Debord y Juan Goytisolo, que solían frecuentar juntos una tasca de republicanos españoles exiliados a

mediados de los 50, y que, apenas un año después de que Hirshhorn desmontara el campamento, fue escenario de unos disturbios, causados por la muerte de varios jóvenes musulmanes a manos de la policía, que llevaron a la quema de hasta 10.000 coches en toda Francia, lo que me lleva a pensar que tal vez —solo tal vez— los vecinos de Aubervilliers tienen y tenían más urgencia de otras cosas que no son obras de arte, máxime teniendo en cuenta el papel gentrificador que cumplen los museos en muchos

barrios y ciudades. Pero ¡qué os voy a contar a vosotros, queridos bilbaínos, sufridores del McGuggenheim, que no sepáis ya! Desde entonces, desde el 2004, el debate sobre la precariedad ha estado orbitando sobre dos posiciones:

los pensadores tipo Gerard Vilar, que en su artículo «Filosofía de la precariedad» se entretiene en establecer unas distinciones conceptuales absolutamente trilladas entre el archivo y la enciclopedia con motivo de la última Bial de

Venecia, además de dictaminar —el burro delante pa que no se espante— que sin filosofía no habría historia del arte, y para terminar se contradice al indicar primero que la precariedad no es una condición ontológica sino económica y luego decir que Marina Abramovic, una artista cuya fundación se dedica a explotar el trabajo de voluntarios cualificados, es ella misma una precaria;<sup>3</sup>

los artistas tipo Luis Navarro, que promueven la formación de una marea de la cultura que defienda el



# DISOLUCIÓN



# CUERPOS REPRESIVOS

Santiago Sierra

derecho de los ciudadanos a acceder libremente a los contenidos y el derecho de los agentes a ser justamente remunerados, pero luego se pasan el tiempo discutiendo sobre si el color de la marea debe ser el gris, como lo son nuestras expectativas de trabajo, o el rojo, como se barajaba en una asamblea celebrada en mayo de 2013 en el Reina Sofía, que finalmente quedó en agua de borrajas. (Pregunta zen para más tarde: ¿cuál es el color de la cultura?).<sup>4</sup>

Yo quisiera hablar hoy desde una tercera posición: la del *freelance* escéptico. «*Freelance*», por cierto, es una palabra cuya historia tiene su gracia. La primera acepción que conozco aparece en *Ivanhoe*, la novela de Walter Scott, de 1819, ambientada en pleno siglo XIII inglés, que cuenta la historia de un caballero llamado «el Desdichado», que ha regresado de las Cruzadas y que

termina vinculado con Ricardo Corazón de León y con Robin de Locksley —o sea, con Robin Hood— contra Juan sin Tierra. Es una historia con referencias a la conquista de los anglosajones por parte de los normandos y a los orígenes míticos del procomún ecologista en Gran Bretaña (*La carta de los bosques*, de 1215, con sus artículos sobre la explotación comunal de la madera y de los animales salvajes). Pues bien, en medio de esa historia aparecen dos veces los malditos «*free lances*». José Joaquín de Mora, el primer traductor de *Ivanhoe* al castellano, un liberal exiliado en Londres tras la entrada de los Cien Mil Hijos de San Luis en España, tradujo «*free lance*» por «hombre libre», cuando en puridad significa «mercenario», que es lo que yo quiero ser hoy: un mercenario del escepticismo. Como dijo De Mora en el «Diálogo en vez de prólogo» que le puso a su traducción de *Ivanhoe*:

[El autor] no es un cansado declamador que amontona frases ranelonas [sic] para inculcar los principios de moral que todo el mundo sabe: sino, un retratista consumado que nos ofrece la imagen del traidor, del pérfido, del mal amigo, para que nos llenemos de horror al mirarla y nos abstengamos de seguir sus huellas.<sup>5</sup>

A lo que su interlocutor replica: «estos extranjeros tienen al diablo en el cuerpo». Pues bien, querido público que me regala su presencia y espero que también su atención, déjenme que encarne al diablo por unos minutos.

Cuando Arantza Lauzirika, la coordinadora de estas jornadas, me dijo que este año tanto la temática como el presupuesto estarían, en comparación con ediciones anteriores, en la más absoluta precariedad, pensé en lo afortunada que debe ser la clase social

de los ponentes, en comparación con el resto de la especie humana, para juzgar que volar en avión, alojarse en hoteles y cobrar por pensar es una situación precaria, como si tener todo eso y mucho más fuera lo normal. Lo normal es el Turco Mecánico, el sistema de *crowdworking* de Amazon cuyo nombre remite al autómatas de Wolfgang von Kempeler que supuestamente jugaba al ajedrez, pero que en verdad tenía a un enano debajo de la mesa —como Charles Chaplin entre los engranajes, haciendo todo el trabajo— y que para Walter Benjamin encarnaba la relación entre el materialismo histórico y la teología, que «es pequeña y fea, y no ha de dejarse ver en absoluto»<sup>6</sup>, igual que hoy medio millón de personas de todo el mundo, pero sobre todo mujeres yanquis y varones hindúes, realizan trabajos repetitivos como etiquetar fotografías

o resolver *captchas*, tareas mecánicas donde los humanos ayudan a las máquinas a ser o a parecer que son más humanas, por las que apenas cobran unos poquitos céntimos. La mayor parte de los turcos mecánicos cobra entre uno y cinco euros a la semana. Cinco euros es el presupuesto que tienen los artistas que participan en la exposición que se inaugura esta tarde, amadrinada por las artistas Cabello y Carce-

1.000 pesetas —¡mil de las antiguas (y anheladas) pesetas!— quisiera recordar la opinión de Valcárcel Medina sobre los quejicas y los llorones del arte: «Los que os quejáis de la crisis porque os limita la expresión, ¡así como suena!, tal vez tenéis poco que expresar»<sup>7</sup>. Así se expresaba el único Premio Nacional de Artes Plásticas vivo —que no vive del arte, sino para él— en una carta a una joven artista publicada, en homenaje a Ra-

Volviendo al Turco Mecánico de Amazon, desde un punto de vista artístico es interesante la iniciativa del bloguero que ofreció cincuenta centavos al turco mecánico que le enviase un selfi con una declaración escrita sobre por qué trabajaba en esa profesión: una iniciativa que quería visibilizar a los enanos de la *teología amazona* con los mismos instrumentos de oferta y de demanda de trabajo flexible que la caracterizaban y la siguen

mediático capaz de cabalgar las paradojas del sistema —una figura que yo mismo encarno al venir hasta aquí en avión, alojarme en un hotel y cobrar unos horarios, todo lo cual ha costado, como ya he dicho, 538,48 euros—; este radicalismo subvencionado es algo muy viejo. En España tenemos al artista Santiago Sierra; en Bulgaria tienen esto:

[Entonces puse el vídeo de un tal Vurban Todorov, alias Bicheto, titulado «Shit Bucket Challenge»; en él, parodiando a los vídeos de compromiso ético en los que la gente se tira cubos de agua helada en solidaridad con los enfermos de ELA (Esclerosis Lateral Amiotrófica), una moda que cundió como la pólvora durante el verano de 2014, convirtiéndose en uno de los fenómenos más virales de YouTube, Bicheto se tiró un cubo lleno de mierda; o, mejor dicho, hizo que dos personas anónimas, con sus rostros cubiertos por máscaras de lucha libre mexicana, le tiraran sendos cubos de excrementos semilíquidos que previamente habían recogido de la fosa séptica de una granja mientras de fondo sonaba *heavy metal* y música folclórica pinchada del revés. Antes de que le tiraran la mierda encima, sentado en una silla, con la camiseta llena de sangre, como si fuera el rehén de un grupo terrorista, Todorov hizo una declaración en búlgaro que a continuación procedí a traducir y comentar].

Lo interesante de la recepción de este vídeo en España es que la mayor parte de las revistas *hipsters*, cuyos articulistas suelen estar en contra de la política reducida a gestos y fotitos cara a la galería, tradujeron la primera parte de la declaración («Mi nombre es Vurban Todorov. No tengo ninguna causa. Reto a todo el mundo y me rocío de mierda a mi salud») pero se olvidaron de la segunda parte («Ha sido un duro golpe contra la democracia búlgara. ¡No hay cultura!»), quizás porque a los *hipsters* no les interesa qué pasa en Bulgaria, igual que a nadie le interesaba qué pasaba en Ucrania hasta que pasó. No es cierto que no haya cultura, como dice Vurban Todorov. Su grabación cumple los estándares de rareza que hoy reclaman los museos de todo el mundo para



Julio Falagan

ller, quienes ya montaron en 2010 una muestra colectiva en la galería Off Limits de Madrid titulada *Presupuesto: 6 euros*, y supongo que seguirán repitiendo el experimento hasta que termine la crisis o se aproximen asintóticamente al *Presupuesto: 0 euros*, como la tortuga que persigue Aquiles, lo que resulta infinitamente más probable. Como todo esto parte de la idea de Isidoro Valcárcel Medina de montar una exposición en el Museo Nacional Reina Sofía por

iner María Rilke, por la editorial Continta me tienes: Estás algo asustada, me dices, por el abismo abierto entre la verdad, que tú crees representar, y la mentira, que avala el ambiente artístico que te rodea. Pero, dime: ¿cómo es posible que sepas cuál es la verdad? El mundo del arte se distingue precisamente por carecer de certezas. Es como el de la ciencia, que sólo está seguro de que más tarde o más temprano su descubrimiento será desvirtuado.<sup>8</sup>

caracterizando, como si la visibilidad tuviera propiedades curativas, cuando en realidad algunos declararon hacer el Turco Mecánico para matar el tiempo, para pasar el rato. Pero es que esta estética y esta ética del compromiso a demanda —pensemos en los miles de fariseos que se han tirado un cubo de agua helada encima este verano por una enfermedad minoritaria; no hubo *ice bucket challenge* para el SIDA, la tuberculosis o la malaria—; este cinismo del capataz

colocar algo en un pedestal y llamarlo «arte». Lo que no hay, en un mundo tan complejo y dominado por la conducta estratégica como el nuestro, es *una moral* entendida como un conjunto de disposiciones racionalmente asentadas sobre qué hay que hacer en cada caso. Sabemos lo que es culto, pero no lo que es bueno.

Veamos un ejemplo de genuina aporía moral motivada por una conducta estratégica. *Gólgota picnic* es una pieza de teatro de Rodrigo García sobre la crucifixión en la que los actores terminan desnudos y embadurnados de pintura sobre panes de hamburguesa. Este verano tuvo que cancelarse el estreno de la pieza en muchos teatros de Polonia debido a las manifestaciones, los exorcismos y las acciones legales de ciertos grupos católicos, entre ellos el partido Ley y Libertad, que apeló al artículo 196 de la Constitución polaca, donde se detalla que a uno le pueden caer hasta dos años de cárcel por blasfemia. Unas semanas antes, en apoyo a la huelga de los «intermitentes» del espectáculo en Francia, que entonces estaban luchando por su derecho a cobrar el paro entre una producción teatral y la siguiente, el estreno de *Gólgota picnic* también se canceló en Montpellier. La canceló el propio Rodrigo García, director del Centro Nacional Dramático de esa ciudad. He aquí un ejemplo de conducta estratégica. La solidaridad gremial en contra de los recortes neoliberales. No entrar a valorar alternativas o argumentos salvo que promuevan los intereses de los nuestros. Pero, cabe preguntarse, ¿quiénes son los nuestros? Rodrigo García escribió una carta donde decía que se sentía como una mierda por apoyar una huelga que no tenía en cuenta los intereses del público y del equipo de *Gólgota picnic*: españoles, italianos y portugueses, a los que sus Estados no protegen cuando no tienen trabajo. Un intermitente llamado Franck Ferrara le contestó lo siguiente:

Yo también me siento como una mierda. Como una mierda cuando debo aceptar el hacer una mala representación a dos horas en coche de mi casa sin que me paguen la gasolina. Como una mierda cuan-

do tengo que sonreír para ver si encuentro un papel que nunca encuentro porque siempre es demasiado tarde. Como una mierda cuando doy talleres a chavales que se la sopla y que consideran el teatro como una buena razón para saltarse las clases, aunque sepa que yo empecé en el teatro como ellos. Como una mierda cuando mi familia me pregunta por qué no soy ya una estrella, por qué no salgo en la televisión, porque no hago cine. Como una mierda cuando les respondo que no quiero volver-



me comercial y se ríen en mi cara mientras me dicen que hoy todo el mundo lo hace. Como una mierda cuando los espectáculos que monto con mis compañeros no hacen giras porque no llegan por acá o se pasan por allá. Como una mierda cuando llamo diez veces a un director para que acepte leer mi pobre dossier. Como una mierda cuando entiendo que le importa un carajo mi trabajo y cree que es mi padre. Como una mierda cuando comprendo que ese mismo director está cogido por los huevos y que sus subvenciones se ven reducidas año tras año. Como una mierda cuando aplaudía en la huelga con lágrimas en los ojos sa-

biendo que ese será el único modo de hacer avanzar las cosas, porque hoy, en este país, sólo las estúpidas demostraciones de fuerza logran cambiar las cosas. Como una mierda cuando he leído tu carta y me he dicho: tiene razón, ¿qué estamos haciendo?º

A esto me refiero cuando hablo de aporía moral.

A estas alturas de la conferencia habrá quien piense que este es un ejemplo perfecto de la impostura del ponente de letras, que promete

hablaron en términos formales —Bice Curiger atribuyó la precariedad al estilo barroco—, o bien mostraron un entusiasmo infundado hacia el compromiso pedagógico —Francesco Jodice sostuvo literalmente que «el arte tiene que educar para la revolución»—. Pero no os preocupéis, que yo hace tres años que no creo en la revolución y mucho menos en los revolucionarios, en los monaguillos de la revolución cotidiana tales como Enrique Vila-Matas, cuyo retrato de este mundillo, *Kasel no invita*

hablar de una cosa y luego hablar de otra, como pasó en el precedente inmediato de estas jornadas, el VIII Simposio Internacional organizado por la Asociación Catalana de Críticos de Arte, donde prácticamente todos los participantes ignoraron el título del evento, que era «Crítica del arte en el mundo global: arte y precariedad», y se dedicaron a hacer publicidad de lo suyo —Carolyn Christov-Bakargiev habló de su dirección de DOCUMENTA; Albert Serra de su película sobre Hitler y Goethe; Dora García de su obra *Klau Match*; Antoni Llena sobre su trayectoria profesional— y los pocos que tocaron el tema o bien

a la lógica, es en verdad un libro sobre creerse el centro del mundo y querer follarse a las jóvenes becarias. La Sección Madrid, un colectivo de *agitprop* anarquista surgido al calor del 15-M, que en su manifiesto fundacional reclaman entre otras cosas la «quema inmediata de todo local empleado para el culto de deidades imaginarias [supongo que incluyendo bienales, museos y ferias]», están curiosamente de acuerdo con Vila-Matas: [Entonces puse un vídeo de la Sección Madrid en el que aparecía el primer plano de un hombre vestido de suéter y corbata dando lametazos al aire. Antes de que apareciera esa imagen se es-

cuchaban dos voces masculinas, con ese tono áspero típico de las grabaciones del periodo franquista, una de las cuales le decía a la otra: «Hay que construir el Estado social, Manolo, acabar con los señoritos», y la otra le respondía: «Totalmente de acuerdo». A continuación, impreso sobre la imagen del hombre encorbatado lamiendo la nada se veía el dibujo esquemático de un coño, con sus labios, su clitoris y su vello. De fondo, durante aproximadamente treinta segundos, se escuchaba una voz femenina diciendo en *loop*: «Es un acto revolucionario, es una parte más de esta revolución que estamos haciendo entre todos». No he conseguido identificar la fuente de las voces criptofranquistas y masculinas de este vídeo, pero sí la de esta última: es una de las madres de la Plaza de Mayo, que se habían reunido durante años en el centro de Buenos Aires para protestar por la desaparición de sus hijos a manos de la dictadura militar argentina. Puesta en *loop* en este vídeo, cualquiera diría que la revolución a la que se refiere no es la de la memoria histórica sino la del *cunnilingus*, la comida de coño como el mayor de los actos revolucionarios, algo que sin lugar a duda suscribiría Enrique Vila-Matas]. Y ahora, querido-público-que-me-regala-su-presencia-y-espere-que-también-su-atención, permitidme que os cuente una «historia conmovedora, asombrosa y genial», que es como Dave Eggers tituló sus memorias. Permitidme que os cuente una anécdota personal. La noche del 1 de septiembre de 2011, hace ahora tres años, me detuvo la policía por pintar un grafiti que en la fachada de la sucursal del Banco Santander en la plaza de Embajadores de Madrid. El grafiti rezaba «Tú Botín / Mi Crisis», un juego de palabras que entonces me parecía mazo rebelde y mazo creativo con el nombre del presidente de esa entidad financiera (Emilio Botín). Como todo el mundo sabe, Embajadores es la plaza de la que salen las kundas llenas de drogadictos a pillar una papelina a la Cañada Real, en la venerable tradición del «colocarse» instaurada en Madrid por la alcaldía de Enrique Tierno Galván. Fue de hecho un droga-

dicto que estaba fumando papel de aluminio en las escaleras del metro el que me avisó de que un coche patrulla me estaba siguiendo. Yo había cometido el error de salir a pintar con la mochila llena de pegatinas de Juventud Sin Futuro, organización estudiantil en la que milité brevemente, durante lo que entonces llamábamos el «#otoñokaliente del 15-M». También llevaba yo ese día en la mochila una selección de artículos de León Trotski, editada por el diario *Público*, y un ejemplar —recién sacado de una biblioteca municipal— de *La economía del socialismo factible*, de Alec Nove, amén de otros libros hiperbólicamente anticapitalistas que yo entonces leía y ahora me dan dolor de cabeza. Así que, cuando eché a correr con toda esa carga a mis espaldas, en mi huida ante la sirena de la patrulla de policía, les resultó muy sencillo a la pareja de maderos el seguirme y el pillarme a los pocos metros. Me placaron por detrás. Me registraron la mochila. Sacaron los libros. Leyeron sus títulos. Se rieron en mi cara. Me cayó una multa de 1.500 euros por manchar manchar la «Villa Histórica de Madrid» (sí, en Madrid la fachada de un banco forma parte del patrimonio histórico de la ciudad). Aquí terminó mi experiencia de la Revolución. Y aquí empezó la de DOCUMENTA, cuyo presupuesto prácticamente se ha multiplicado por tres en los últimos veinte años. En la última edición de esta feria de arte contemporáneo, dirigida por la *kamarada komisaria* Christov-Bakargiev, contó con el patrocinio de entidades como el Deutsche Bank, el Sparkassen-Finnazgruppe y Volkswagen, además de los fondos del gobierno alemán, que permitieron tener sedes de la muestra en hasta cuatro ciudades: Kasel (Alemania), Kabul (Afganistán), El Cairo (Egipto) y Banff (Canadá). A pesar de las pedanterías en contra de la «economía logocéntrica» y a favor de la «apertura heideggeriana» que caracterizan a la *kamarada komisaria* Christov-Bakargiev, en Kasel la entrada diaria costaba 20 euros. ¿El pase de dos días? 35 napos. ¿Y el bono para todo el año? 100 pavos del ala. En Kabul, en un Afganistán todavía ocupado por los Es-

tados Unidos donde las analogías con Alemania después de 1945 cayeron como una sobrada propia de analfabetos poscoloniales, nuestra estimada *kamarada komisaria* se marcó un discursito sobre la praxeología del *como si* de Hans Vaihinger que pasará por derecho propio a la historia universal de la infamia. «Si actúas como si no hubiera conflicto, como si no hubiera una ocupación y un sistema de seguridad increíble, puedes de hecho interferir, interrumpir y cambiar la realidad mediante la imaginación»<sup>10</sup>, dijo Christov-Bakargiev. Eso díselo a la población negra de Ferguson. O a los currantes del mundo del arte de mi generación. En 2010, según datos del Ministerio de Educación, se licenciaron en España 1.943 estudiantes de Bellas Artes y 1.076 de Historia del Arte, de los cuales ahora mismo están respectivamente afiliados a la seguridad social el 53,2% y el 47,2%, casi cinco puntos de diferencia que demuestran, en términos relativos y meramente laborales, que Hegel tenía razón: las bellas artes son una cosa del pasado<sup>11</sup> El arte es historia. Pero no toda la Galia está ocupada por los romanos. Un pequeño pueblo resiste ante el fiero invasor. Hace un año, en esta universidad, la Universidad del País Vasco, la diferencia era favorable a Bellas Artes. En términos totales, la ventaja era de cuatro a uno. 100 empleados de Bellas Artes frente a solo 25 de Historia del Arte. Así que, mal por Hegel.<sup>12</sup> Ahora en serio, es vergonzoso que más de la mitad de una generación de licenciados —que ahora tienen más de 26 años y no se benefician por ende de la cobertura de sus padres— carezcan de la Seguridad Social, pero más vergonzosos son los puestos de trabajo que encuentran los «afortunados» de mi generación. La precarización, que Guy Standing define como la adaptación de las expectativas vitales a un empleo mudable para el cual uno está más formado de lo necesario, no es un problema coyuntural que podamos solucionar fusilando a los banqueros. En la Italia del año 2000, con una tasa de paro del 4%, se calcula que un 40% de los licenciados curraba en empleos que no requerían formación superior. Es un problema

de *titulitis*. En Alemania, nuestro modelo a seguir en todo salvo en lo bueno, solo un 36% de los bachilleres ingresan en la universidad. Y no porque las tasas sean muy elevadas, no porque haya una prueba de acceso chungu. No, sino porque hay alternativas como la *Fachhochschule*, una suerte de Escuela Técnica Superior mejorada. En España, todo el mundo sabe que un electricista promedio encuentra más ofertas de trabajo que un graduado promedio en ADE o Derecho (no digamos ya Filosofía o Bellas Artes). Y, sin embargo, el electricista promedio prefiere malgastar sus ahorros promedio en que sus vástagos promedio se matriculen en carreras promedio, todo gracias a una concepción de la promoción social promedio que identifica los estudios con el estatus. Con el plan Bolonia, la subida de tasas y las bufonadas propias de una universidad entregada a las empresas, este sainete español no hace sino continuar con su función, como señala Miguel Morey en «Nacimos griegos»:

¿Cuántos de nuestros cargos académicos sobrevivirían en una empresa cualquiera, una que tuviera el mismo número de trabajadores a su cargo? La respuesta parece evidente, y a mi entender no los desmerece en absoluto, al contrario, pero sí marca la distancia que media entre suscribir un credo y llegar a alcanzar la mínima decencia requerida para poder denominarse practicante. ¿En qué empresa los cuadros ignoran casi por completo los logros y resultados de los trabajadores a su cargo? ¿En qué empresa es pensable que los trabajadores pasen más tiempo informando de su trabajo (¿a quién exactamente?) y evaluando los informes de los demás trabajadores que trabajando?<sup>13</sup>

La única advertencia que quiero por tanto lanzar a las generaciones venideras es: «Si queréis encontrar trabajo, no os matriculéis en la universidad». O incluso: «No os matriculéis en la universidad, solamente encontraréis trabajo».

1 laredlibertad, «Milton Friedman – Nada es gratuito», *YouTube*, 11/01/2010.

2 «El huevo Kinder Sorpresa es una mercancía bastante sorprendente. La sorpresa del huevo Kinder Sorpresa consiste en que este objeto excesivo, la causa de tu deseo, se materializa aquí bajo la forma de un objeto, de un juguete de plástico que llena el vacío interior de un huevo de chocolate. Hay todo un delicado equilibrio entre esas dos dimensiones: entre lo que compraste (el huevo de chocolate) y el excedente, que probablemente se produjo en algún gulag chino, o lo que sea, y que es lo que obtienes gratis. Yo no creo que el marco de chocolate esté aquí meramente para lanzarte a un viaje más profundo en busca del tesoro interior, lo que Platón llamaba el “*agalma*”, que es lo que te hace rico, lo que convierte a una mercancía en la mercancía deseada. Creo que es al revés. Tenemos que apuntar a una meta superior, a la meta que está en medio del objeto, precisamente para ser capaces de disfrutar la superficie. Esta es la lección antimetafísica que resulta tan difícil de aceptar» (Žižek, Slavoj y Fiennes, Sofie, *The Perverts Guide to Ideology*, Zeitgeist Films, Nueva York, 2012).

3 Véase Vilar, Gerard, «Filosofía de la precariedad», *Nómada: arte y pensamiento*, núm. 4, 04/11/2013.

4 Véase Navarro, Luis, «La marea melancólica: nota sobre el fracaso de la marea cultural», *Salamandra*, núm. 21-22, 2014, págs. 112-117.

5 De Mora, José Joaquín, «Diálogo en vez de prólogo», en Scott, Walter, *Ivanhoe*, Ackerman, Londres, 1825, págs. X-XI.

6 Benjamin, Walter, «Sobre el concepto de historia», en *Obras*, Abada, Madrid, 2008, lib. I, vol. 2, pág. 305.

7 Valcárcel Medina, Isidoro, «Carta a una joven artista», en AA. VV., *Cartas a jóve-*

*nes artistas*, Continta me tienes, Madrid, 2014, pág. 16.

8 *Ibid.*, pág. 14. Y un poco antes, en esa misma carta, escribe Valcárcel Medina: «¿Me dejarás ser un poco decadente? También yo, en su momento, he gritado procurando hacerlo en voz baja y al oído de los escogidos... no por su condición, sino por su situación. Por eso debe de ser por lo que me seduce tu modo discreto de señalar. Si me permites un juicio no catalogable, te hablaría de la oportunidad y del encanto de escandalizar educadamente, calificativo este último que no os entusiasma a los jóvenes, pero que enmudece a los próceres tanto como a las jerarquías» (*Ibid.*, pág. 12).

9 Ferrara, Franck, «La carta de Rodrigo y el problema francés», *Tea Tron*, 19/06/2014.

10 Christov-Bakargiev, Carolyn y Kiazand, Gore, «DOCUMENTA (13)», *Afghan Scene*, núm. 98, 09/2012.

11 «Para nosotros, la determinación suprema del arte es en conjunto algo pasado, es, para nosotros, algo que ha ingresado en la representación, la peculiar representación del arte no tiene para nosotros la inmediatez que tenía en el tiempo de su apogeo» (Hegel, G. W. F., *Filosofía del arte o estética (verano de 1826)*, Abada, Madrid, 2006, pág. 61).

12 *Nota bene*: hemos tomado los índices de la Seguridad Social no porque resulten exhaustivos, ya que dejan fuera toda la economía informal, sino porque hasta cierto punto son rotundos; pero deben completarse con índices adicionales.

13 Morey, Miguel, «Nacimos griegos», en Hernández, Jesús, Delgado-Gal, Álvaro y Pericay, Xavier (comp.), *La universidad cercada: testimonios de un naufragio*, Anagrama, Barcelona, 2013, pág. 255.



## CINE

# La representación y el papel de las mujeres en las ficciones audiovisuales

Pilar Aguilar

### ¿DE VERDAD SOMOS DE CINE?

No hace tantos años que se podían oír en el espacio público —y sin asomo de mala conciencia— comentarios como: “Los hombres razonan mejor que las mujeres, tienen más capacidad de juicio, son los que de verdad saben lo que conviene o no conviene, y, por lo tanto, en ellos debe recaer el mando y la autoridad. Las mujeres deben estar en un discreto segundo plano, obedecer y posponer sus intereses a los de su marido, su padre, su hermano, sus hijos”. Hoy, la mayoría de la población, sobre todo la joven, considera estas opiniones falsas, sesgadas, machistas... Pero el cine sigue convencido de que la parte interesante de la humanidad es la masculina y de que el interés de la femenina reside justamente en el interés que sea capaz de despertar en los hombres. En definitiva: el mundo es de los varones y las mujeres sólo somos una parte de su mundo.

Pensemos que la mayoría (un 80% al menos) de las películas que vemos están protagonizadas por hombres. Los varones van y vienen, viven historias y relaciones o enfrentamientos intensos entre ellos, aventuras interiores y exteriores, descubren y exploran mundos, salvan al planeta y, por supuesto, se quedan con la “chica”.

Y ¿qué es la “chica”? un apartado en la historia de él. Ella carece de interés por sí misma. Es sólo un capítulo de la vida del protagonista. Su significado depende del hecho de que él la elija. Rara vez tienen las mujeres papel en la “película”



United Unknown

al margen de sus relaciones con los hombres. Como dice Teresa de Lauretis, no viven sus propias historias sino que aparecen insertas en las historias de otros. Cuando se habla de amor aparecen las mujeres, pero cuando se pasa a otra cosa, desaparecen.

Es curioso constatar que ciertas barbaridades retrógradas que dichas oralmente detectamos con facilidad, pasan desapercibidas si nos las dice una película, o en el

mejor de los casos, no nos causan el mismo escándalo ni rechazo. Esto tiene fundamentalmente dos explicaciones: por una parte se debe a que el patriarcado no está extinto, opera fuertemente en la sociedad y sobre las personas. Las imágenes machistas encuentran, pues, terreno abonado. Incluso en las personas que, de manera consciente, rechazamos la misoginia y el androcentrismo. Por otra parte se debe a que, como dijimos an-

teriormente, resulta difícil oponer filtros racionales ante los mensajes cinematográficos por las características del lenguaje audiovisual.

No entraremos a analizar la primera razón porque nos llevaría demasiado lejos y porque, para constatar la vigencia del patriarcado basta, por ejemplo, con evidenciar la composición de los organismos e instituciones de decisión y poder político o económico, los de prestigio, los académicos, los culturales, etc. Basta con considerar la violencia que se ejerce contra las mujeres. Cómo se las sigue matando sin que tal frenesí criminal cause una alarma social proporcionada al número de muertes<sup>1</sup>. Basta con comprobar como chicas jóvenes que no aceptan una definición explícita que las minusvalore por el simple hecho de ser mujeres, siguen posponiendo o relegando sus proyectos para adaptarlos a los de su novio, ligue o como se quiera llamar; amoldando su guión de vida a la “película” de Él, considerando incluso que su objetivo principal es que Él se sienta a gusto.

Al análisis de la segunda razón -la asimilación acrítica de los mensajes audiovisuales- es a la que vamos a dedicar nuestros esfuerzos. Nuestro objetivo será desmontar los mecanismos del lenguaje audiovisual a fin de hacer visible lo invisible y de propiciar que la población joven deje de mirar de manera impresionista y se convierta en un público formado, capaz de detectar los mensajes patriarcales y androcéntricos del cine y de la televisión.

Compartimos el convencimiento de Barthes de que uno de los efec-

tos de la ideología es el de presentar lo cultural —lo que es variable— como natural —es decir, inmutable—. En la tarea de hacer que el patriarcado nos parezca “normal” —nos resulte invisible— trabajan de manera muy activa las ficciones audiovisuales puesto que son productos de esa ideología. Pero ninguna ideología es monolítica. Siempre presenta fisuras, siempre son posibles las disidencias.

Nosotros, educadores y educadoras, por definición, no podemos ser pesimistas —so pena de condenarnos al paro radical—. Creemos que es posible trazarse metas y caminar hacia ellas. Queremos capacitar a la juventud para que detecte cómo, bajo los comportamientos, palabras y actitudes habituales —los que consideramos “normales”— subyace el predominio de un sexo sobre el otro y vamos a hacerlo mediante el análisis de ficciones audiovisuales.

En consecuencia, nos planteamos la necesidad de educar la mirada para ser capaces de ver lo que realmente nos dicen las imágenes y así poder tener un distanciamiento crítico, es decir, simbólico, hacia ellas. Queremos enseñar a la juventud a tener una mirada no meramente emotiva sino estructurada; no simplemente impresionista sino reflexiva. Ya que, como dice Michel Tournier: “Quien tiene la llave del signo se libera de la prisión de la imagen”.

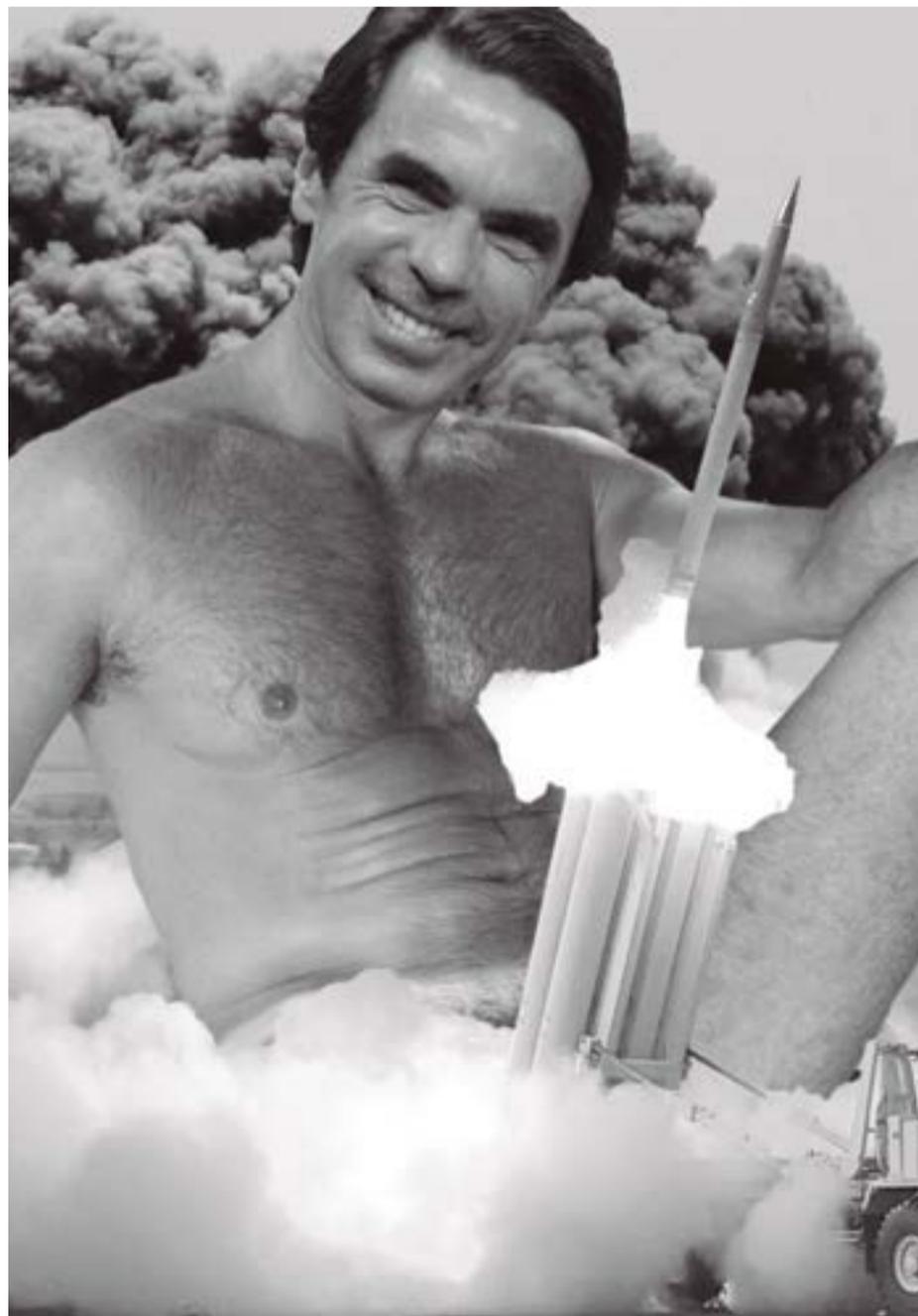
## ALGUNAS CONSTANTES EN LA REPRESENTACIÓN Y EL PAPEL DE LAS MUJERES

En la representación y el papel de las mujeres en las ficciones audiovisuales se dan ciertas constantes. En las prácticas que proponemos intentaremos rastrearlas para aplicarles unas pautas de análisis fílmico. Estas son algunas de las constantes que encontramos:

1. Ausencia y anulación como sujeto simbólico. El punto de vista

es androcéntrico. Rara vez el mundo se descubre a partir de los ojos de las mujeres. La cámara las mira desde fuera. Son el objeto de la visión, casi nunca el sujeto.

2. En consecuencia, las mujeres son episódicas y el episodio es —según el diccionario de la Real Academia— “acción secundaria, parcial, digresión, incidente”. Se las presenta



United Unknown

como marginales respecto al relato. Son el trofeo del guerrero, su descanso, un peligro añadido, una rémora o una ayuda en el mejor de los casos.

3. El cuerpo de las mujeres es un cuerpo manipulado, troceado y eminentemente cosificado. Esto la cámara lo crea mediante primeros planos estáticos, contemplativos, agresivos a veces. Planos “voyeurs” que llegan incluso a desmembrar-

nos visualmente como si lo que importara fuesen los trozos (nalgas, pecho, piernas, boca) pero no el todo (la persona).

4. Sexualidad amputada. El cine sigue representado el erotismo y la sexualidad casi exclusivamente en función del sujeto masculino. La cámara cada vez muestra más pero siempre muestra lo mismo: modos, maneras,

jeto fuese la de adoptar los modos y maneras masculinos. Así, ahora vemos mujeres violentas o brutales al modo clásicamente viril. O mujeres que muestran una configuración del deseo erótico tradicionalmente varonil.

6. Con frecuencia, las mujeres de la ficción no tienen criterios ideológicos ni políticos. Piensan, se supone, lo que piensa Él, y si se le oponen o lo contrarían, tendrán que pagarlo. Esto es así en películas que van desde Casablanca a Mentiras arriesgadas.

7. Los personajes femeninos suelen ser caprichosos, incongruentes, absurdos, torpes, inútiles. Los protagonistas masculinos tienen que tener mucha paciencia para soportar esos seres que, por ejemplo, en las películas de aventuras, resultan casi siempre un peligro añadido (desde El maquinista de la General a Indiana Jones la lista es infinita).

8. Podríamos terminar con un etc. pero finalizaremos considerando aquellos relatos que, por el contrario, nos —este “nos” incluye a varones y mujeres— ensanchan el horizonte y enriquecen nuestro mundo simbólico e imaginario, esperando que cada día sean más numerosos. Pero finalizaremos considerando aquellos relatos que, por el contrario, nos —este “nos” incluye a varones y mujeres— ensanchan el horizonte y enriquecen nuestro mundo simbólico e imaginario, esperando que cada día sean más numerosos.

tiempos, ritmos, etc. que responden a los fantasmas y a la genitalidad viriles. Se filma a las mujeres felices y satisfechas con la sexualidad masculina y sin una sexualidad propia.

5. Las mujeres quedan tan asimiladas al mundo masculino que, cuando en la pantalla aparecen mujeres con características no tradicionales, suelen comportarse como hombres con faldas, como si la única forma de reivindicarse como su-

1 Comparemos el rechazo, las actitudes condenatorias, la indignación que provoca un asesinato terrorista con el que provocan estos numerosos asesinatos machistas.

## HISTORIA

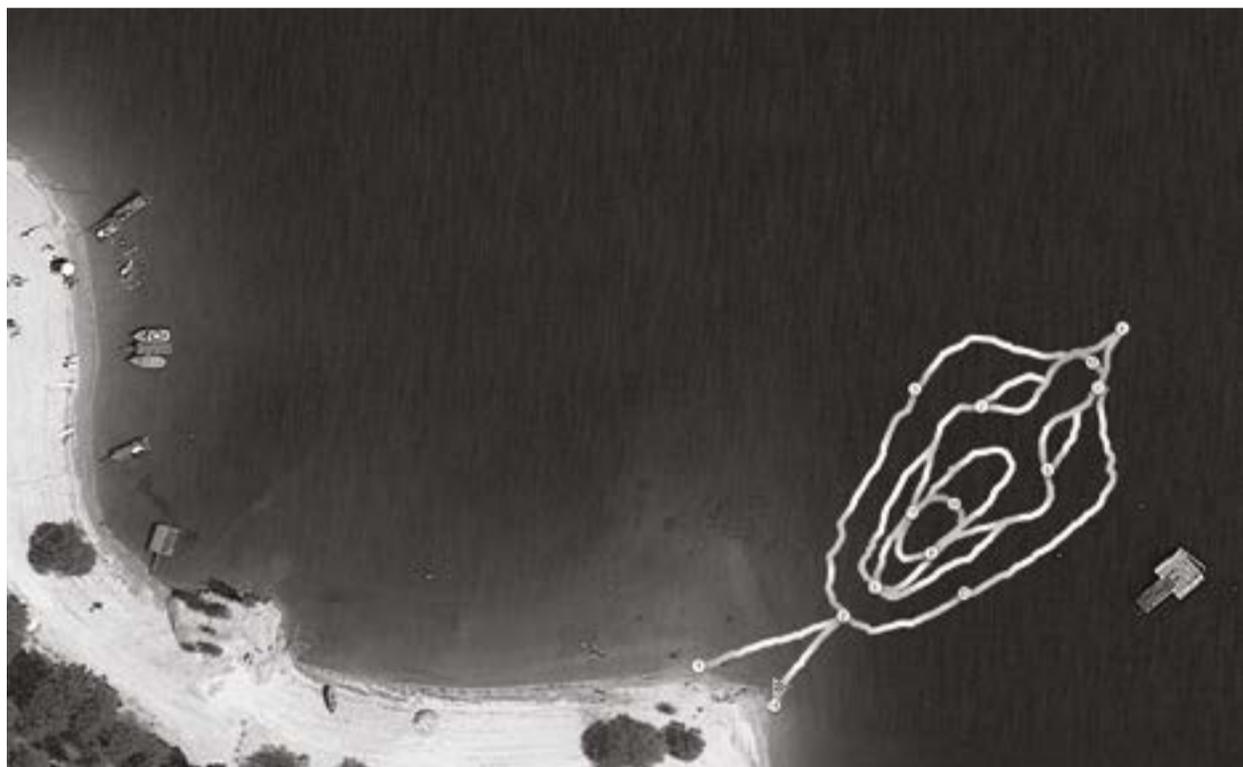
# UNA FLOR PARA CLITEMNESTRA

Yadira Calvo

Los personajes femeninos del mito y la literatura grecolatina que más parecen haber hecho casa en la imaginación del mundo occidental son Penélope, Medea, Helena, Clitemnestra y Antígona. A la primera de ellas se la recuerda siempre como ejemplo de prudencia, fidelidad y bien hacer femenino. Las otras cuatro de alguna manera renquean, unas más y otras menos; unas más y otras menos, representan lo que no debe ser. En la continuidad de las historias a través del tiempo, Antígona sigue cuestionando los mandatos de Creonte; Medea, desesperada, continúa matando a sus propios hijos indefensos; Helena sigue provocando guerras y Clitemnestra matando a Agamenón.

Penélope es la antítesis. Se apega enteramente a los requisitos y por eso es “prudente”. Espera fiel por años de años a un hombre que de regreso a casa se entretiene con ninfas, sirenas, hechiceras y princesas. Ausente él, a falta del marido que la mande, la manda el hijo. Es memorable aquella escena (*Odisea*, Rapsodia I, vv. 350-375) en que el aedo Femio llega a Ítaca con noticias de los héroes y de sus proezas en Troya. Ella le pide que deje de hacerlo porque aquel canto le produce pesar. Telémaco, si apenas veinteañero, “discretamente” según dice el relato, la reprende delante de todos los circunstantes, que son muchos, y le ordena retirarse a su habitación y ocuparse de las labores que le son “propias”, el telar y la rueca. “De hablar –le advierte el muchacho– nos cuidaremos los hombres y sobre todo yo, cuyo es el mando en esta casa” (Homero 1970: 14). Ella se retira sin rechistar, admirada de la gran discreción del muchacho.

Esta escena ocurre entre madre e hijo humanos, pero en la *Iliada*, (libro V, vv. 348-352), Diomedes, un varón mortal, después de perseguir y herir en la mano a la diosa Cipris, le ordena retirarse del combate y la pelea. Y ella, retrocede “apenada” y “terriblemente abrumada” (Homero 1996:85). Es la sociedad homérica con su segregación sexual. Hay héroes alardeadores de su valor, guerreros que participan en juegos de competencia y actividades organizadas. Hay mujeres, amas o esclavas, apartadas



Santiago Morilla

de todo eso. Se las desea bellas. “De hermosas mejillas”, “de estrecha cintura”, dice la *Iliada*; se les exige obediencia; se espera que se pasen la vida entre limpiar, cocinar, hilar y coser; si como dueñas, para gobernar a las esclavas y pasar el tiempo (Finley 1966: 37), porque la principal obligación de una casada es la de proporcionar descendencia al hombre con el que su padre la casó. Serle fiel es para ella tan importante como respirar (Finley 1966: 65). “Casta” y “tímida” son los elogios que la acompañan. Su inferioridad se da por sentada. Tanto, que el mayor insulto para un hombre (igual que ahora), es compararlo a una mujer.

Hay un pasaje de la *Iliada* (Canto VIII, vv. 145-161) en que Héctor persigue a Diomedes, considerado de los más valientes entre los aqueos, el mismo que regañó a la diosa Afrodita como si fuera una criatura. El troyano, para desmoralizarlo le advierte que en adelante le despreciarán porque se ha vuelto “como una mujer” (Homero 1996: 136). Bastante más tarde, ya en la Atenas democrática, un verso de *Ifigenia en Aulis*, resume toda esta mentalidad: “Un solo hombre vale mucho más que mil mujeres” (Eurípides 1966: p. 467.)

Y en este punto y en un mundo que así piensa, es donde ocurren los hechos que llegan a convertir a Clitemnestra junto a Helena y Medea, en integrantes de una especie de trío del mal. De la infidelidad y criminalidad de la primera nos enteramos por primera vez en la *Odisea* (Rapsodia XI, vv.419-457), cuando Ulises, en el Hades, se encuentra con el alma de Agamenón y él le cuenta que Egisto urdió su muerte y Clitemnestra fue su cómplice. A Egisto, que lo mata, no le aplica ningún apelativo. A ella la califica de “funesta”, “dolosa”, “descarada”. “ladina”, y considera que no hay nada tan “horrible e imprudente” como la mujer que “trama la muerte contra su esposo legítimo” (Homero 1970:146,147). Más tarde, en *La Orestíada*, (Esquilo 1957) Cassandra, profetizando el asesinato, la llama entre otras cosas, “perra aborrecible”, “monstruo venenoso”, “víbora”, “malvada”, “madre y ministra del averno” (p. 211). A Egisto apenas le llama “cobarde”, el mismo calificativo que en la *Odisea* se le atribuye alguna vez junto con “tramposo” e “ilustre”.

Según el relato de Agamenón en *La Odisea*, Egisto planeó y ejecutó su muerte, y luego sometió al pueblo, donde reinó durante siete años, hasta que

Orestes, a su regreso a Atenas lo vengó, acabando con él y con su “odiada madre”. Después “dio a los argivos un banquete fúnebre por los dos”. Para Agamenón la complicidad de Clitemnestra no solo la cubrió de infamia a ella, sino también “a las mujeres venideras, por virtuosas que fueren” (Homero: 1970: 147). Aunque reconoce la prudencia y sensatez de Penélope, le advierte a Ulises que “jamás sea benévolo con su mujer, ni le descubra todo lo que piensa”: debe encubrirle cosas. En consecuencia, le aconseja que al volver a su patria dirija su nave de forma oculta”, pues “ya no puede haber fe en las mujeres” (p. 147). O sea que ni siquiera la virtuosa Penélope está libre de sospechas.

El relato siguió su curso de boca en boca y de pluma en pluma, agregando aquí, quitando allá, de modo que Clitemnestra dejó de ser cómplice para convertirse en la homicida, ya fuera porque se unió ilícitamente a Egisto, ya porque le cobraba a Agamenón la muerte de su hija Ifigenia, a quien, por consejo de un adivino, él sacrificó para tener buen viento cuando sus naves quedaron detenidas en el puerto de Aulis. En *La Orestíada*, de Esquilo, y en la *Ifigenia en Aulis* de Eurípides, y con seguridad en algunas versiones antes de ellos, esto provocó en Clitemnestra el resentimiento que la indujo al asesinato. Antes que ellos, Píndaro, en su Pítica 11, pone en duda que su motivo fuera la inmolación de Ifigenia lanzando la sospecha de que la indujo al crimen la maldad de la adúltera.

Pero la gran obra que ha hecho calar en el mundo occidental a Clitemnestra como hipócrita es *La Orestíada*. Detrás de ella, *Ifigenia en Aulis*. Aunque Eurípides es posterior, intentando secuenciar los hechos, para reconstruir la historia habría que comenzar por él, porque ahí los actos de Agamenón, desde el punto de vista de alguien como Clitemnestra, son mucho más graves. Cuando el adivino Calcas pide que se inmole a Ifigenia, él accede, y le despacha un mensaje a Clitemnestra diciéndole engañosamente que la va a casar con Aquiles, para que acepte enviarla. En algún momento Agamenón quiso echar atrás, pero su hermano Menelao se lo impidió. Ya en el lugar, ella descubre el engaño, y con ella, Aquiles. Una y otro intentan detener los sucesos pero no lo consiguen, e Ifigenia termina en el ara del sacrificio. En algunas ediciones se agregan unos versos en los que a la hora de recibir el golpe, la diosa Artemis la cambia por una cervatilla y los dioses se la llevan al Olimpo.

En *La Orestíada* (Esquilo 1961), en cambio, Clitemnestra es la gran culpable sin redención: comete adulterio, aleja a sus hijos, Electra y Orestes, y finalmente, le da al marido el golpe mortal. Él regresa de la guerra acompañado de la princesa troyana Casandra como esclava. Le cuenta a la esposa que esta “es flor escogida entre muchas riquezas, regalo del ejército” (p. 201). Y por si fuera poco, le

pide tratarla con bondad. Ella simula aceptarlo todo. Luego entra con él al palacio y lo mata en la bañera con una lanza de doble filo después de envolverlo y atarlo con una tela. Poco después mata a Casandra. Luego declara: “Aquí estoy en pie y serena, en el mismo lugar donde le maté, junto a mi obra” (p. 218). Así, señala Monserrat Jufresa, la tela que en las mujeres es deber y en Penélope es pretexto, es en ella telaraña que utiliza como “un sistema de contrapoder” (1997: 67).

El coro la acusa por la “insolencia atrevida” de su lengua, y ella les reprocha que la tratan “como a mujer sin consejo”, pero declara y demuestra estar serena e indiferente al juicio ajeno. “Este es Agamenón, mi esposo –dice, señalando el cadáver-, muerto por esta mi mano derecha. La obra es de hábil artífice. Tales son los hechos”. El coro le anuncia que vivirá desterrada de la ciudad, “blanco del odio implacable de los ciudadanos” (Esquilo 1961: 219). Y ella pregunta si no debían haber desterrado a Agamenón por el sacrilegio de matar a su propia hija. El coro, aludiendo a la famosa culpabilidad de Helena en la guerra de Troya, se lamenta de que haya muerto a manos de una mujer quien por una mujer pasó tantos trabajos (p. 221). El coro continúa quejándose de la muerte “indigna” de Agamenón, y ella pregunta por qué muerte tal habría de ser indigna de tal hombre (pp. 245-225).

Esto en cualquier época es caso criminal. Pero con atenuantes: en Agamenón ha sido más fuerte la ambición de la conquista que el deber de padre. Y por otra parte, no tendrían que parecer tan chocantes los actos de Clitemnestra en una cultura en cuyos mitos los dioses se comen a los hijos, castran a los padres, se casan entre familia, violan a mujeres y ninfas y raptan a muchachos adolescentes. Y los héroes, por no quedarse atrás, raptan y fuerzan mujeres y se las llevaban como concubinas; entran a saco en las ciudades invadidas y se pelean por el saqueo como burdos salvajes. Aquiles, el héroe más admirable, mató a la reina de las Amazonas y la violó después de muerta.

Y si vamos a Agamenón, tampoco es que fuera un esposo de maravilla. Según el relato de la *Ilíada* (Libro I, vv. 95-115), en Troya se apodera de Criseide, que es hija de un sacerdote y se niega persistentemente a devolverla a cambio de ningún rescate. Su justificación es que desea tenerla en casa, la prefiere a Clitemnestra, pues no le es inferior “ni en cuerpo ni en forma ni en mente” ni en trabajos” (Homero 1996: 6). Al final se ve obligado a hacerlo, pero entonces se apodera de Briseide, que es parte del botín de Aquiles, para hacerle ver a este que él es más fuerte. Visto todo eso, el recuento suma muchos agravios para una esposa y debería atenuar la gravedad de sus actos. Entonces, la pregunta es por qué. ¿Por qué se perciben como tan perversos?

Para entenderlo habría que echar un

vistazo a la democrática Atenas del siglo V a C. En ella, dice Noah Yuval (2017) “un individuo que poseyera un útero no gozaba de una condición legal independiente y se le prohibía participar en las asambleas populares o ser un juez. Con pocas excepciones, dicho individuo no podía beneficiarse de una buena educación, ni dedicarse a los negocios ni al discurso filosófico” (pp.166-167). Hay más de lo que dice Yuval: en realidad, no es solo que tal individuo no se beneficiara de una buena educación sino que, al igual que en la Grecia homérica, su educación se reducía a las tareas domésticas; se le consideraba un ser inferior, debía permanecer toda su vida bajo la autoridad de un hombre ya fuera padre, marido o hijo; raras veces salía del hogar salvo en las fiestas religiosas; y se casaba muy joven, con un hombre mucho mayor, elegido por su padre. En la democracia ateniense, –dice Monserrat Jufresa-. “el matrimonio es la institución que permite hacer entrar en el orden masculino a la mujer, ya que las casadas están en orden, es decir civilizadas y vencidas, y así se convierten en instrumento necesario, pero marginal y marginado, de la perpetuación del poder político y económico de sus maridos, los ciudadanos atenienses” (1997: 75). Y se espera que este instrumento “sea lo más neutro posible, que no interfiera”; por ello se la deja al margen, se la circunscribe a la esfera del *oikos*, la casa; se la priva de derechos políticos, y en cuanto a los civiles, necesita siempre un tutor varón que la represente (p. 70). A ella le corresponde darle descendencia al marido, para continuar la familia y transmitir la herencia, y su mayor virtud, tal y como lo expresó Pericles en su famosa *Oración fúnebre*, era no dar que hablar “ni para bien ni para mal” (León 1997: 96).

La tragedia griega, surge y “se desarrolla como un fenómeno cívico y literario” en ese contexto, y “guarda estrechas conexiones con lo que la sociedad define como femenino y masculino, según el sistema genérico establecido culturalmente” (Jufresa 1997: 66).

Esto explicaría por qué, cuando Clitemnestra anuncia en el palacio el triunfo de los aqueos, el Corifeo no le cree y le pregunta si son visiones de sus sueños o ha hecho caso a rumores prematuros. Ella le contesta si la considera de tan poco juicio como a una niña. El Corifeo, siempre dudando de sus palabras, insiste en preguntarle cuándo ocurrió, y qué mensajero podría haber llegado tan rápido. Ella le cuenta cómo se ha organizado un sistema de relevos con hogueras a través de montes desde el Ida hasta allí. Y le cita al menos diez lugares desde cuyas cumbres ha brillado el fuego. Más adelante, imaginando la situación de Troya vencida, dice que los aqueos deben venerar a los dioses tutelares de la ciudad tomada, respetar sus templos y no dejarse vencer por la avaricia ni entrar en deseo de lo que no

les es lícito”, para no sufrir un castigo de los dioses. El coro la califica entonces de generosa y de haber hablado como “un hombre prudente” (Esquilo 1957: 183).

Parece que la mala fama de Clitemnestra deriva no solo de su crimen o de su participación en él, sino de hacerlo no por irracionalidad ni incapacidad de controlar sus impulsos y pasiones, como se esperaba que lo hubiera hecho una mujer, sino tras cálculo y meditación, como se esperaba que lo hubiera hecho un hombre. Como señala un comentarista, ella sabe lo que hace, es inteligente, se auto define como reflexiva, conoce toda la geografía que recorrió la antorcha, con detalles; si obra mal, es la suya una maldad pensada (García Álvarez 2015: 10).

Ya eso en sí resulta infractor, pero es que además y sobre todo, se toma la justicia por sus propias manos, y manifiesta autonomía y valor, todo lo cual rompe el código de la correcta feminidad. El coro deja claro que eso es trabajo de hombres cuando reconviene a Egisto y le llama cobarde por no haber sido él quien asesinara a Agamenón “¡sino que una mujer le mató” (Esquilo 1967: 226). Y es que ella vivía en una sociedad que de las esposas, madres, hijas y hermanas no esperaba ni deseaba que hablaran o pensarán, sino que cumplieran con lo debido y no dieran motivo para que los hombres hablaran de ellas, ni para bien ni para mal como quería Pericles. A una mujer tal, una sociedad tal no la puede perdonar.

Por eso, siete años después del asesinato de Agamenón, Orestes regresa y se entera de los hechos. Instigado por Electra mata a Clitemnestra, su propia madre, y a Egisto. Lo persiguen las Erinias, que protegen el derecho de sangre, las leyes ágrafas que defiende también Antígona (cit. por Dios Sanz 2009). Él pide ayuda al dios Apolo, que se compromete a apoyarlo y lo envía a acogerse al templo de Atenea. Allí se realiza un juicio que debe decidir el Areópago, o sea la ley de la ciudad, en presencia del pueblo y de un cortejo de mujeres atenienses. El debate se centra en si es más grave el delito de Clitemnestra, al matar al esposo, que no es de su propia sangre; o lo que hizo Orestes: matar a la madre, que es de su propia sangre. El resultado final es que matar a la madre no es mayor delito. Lo imperdonable es matar al esposo, porque, según el razonamiento de Apolo, ella no es “engendradora del que llaman su hijo, sino solo nodriza del germen sembrado en sus entrañas” (Esquilo 1957: 301). El que engendra es el padre. En otras palabras una madre es un simple recipiente, una incubadora. El único progenitor es el hombre. Esto es más que ficción. En la sociedad griega era certidumbre. Aristóteles, que nació en el siguiente siglo, lo estableció como verdad científica incuestionable. Atenea establece que en igualdad de

votos ganará Orestes, y vota por él, alegando que ella no nació de mujer, ama con toda el alma todo lo varonil y está por entero con la causa del padre.

En una versión anterior del mito –afirma Jufresa-, Orestes, cuyo crimen ha sido inducido por Apolo, es juzgado en Atenas por un tribunal formado por los doce dioses olímpicos, que lo absuelven. Al substituir el tribunal divino por el humano, Esquilo hace que los personajes del drama queden vinculados mucho más estrechamente con los valores políticos, jurídicos y morales de la democracia ateniense. Clitemnestra es la imagen de todo aquello que podría hacer imposible el orden de la polis. Por ello es justo que muera, y que muera a manos de su hijo varón, y que sea Atenea, la diosa tutelar de la ciudad, quien con su voto induzca a los ciudadanos del tribunal a absolver a Orestes. De paso los varones atenienses quedan absueltos de la violencia de mantener calladas, en sus propias casas, a sus esposas, sus madres, sus hijas, sus hermanas (Jufresa 1997: 74-75).

Intentando averiguar no solo por qué Orestes es absuelto sino también por qué las interpretaciones posteriores ven en esa absolución un triunfo de la vida civilizada sobre la barbarie, habría que entender que el grupo dominador vive siempre bajo el miedo de que el grupo dominado se resista. De una u otra forma, -dicen Balart y Céspedes- (1998) este tipo de representaciones dramáticas presagiaba para el espectador griego el horror ante el caos: la asechancia permanente de una naturaleza desbordante y desordenada, simbolizada en la mujer, que podía destruir el orden cultural, encarnado en el hombre. Así se enseñaba una concepción de vida que imponía el modelo de comportamiento patriarcal y polarizaba el mundo en dos sectores: uno superior, dominante, el masculino; otro inferior, subordinado, el femenino.

Literatura, historia y mito de las sociedades antiguas, y en particular de la Atenas clásica, reflejan un miedo intenso al poder de las mujeres (Jufresa 1997: 71-72). La función del mito, dice Dumézil, es expresar dramáticamente la ideología de que vive la sociedad, mantener ante su conciencia no solamente los valores que reconoce y los ideales que persigue [...], sino ante todo su ser y estructura mismos, los elementos, los vínculos, las tensiones que la constituyen”. Su función es, “justificar, en fin, las reglas y las prácticas tradicionales sin las cuales todo lo suyo se dispersaría”. Es decir, se dispersaría el tipo de ordenamiento de la sociedad que produce el mito, la del grupo dominador, el que premia a Penélope y se deshace de Clitemnestra (Dumézil, cit. por García G. (s.f.): 114). Esta, mujer fuerte y rebelde, fue denostada por el teatro griego que la llamó “imprudente”, “oprobio de Atenas”, “víbora”, “malvada”, “monstruo venenoso”, “perra aborrecible” y “madre y ministra del averno”. Yo creo que de parte de las mujeres que quieren un mundo más equitativo, Clitemnestra se merece al menos una flor.

## Referencias

- Balart, Carmen e Irma Céspedes (1998). Electra y Orestes, la cosmovisión linaje, familia y hogar. *Revista Signos* 31. Recuperado de: [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-09341998000100003](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-09341998000100003) Consulta: 7/09/2017.
- Dios Sanz, Marta Silvia (26/09/2009). Bachofen y el matriarcado o cultura ginococrática. Recuperado de: <http://www.elciudadano.cl/uncategorized/bachofen-y-el-matriarcado-o-cultura-ginococratica/09/26/> Consulta: 28/06/2017.
- Esquilo (1961). *Las siete tragedias*, trad. del griego, Fernando Segundo Brieva Salvatierra, México: Cía. Editorial Continental.
- Eurípides (1966). *Las diecinueve tragedias* trad. Ángel Ma. Garibay K, 2º ed., Argentina/México: Editorial Porrúa.
- García Álvarez, César (10/2015): La psicología de Clitemnestra. Mito y significado en Esquilo. *Byzantion Nea Hellás* n° 34. Recuperado de: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-84712015000100001#bookmark2](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-84712015000100001#bookmark2) Consulta: 18/07/2017.
- García Gual, Carlos. (s.f). Introducción a la mitología griega. Recuperado de: <http://www.libroesoterico.com/biblioteca/Astrologia/Introduccion%20A%20La%20Mitologia%20Griega.pdf> Consulta: 5/09/2017.
- Homero (1996). *Iliada*, I-XII (trad. Rubén Bonifaz Nuño, México: Universidad Nacional Autónoma.
- Homero (1970). *Odisea*, trad. Luis Segalá y Estalella, Madrid: Espasa-Calpe.
- Jufresa, Montserrat (1997). Clitemnestra y la justicia. En Rosa Ma. Rodríguez Magda (Ed). *Mujeres en la historia del pensamiento* (pp. 63-76). Barcelona: Editorial Antyhropos.
- León, Nilda (1997): Clitemnestra, ¿una mujer varonil? *Revista de Lengua y Literatura* vol. 9, núm. 17-22 pp. 95-100. Recuperado de: <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/letras/articulo/view/1207/1245> Consulta: 12/09/2017.
- Noah Harari, Yuval (2017). *Homo Sapiens. De animales a dioses. Una breve historia de la humanidad*, 3º ed., trad. Joandomènec Ros Estados Unidos: Debate.

MAPA POLÍTICO

# LA FOSA COMÚN



## ESOTERISMO

# I HAVE A VISION / YO TENGO UNA VISIÓN

NI TAN CRUDO NI TAN COCIDO, ARTE CONTEMPORÁNEO Y RITUALIDAD HOY

Omar-Pascual Castillo

¿Alguna vez han estado en un paraje verdaderamente natural, alejado de la mano del hombre, ya sea en el mar, en el monte adentro, como dicen los caribeños cuando nos adentramos en una jungla, una planicie forestal o un bosque? Si alguna vez han experimentado esa soledad, sabrán que el planeta respira, late, se mueve buscando una pulsión, gracias a esa pulsión nos movemos, vivimos, existimos.

Captarla es una de las más ancestrales utopías del arte, desde siempre.

Ahora que el planeta muere -descaradamente- sin piedad, reproducida su muerte *in streaming* en millones de dispositivos y pantallas, de manera pornográfica, morbosa y absurda, con ese pavor hipnotizante que tiene para el humano la cercanía del miedo al final de nuestro tiempo; así, en medio de esta debacle, hay artistas que insisten en intentar atrapar lo que de aurático de nuestro mundo, queda.

Puede que lo hagan desde una perspectiva apocalíptica, o desde cierta manera o epistemología arqueológica, con el afán de dejar registro y constancia de una huella, un fósil que nos defina, luego, más tarde, después de nuestro verdadero fin.

Pero ahí están, intentando atrapar una visión. Tal vez de un modo *demodé*, demasiado tardío, pero las obsesiones no comprenden el tiempo como nosotros, de manera lineal, sino lo comprenden desde una ubicuidad cíclica, elíptica incluso... porque sus biorritmos le permiten

especular, detenerse, ampliar su trazo, de circular a ovalado.

Recientemente escribí un texto en que trato de explicar por qué en Oriente, las culturas politeístas generan un arsenal mitológico infinito sobre el que barroquizar relatos visuales, que unifican, o comparan en paralelo, el modo en que artistas contemporáneos asiáticos trazan un camino similar -estructuralmente hablando y en el sentido antropológico- al que trazan algunos creadores de origen trasatlántico, que se preocupan por los cultos sincréticos afroamericanos. Algo de lo que hablé de soslayo, porque no era el marco preciso para hacerlo, pero en cambio, me dejó una espina clavada sobre porqué el discurso antropocéntrico de los artistas latinoamericanos y caribeños, se anuló al ser transferido directamente al discurso central de la otredad post-colonial, y no hice hincapié en cómo sobreviven, cómo se mantienen esos quehaceres en lo que desde hace décadas es una línea de investigación ideo-estética de primer orden.

A pesar de que en estos tiempos globales, los discursos identitarios estén camuflados de *guettizaciones* negociadas de un sujeto fractal, unificado por el poder del patriarcado global.

En el arte posterior al Land Art y al Body Art, donde Richard Long y Robert Smithson intentaron atrapar la materialidad inasible del globo terráqueo como territorio mapeable, y Ana Mendieta, Rebeca Horn o Eva Hesse cambiaron la actuación performativa del cuerpo femenino y

el andamiaje de lo escultórico fragilizándolo, haciéndolo enclave disfuncional que evita el pedestal y se arrincona en una esquina del suelo, o flota. Siempre enunciando su vulnerabilidad, su frágil hechura, su poca transcendencia; a primera vista, poco parece que queda por hacer, a no ser que se le de la espalda a los planteamientos antropocéntricos del Hombre Blanco (y por ende, a su gen colonizador), y se hurgue, se escarbe, se ahonde en las raíces ritualísticas, ocultadoras de un conocimiento ancestral, de las prácticas no judeo-cristianas, del poder dominante.

Y esto es lo que hace el trabajo del cubano americano José Bedia, quien desde su temprana edad, se interesa por cómo sobreviven en la actualidad los saberes de las culturas primateístas, como las llama el historiador y antropólogo Robert Farris Thompson, entremezcladas con las culturas populares de los pueblos indígenas y los cultos sincréticos afrotrasatlánticos, crecientes en la cuenca del Caribe y Brasil. Allí, donde una tribu africana de la África Subsahariana, el África Negra, fue desplazado y enraizado bajo el estigma de la esclavitud.

Un camino que en el Arte Cubano ya tenía un precedente en el trabajo del maestro moderno Wifredo Lam y su sistema ilustrativo de los *eggunes*, *chichirikús*, y *diablitos kikongos* imbricados en la fantasmagoría surrealista, “simulados oníricos seres del otro lado, del más allá.” Pero que Bedia combina con una visión más multicultural, gracias a sus repetidos “viajes de campo” a Baja California,

a la amazónica selva peruana, o a la Madre Tierra Africana, donde las prácticas del *hiruki* (también conocido como Peyote), la Ayahuasca y la Yerba de la Virgen, extrapolan la realidad a un estado enteógeno donde el conocimiento espiritual atraviesa el astral del iniciado y se le presenta como revelaciones<sup>1</sup>.

Así como revelaciones se le presentan, las sapiencias de las prácticas espiritistas a la cubana mexicana Marta María Pérez Bravo en sus últimas obras videográficas, en la que la conocida artista por su lenguaje fotográfico, anima, en busca del “ánima sola”, el espíritu abandonado, oculto, disfrazado que vive tras toda imagen, el alma de cada memoria<sup>2</sup>. Una latencia que se evidencia como suceso que está ocurriendo... allí, en esa “cosa” que se llama Arte, para tener como pretexto un marco referencial abierto, especulativo, dispar, ficcional por naturaleza.

Más cercana, Pérez Bravo al brasileño Mario Cravo Neto, y a su mirada sobre la africanidad de los cultos y prácticas ritualísticas sincréticas del Candomble y la Macunba del gigante brasileño, que a la testimonial mirada documental del antropólogo y fotógrafo también brasileño Guy Veloso.

Desde mi punto de visto, ambos, Marta y Mario, más cercanos al post-beuyseano, alemán Dieter Appel. Igual fotógrafo, igual artista del blanco y negro, analógico, a la vieja usanza, que prefiere expandirse hacia la experiencia instalativa que narrarse en relatos animados cercanos al cine experimental, él, Appel,

elige crear santuarios, espacios de culto, centros gravitarios de una espiritualidad donde se profundiza en las eras imaginarias de una religiosidad predecesora del actual sistema monolítico, monoteísta. Y toda su parafernalia dictatorial. Appel, la descentra, la destroza como si fuese una ruina imposible de reconstruir. Una utopía -la de la reconstrucción im/posible- que la obra escultórica de Zhang Huang, sí pretende argumentar como posibilidad, como registro ruinoso, apuntalado que da fe de que hay esperanza, son deidades rotas, no destruidas, como rota está la humanidad, podría decirse, preocupándose además por supervivencia de lo corporal como lugar donde la re-escritura de lo mitológico personalizado como recurso óptico, aún tiene cabida.

Al menos, más allá de lo que ejerce como doctrina Marina Abramovic, y su externalización teatralizada del ego, para extremarlo al paroxismo de un estado de éxtasis liberador.

Así como liberador es el amplio quehacer del artista Eduard Duvall Carrié, nacido en Haití, residente desde hace décadas en Miami, quien recrea una y otra vez los ritos de los cultos vudú, reinterpretándolo, cambiándoles el sentido violento, su iconografía grotesca por una narrativa que parece más bien amatoria, así como el amor nos libra de todo mal. Se hace una liberación.

Una liberación que experimenta sin duda alguna la prestigiosa artista iraní Shirin Neshat, en sus obras fotográficas o video-instalativas, donde el relato de la intimidad familiar es zigzageada -como por una saeta- por las taras opresoras de la religiosidad musulmana con las mujeres iraníes y la mujer árabe en general. Obras donde la mujer protagoniza la asunción de una fe como modelo de vida, pero que puede ser subvertido, adulterado, cambiado suavemente por el bienestar ecuménico de la comunidad religiosa.

Un pacificador estado meditativo que igual emula Andisheh Avini, descen-

diente de iraníes pero nacido en Nueva York, en sus proyectos instalativos, donde lo escultórico redimensiona el espacio de una cúpula que simula un seno femenino, ofreciéndose a todos, cubriéndonos a todos por igual. Sin distinciones raciales o religiosas.

Un ideal panhumanista en el que se esfuerzan por andar jóvenes creadoras como la nigeriana neoyorquina Wagenchi Mutu, una de las figuras más relevantes del panorama visual contemporáneo gracias a la extrañe-



Nicolás Laíz Placeres

za de su universo artístico, gracias a cómo la artista ha sabido desarrollar una mitología donde recrea las ancestrales herencias animistas africanas de su tierra natal para dotarlas de una narrativa poderosa, donde la mujer-deidad es la protagonista. Enraizada en los saberes de su cultura bantú-suajili, Wagenchi opera como una traductora (quizás como mismo lo plantean creadores ya mencionados como José Bedia, en el caso de la afro-trasatlántica cultura kikonga o Eduard Duval Carrié, en el caso de la cultura vudú de su originario Haití) de historias obscuras para Occiden-

te que desdramatiza y expande, despliega como quien descuartiza desde el punto de vista hermenéutico un compendio de mitologías antiguo y la revisa, revitalizándolo, dotándole de una nueva escritura, en este caso, una escritura visual que pone que esas fuerzas animistas africanas, siguen ahí, aún vivas, ocultas a los ojos de los neófitos, pero perennes y fuertemente presentes para los ojos de los creyentes, los hombres y mujeres de fe. Una obra completamente decolo-

rias están ritualizando sus *modus operandis* para visualizarse, hacerse valer, cosa manifiesta como suceso.

Como lo hace la colombiana María José Arjona, quien desacraliza los cuidados del cuerpo como objetualización prefabricada para el deseo masculino en la sociedad contemporánea, desde una parálisis del dolor, como signo de nuestra vitalidad. Donde es el dolor lo que nos hace cosa, figura, estatua de sal que sangra, suda, llora.

Un cuerpo femenino que no se feminiza, no se amana, no se hace cosa rota, endeble, fracturada, sino: lo contrario, se fortalece, se edifica idolatría y conquista una matria y funda un matriarcado, como lo propone la jamaicana Reneé Cox. Tal vez, en diálogo con la densidad de la memorabilia de su coetáneo Albert Chong, quien desde la imagen rehace un imaginario recuerdo a recuerdo, capa a capa de su sustrato cultural, como si fuese un investigador detectivesco; Reneé en su última obra, disiente y ridiculiza la orientalización de Occidente en vanidosos y neobarrocos mandalas de si misma, como nueva deidad. Una deidad múltiple, de bella africanidad hecha mujer. Una nueva *Pachamama*.

Como la quería ver idolatrada Ana Mendieta, como respuesta americana a Beuys, y su chamanismo siberiano traspolado al universo post-industrial de la Alemania y la Europa de la Post-Guerra. Ana, sigue siendo la respuesta. En ella y en su muerte, continúan nuestros enigmas, nuestra nueva ideología de rebelión. Nuestra nueva fe. Sin ser ciega, sino una fe vidente, la fe de quien tiene y mantiene una clarividente visión.

Puede que está sea la herencia que traspasa la última obra performática del cubano americano Ernesto Pujol, quien en sus acciones colectivas, acciona la convivencia del andar como un ciclo de vitalidad reiterada, donde el cansancio enarbola un estado de pureza que proporciona una de-

nial, feminista e irreverente que desmantela los referentes de la modernidad surrealista y la hace un cuento de hadas, ante el horror de África y su *resiliencia*.

La resiliencia de quien susurra “está viva”, esa energía ancestral, viva ahí está. En una actitud de devoción hacia lo aurático, lo fantasmagórico, lo espiritual, que más allá de ritualizarse se naturaliza como ritual, como saber antes ocultado, antes escondido bajo el manto de la protección que cobija la resistencia post-colonial, actualmente decolonial; donde las mino-

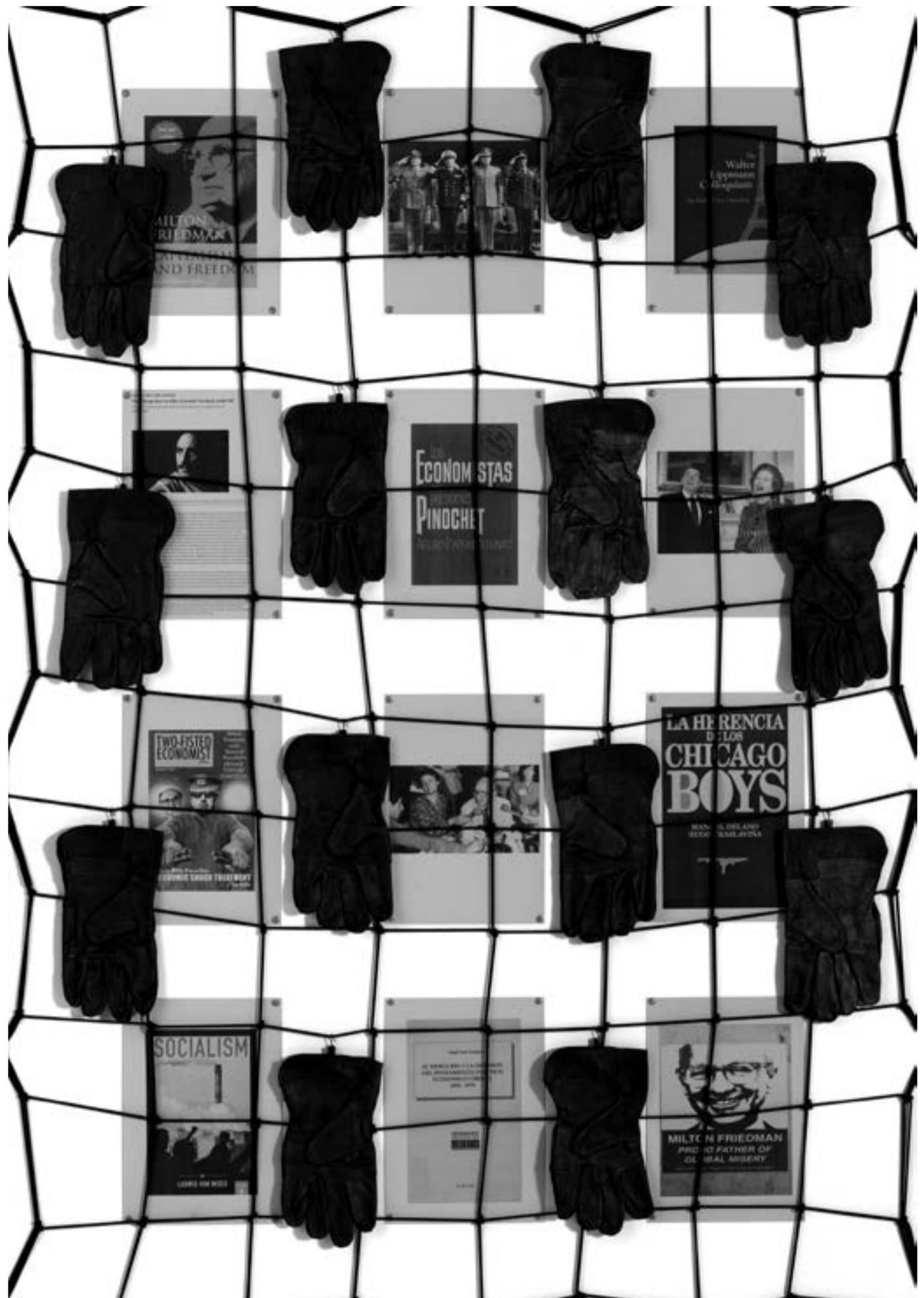
puración de nuestra mirada hacia lo que sentimos, hacia lo que vivimos colectivamente, en una meditación andada. Un ritual efectuado más que representado, un ritual hecho ritual, proceso de auto-reconocimiento, espejo de nosotros mismos. Porque puede que la duda ante la existencia de la divinidad, ha dejado de ser la primera y la última de todas las preguntas. Puede que porque según estos artistas, quizás no se necesiten respuestas a esta duda. Se necesita verlo. Experimentarlo. Sentirlo. Penetrar en ese estado no racional que es el convencimiento aprendido de quien vive el trance una iluminación.

Una visión que este texto no trata de rastrear como una hipotética genealogía, sino como el desplazamiento de un estado viral, algo rizomático, que poco a poco avanza soterradamente, inundándonos de una luz sanadora.

De un antiguo saber que -todavía- nos podría iluminar.

1 Un camino de investigaciones antropológicas que abrió un sendero en el llamado Nuevo Arte Cubano, donde destacan Juan Francisco Elso Padilla, Ricardo Brey, de la misma generación de Bedia, amigos muy afines a él, entre los cuales se dice que nunca se sabe cómo fluían sus ideas comunes, que luego sirvió de sendero para creadores como el primer Luis Gómez, Carlos Estévez, Carlos Quintana, Juan Roberto Diago, Andrés Montalván, Bárbaro Martínez-Ruiz, Belkis Ayón o los fotógrafos Juan Carlos Alom y René Peña.

2 Traspasada sus obras tempranas de acercamiento al acervo cultural de los cultos sincréticos cubano-caribeños, Marta M<sup>a</sup>, ha preferido investigador en el legado de Alan Kardec y su escuela espiritualista, devota del más allá, los espíritus y los médium. Aunque bien es sabido que Marta igualmente se conecta con toda una tradición de mujeres que se autorretratan, desde Frida Kahlo, Ana Mendieta, la primera Tania Bruguera, hasta Cecilia Paredes, Tatiana Parcero o Cirenaica Moreira, entre muchas.



Patrick Hamilton

## FRANCO: SITUACION ESTACIONARIA, DENTRO DE LA GRAVEDAD

**EL CUADRO PERITONEAL INFLAMATORIO,  
CLINICAMENTE, NO HA PROGRESADO**

GOD  
PROTECT ME  
FROM  
MY IDEAS



## EL CUADRO MÁS GRANDE DE ESPAÑA



# THE MOTHER OF ALL BATTLES DE YANN LETO

Fernando Gómez de la Cuesta

No hay otra opción, sólo nos queda combatir, sólo nos queda entender la pintura como una acción, la creación como una batalla, la vida como una lucha. Yann Leto sabe que ahora es el momento de ir a la guerra, que no nos queda otra, que estamos al final de algo que quebró y que nos continúa matando, que nos encontramos en medio del colapso ético, social, político y finan-

ciero, del colapso humano, que ya no hay lugar para escurrir el bulto, que no se puede vivir en la indolencia, que sólo nos queda la resistencia y el contraataque. Los artistas, los creadores, todos, tenemos una responsabilidad que actúa desde el compromiso y que lo hace en un contexto que no se puede permitir la autocomplacencia, el conformismo, ni el aburguesamiento,

no necesitamos artistas que nos diviertan desde la mera ocurrencia, desde una idea más o menos sofisticada, no queremos creadores que, simplemente, nos hagan pasar el rato. Ahora es el momento de articular la lucha y de generar el cambio. Entre tantos bufones de palacio, aduladores de corte y pintores de cámara, cuesta encontrar algún tipo que tenga claro que el arte

es conflicto, posicionamiento, defensa y ataque, que el arte no es el pasto con el que se ceba al ganado, ni los artistas unos payasos vendidos que dejan sus creaciones al servicio de la propaganda, en beneficio de una manipulación demagógica comprada por políticos e instituciones a precio de miseria, una realidad que se aprovecha de nuestra situación de necesidad, de nuestra pre-



cariedad más absoluta. La comodidad nos había puesto un bozal y no tuvimos las agallas suficientes para quitárnoslo, ahora nos toca hablar a nosotros y, como decía Darwin, la necesidad crea el órgano: ninguna estética sin ética, así debe ser, así sea.

Yann Leto hace tiempo que se quitó el bozal, hace tiempo que está librando la madre de todas las batallas, un combate sin cuartel frente al cuadro más grande de España. Una acción, una performance, una pintura, setenta metros cuadrados de una lucha que no

está solo en el tema, en la Guerra del Golfo (1991-2), en la primera guerra mediática, sino en la disputa con la materia, con el medio y con el soporte, con la moral y con la ética, con el discurso y con el lenguaje, pero también con y contra las modas, contra los prejuicios, contra la tiranía del sistema y la precariedad de unas estructuras que nos desmantelan. "Mother of all Battles" (2017) tiene un carácter inicial restitutivo: devolver su nombre original, alejado de su récord, a la pieza considerada hasta ahora el cuadro de

caballete más grande de España, una obra de Ramón Martí Alsina que lleva por título "El gran día de Gerona" (1809). A partir de esa génesis, Leto, incorpora elementos de la pintura historicista, pero no aquella de equilibrio neoclásico, sino la que implementó Gericault a bordo de una balsa llena de pasión, intensidad, descarnamiento y desmesura, y luego aparece Goya, y Grosz, y Picasso, y por supuesto Yann Leto, que decide integrar la nueva visualidad para representar una guerra acumulativa, con tantas lecturas y re-

latos como personas habitamos este mundo de desmesura, de exceso, de superposiciones y de solapamientos. Tantos personajes, objetos y hechos que nos desbordan desde la desproporción de no poder aprehenderlos, que nos sobrepasan, que nos alienan, que señalan que nos encontramos ante una de las historias más grandes jamás contada y que, sin duda, merece ser recogida en uno de los cuadros más grandes del planeta, en la madre de todas las batallas.

## ECONOMÍA

# LA DOBLE VERDAD (de lo que es una chica y lo que se puede hacer con ella)

Ana de Miguel

La de la **doble verdad** es una posición filosófica que desde el medievo trató de hacer compatibles dos verdades opuestas. La de las religiones reveladas y las ciencias. Se atribuyó al filósofo musulmán Averroes y no deja de ser a la que recurrió Galileo cuando declaró ante un tribunal que era imposible que la tierra se moviera (verdad religiosa) mientras susurraba “pero se mueve” (verdad científica). Nuestra tradición laica hace tiempo que resolvió el problema de las dos verdades contrapuestas. En los colegios se aprende la ley de la gravedad y la teoría de la evolución. Y los creyentes tienen espacios para sus creencias en público pero, sean estas las que sean, tienen que examinarse de física y filosofía.

Esto viene al caso porque parece que nuestra sociedad convive ahora con dos verdades opuestas respecto a lo que es una chica y lo que se puede hacer con ella. Y esto es lo que nos ha revelado la reciente sentencia del juicio de la manada. Es como si en el mundo oficial, del que hay que examinarse públicamente, se mantuviera un discurso igualitario pero en algún sitio se aprendiera otra verdad que todo lo inunda. Pero que nadie quiere hacer explícita. A nuestra sociedad se le llena la boca con la palabra igualdad. Todo el mundo declara que es un valor importante, muy importante. Y una vez dicho esto y tras entonar con más o menos gracia el mea culpa –no hago lo suficiente por la igualdad– parece que el acuerdo es, ¡ale! a vivir que son dos días.

A jugar, que es muy educativo, y toma, un tocador de maquillaje para la niña y la espada láser de Darth Vader para el crío. Y si murmuraras algo, toma respuesta, “bueno, mujer, no seas rancia”. Como ahora ya hay igualdad, o ya la apoyamos, ya podemos dedicarnos a cultivar el rosa y el azul. Al grito de “yo les he educado igual” encontramos un mundo en que ya no hay patinetes, ni estuches, ni bicis ni carteras. Hay carteras de “niñas” y carteras de “niños”. Hasta las reglas y las gomitas de borrar tienen hoy princesas o piratas. En los tiempos de la “igualdad formal” y las políticas activas de igualdad se marca a sangre y fuego la diferencia. Y de esto se ha de encargar el mundo de la cultura, el mundo de la creación que es ni más ni menos aquél en que se forjan nuestros sueños y el sentido de nuestra vida. Y donde nada es lo mismo para una niña que para un niño. Salvo las matemáticas y cía. El currículo

oficial sí es el mismo pero el sentido de la vida se va forjando en el “currículum oculto”.

Tampoco parece suficiente con que haya dos ontologías, la rosa y la azul, en algún momento nuestra sociedad tienen que enseñar a los diferentes que además son desiguales. Que hay un primer sexo y un segundo sexo. Y acudimos a otro gran filósofo francés para recordar por qué y para qué existen el poder y la dominación: “Hacer que nuestras vidas sean fáciles y agradables, estas son las funciones de las mujeres en todo tiempo y lugar y para lo que deben ser educadas las niñas desde la infancia”. Simplemente genial, es Rousseau. Pocas veces alguien ha expresado tan bien para qué se quiere y se tiene el poder.

¿Dónde se enseña a los chicos que ellas están, en el fondo, para “que sus vidas sean fáciles y agradables”? En este mismo diario hemos leído interesantes reportajes sobre el papel de la pornografía en la educación sexual de los adolescentes. Queremos plantear aquí que también lo tiene en el aprendizaje de la “doble verdad” de lo que es una chica y para lo que sirve. Primera verdad: una chica es la que se sienta a mi lado, mi igual absoluta. Segunda verdad: es también el cuerpo, los trozos de cuerpo que se me ofrecen en la infinita red de portales de pornografía. Guarras.com, cerdas.com, muyzorras.com, babosas.com. Cuerpos a los que tienen derecho a acceder para su placer. Y que es la propia sociedad la que se las pone ahí, en bandeja, en teclado.

¿Qué enseña la pornografía? Por ejemplo que las chicas están ahí para usarlas. Pongan en el buscador “porno/ violaciones”. Y miren de frente cómo aprenden nuestros chicos esta otra verdad sobre lo que es una chica y lo que se puede hacer con ella. De todo: todo lo que no se les permitiría hacer si no hubiera sexo por el medio es aquí posible. Para empezar llamarlas cerdas, zorras, guarras y babosas. En esta sociedad sexualizada, pacata y vergonzosa, casi nadie se atreve a criticar una práctica si hay sexo por el medio. Y ellas, ¿qué aprenden ellas? Lo primero un modelo físico y el mandato es depilarse sus partes sexuales. La pornografía actual, con protagonistas aniñadas, enseña que el vello púbico es sucio, poco higiénico, feo. Caramba con el empoderamiento. Y para quienes mantienen que la pornografía es ficción y no pasa del terreno de la fantasía vayan a enterarse sobre cómo y

cuánto se depilan las jóvenes. Lo segundo, que están para dar placer, “para que las vidas de otros sean fáciles y agradables”. ¿Les informo de algo desconocido si les digo que los videos con más visitas son los que muestran a las chicas sufriendo o pasándolo mal en la “relación sexual”? Y ellos muy bien. Otro tema en el top ten del porno es el que resumimos “Ellas inconscientes y ellos muy activos”. Vayan a verlo. De los 10 que salen al poner porno/violación en mi portátil tres son del tipo “chico viola a su madre mientras limpia”. Los de violar a la madre propia y a la hermana, no digamos ya la hermanastra, son también muy visitados. Tenemos los datos y la bibliografía.

El 8 de marzo pasado y tras la sentencia de la manada, millones de personas hemos dejado un mensaje que dice “hasta aquí hemos llegado”. Si queremos erradicar la desigualdad tendremos que luchar contra sus causas. Y lo que se denomina pornografía es una de ellas. Porque lo que representa mayoritariamente no es el “acto sexual” sino la humillación, el abuso y la agresión a chicas jóvenes como fuente de placer. Y todo bien accesible para niñas y niños con la edad del primer móvil. Ahora, que ya hay igualdad.

**La Niña,  
La Pinta,  
La Santa  
y la Puta  
que las parió.**

**NO FUE DESCUBRIMIENTO,  
FUE GENOCIDIO.**

# LAS VENTAJAS DE SER MUJER ARTISTA:

- Trabajar sin la presión del éxito
- No tener que coincidir con hombres en las exposiciones
- Poder desconectar del mundo artístico tras tus 4 trabajos como autónoma
- Saber que tu carrera profesional puede repuntar cumplidos los ochenta años
- Tener la garantía de que, no importa el tipo de arte que hagas, se etiquetará siempre como femenino
- No verte atrapada en un puesto j0 en la enseñanza
- Ver tus ideas perpetuadas en las obras de los demás
- Tener la oportunidad de elegir entre una carrera profesional y la maternidad
- No tener que ahogarte con esos puros enormes ni pintar ataviada con trajes italianos
- Tener más tiempo para trabajar cuando tu compañero(a) te deje tirada por otra persona más joven
- Que te incluyan en versiones revisadas de la historia del arte
- No tener que pasar por el bochorno de que te llamen genio
- Que tu imagen salga en las revistas de arte disfrazada de gorila

A PUBLIC SERVICE MESSAGE FROM **GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD



**Do women have to be naked to get into the Met. Museum?**

**Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85% of the nudes are female**

Statistics from the Metropolitan Museum of Art, New York City, 1989

**GUERRILLA GIRLS** CONSCIENCE OF THE ART WORLD

## PIROMANÍA

# EL NINOT

Santiago Sierra y Eugenio Merino

En febrero de 2019, durante la última edición de ARCO (Feria de Arte Contemporáneo de Madrid), Santiago Sierra y Eugenio Merino presentaron EL NINOT en el stand de Prometeogallery di Ida Pisani. Una figura hiperrealista del rey Felipe VI de 450 cm de altura construida en un taller fallero, realizada enteramente con materiales combustibles, que el coleccionista podía adquirir por el mero placer de quemarla.

Ya durante el montaje, la escultura causó un enorme revuelo tanto en el público como en los medios, quienes se preguntaban si la obra sería retirada de la muestra, como había ocurrido el año anterior con la pieza

“Presos políticos en la España contemporánea” de Santiago Sierra en el stand de Helga de Alvear.

Lo que más extrañaba y ofendía a algunos, era el giro que proponía esta obra en el mundo del coleccionismo, ya que estaba concebida desde un planteamiento procesual de arte efímero. El comprador se comprometía, con la firma de un contrato, a quemarla en el plazo de un año, quedándose con toda la documentación de la pieza (fotografías y video), así como con las cenizas y la calavera ignífuga que la figura contenía en su interior a modo de vanitas.





Santiago Sierra y Eugenio Merino

# PRIMEROS EJERCICIOS ESPIRITUALES: L'ART PRIERE CONTRE L'ART MERDE

María Virginia Jaua

La mayoría de los seres humanos —aunque poco— vivimos lo suficiente como para ver reproducirse una y mil veces acontecimientos trágicos de diversa escala de intensidades y tragedias: crisis económicas, hordas de turistas y hordas también de desempleados, rebaños de consumidores, tsunamis de basura, inundaciones, terremotos con todo sus regadíos de cadáveres, todo tipo de violencia familiar, de género y religiosa, guerras por todos lados de baja y de alta intensidad, hasta las recientes y aterradoras granizadas de pájaros en distintos puntos del orbe. Diariamente avalamos —a la misma hora y por los mismo canales— nuestras altas dosis de atrocidades.

Los canales de televisión y sus sucursales impresas en papel e internet parecen dedicarse en exclusiva a ser sus promotores. Pareciera que estos agentes de la comunicación y de la información escrita y audiovisual temieran perder su razón de ser y existir económico, a no ser que la catástrofe no fuera reproducible y reiterada hasta el cansancio, en infinita cantidad de segundos multiplicados por pantallas de permanencia “in-voluntaria”.

Pero también, quizás en voz muy baja se haya dicho una y otra vez en distintos momentos de eso que llaman historia y en casi todas las lenguas que se hablan en el planeta y lo anunció, Slavoj Žižek en “2010: el fin de la naturaleza”: lo único que podría “salvar” a lo humano es su capacidad para inventar: no la catástrofe, la distopía prometida de las patadas del ahogado: aquél que al verse amenazado por un peligro y “casi” perdido invoca a su perdición, y digo “casi”, fíjense bien, porque es el “casi” de un o una narcisista patológicos, que para quedar bien retratados prefieren no asumir la responsabilidad de un compromiso que quizás lo deje despeinado, pues siempre preferirá salir “bien en la foto”, que mojarse un poquito.

Lo dijo Nietzsche de diversas maneras y en distintas etapas de la evolución de su pensamiento, pero como visionario lo anunció siendo muy joven:

“La virtud que embellece a una cosa es una cierta propiedad cósmica o una fuerza capaz de descubrir relaciones con el conjunto del mundo. La actividad de la imaginación [Phantasie] consiste en hacer ver que cualquier cosa se puede transformar en otra [...]”

En estas tierras baldías que atravesamos a diario, hubo tiempos de máxima exigencia y prueba de ello la encontramos en aquel verso de T. S. Eliot:

The awful daring of a moment's surrender... y en esos momentos que todos hemos tenido y que cada vez más intensificarán gracias al infinito poder mediático; sólo el de la imaginación, llamémosla si se quiere, la potencia de renacer en un

racanado, y las prórrogas de consolación se han consumido ya.

Ahora no queda sino arrojarse a un signo que dibuja un mundo radicalmente cambiado, ceder a



Cristina Llanos

abandono destructor guiado por un principio moral que transforme aquella cosa repetida en otra que no sea déjà-vu de telenovela.

Si en algo podemos colaborar a que el hundimiento y decadencia de la humanidad sea un poco menos gris y previsible tendríamos que sumar fuerzas y dar curso no a ese trabajo de asentamiento y estabilización de los viejos modelos epistémicos —frente al tsunami desatado de los cambios— sino a uno que lo apoye en su potencia de desmantelamientos y arrase.

Entonces todo podría estar de nuestro lado, si lideramos esa potencia del trabajo destructor, asociado a las nuevas máquinas de producción cognitiva. Todo podría estar del lado de los tiempos, dejando llegar lo que hace ya tanto vibra por llegar. Ciertamente que todavía los cautos prefieren asentar cambios lentos —que no son cambios— apuntalando seguridades y administrando tibiezas. Pero el viento de los tiempos sopla hu-

su audaz exigencia moral, a su radical fuerza política. En esa promesa y en ese aliento hay un rezo, no el de una unión con dioses ni endiosados, digamos rezo como acto de habla; el rezo como invención del otro, de lo otro, de lo imposible, el rezo como palabra amorosa, que dejando al otro llegar: advenir, también le permite y procura su existir.

Guardemos un pequeño silencio inmemorial del otro para que la palabra lo profane: la oración mineral de un pensamiento que a lo largo de las décadas —y sus catastróficos y ensordecedores cambios— siempre adviene y habla...

Ya que esta es una noche de evocación post epifánica, leamos en voz alta -en tono bajo y de metrónomo- la oración que Mathias Goeritz -el artista de la revolución callada- redactó con la noble esperanza de que el arte —aún perdida su aura— se salvara no de un destino enlatado, tóxico y mortal, sino de lo peor que le puede ocurrir al arte: ser la golosina empalagosa y disfrutable que nos

ha convertido en una suerte de insaciables y consumidores prediabéticos:

“Comprendan que se trata del enfrentamiento del ARTE-ORACIÓN<sup>1</sup> contra el arte-mierda. Presten atención queridos lectores:

el arte mierda es el truco;  
la moda del instante,  
es el erotismo fastidioso e impotente,  
la propaganda fastidiosa del surrealismo  
intelectual y materialista,  
el egocentrismo consciente y subconsciente,  
el expresionismo gratuito –figurativo o abstracto–,  
la broma dizque “profunda”,  
la lógica y el espíritu sofisticado,  
el funcionalismo vulgar,  
el racionalismo pretencioso,  
la autodestrucción mecánica o individual,  
la luna conquistada,  
el cálculo decorativo,  
es toda la pornografía divertida y caótica  
del individualismo,  
la glorificación del ego,  
la crueldad, la vanidad, la ambición,  
la violencia,  
el “bluff”  
y la –mierda misma.

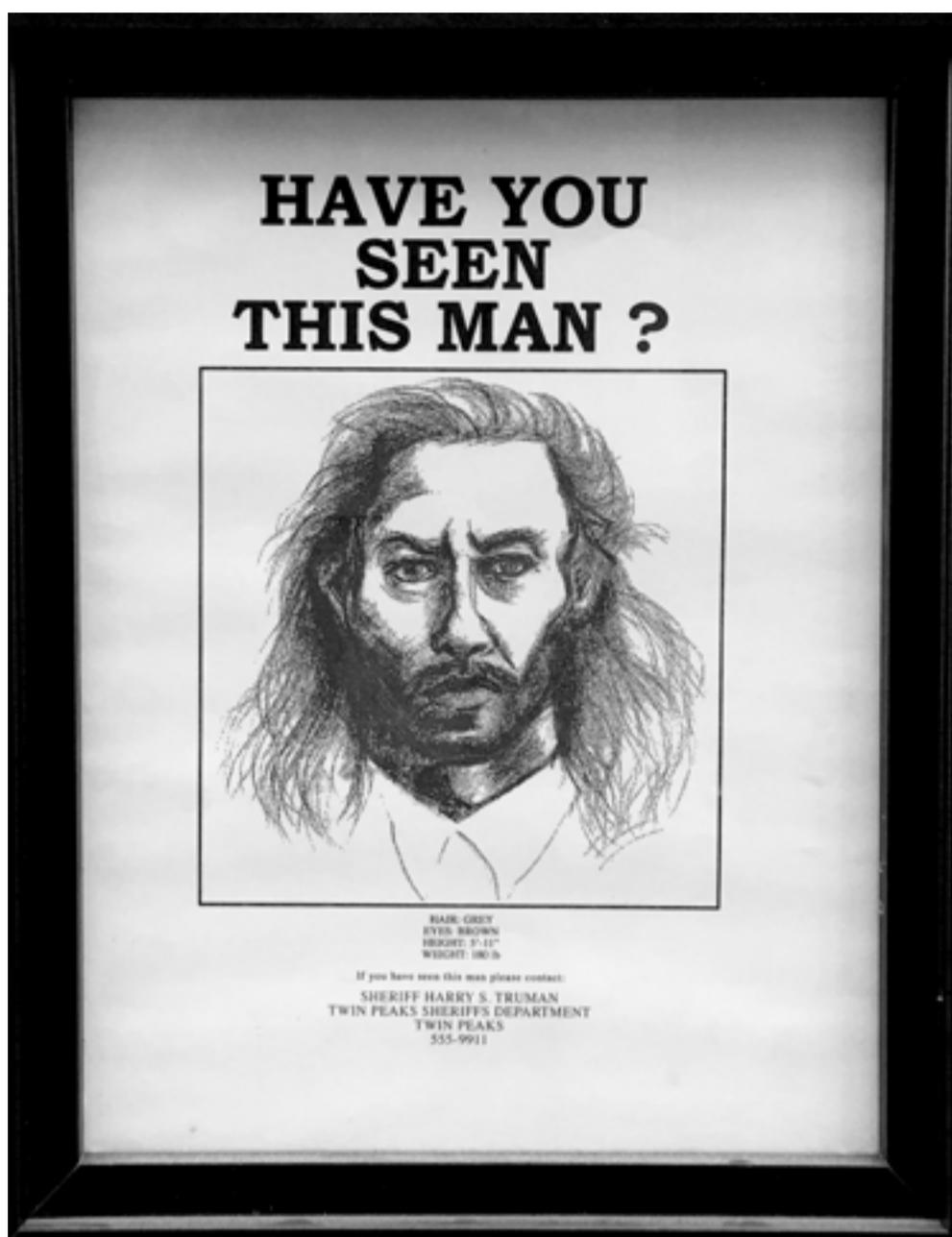
EL ARTE ORACIÓN ¡es todo lo contrario!

Es la pirámide  
la catedral,  
el ideal,  
el amor místico o humano,  
la abundancia del corazón,  
la imagen de la nada y del todo,  
la lucha contra el ego y en pro de Dios,  
la rebelión del DADÁ contra la incredulidad,  
el sol nunca alcanzado,  
la crucifixión de la vanidad y de la ambición,  
la ley interior de la fe,  
la forma y el color como expresión de adoración,  
lo monocromático expresando lo metafísico,  
la experiencia emocional,  
la línea, que con su modestia crea el  
mundo de la fantasía espiritual,  
la irracional y absurda belleza del canto gregoriano,  
el servicio y la entrega absolutas:  
ése es el arte  
ésa es la ORACIÓN

Coda:

Desde hace algunos años, nos venimos atormentando con artificiosidades del arte-mierda que replican la miseria del mundo y desbordan las bienales, ferias, galerías oficiales y particulares, las casas elegantes de los coleccionistas, los móviles, las tablets, los ordenadores, las paradas de autobús y también, aunque usted no lo crea, los museos y el mundo.

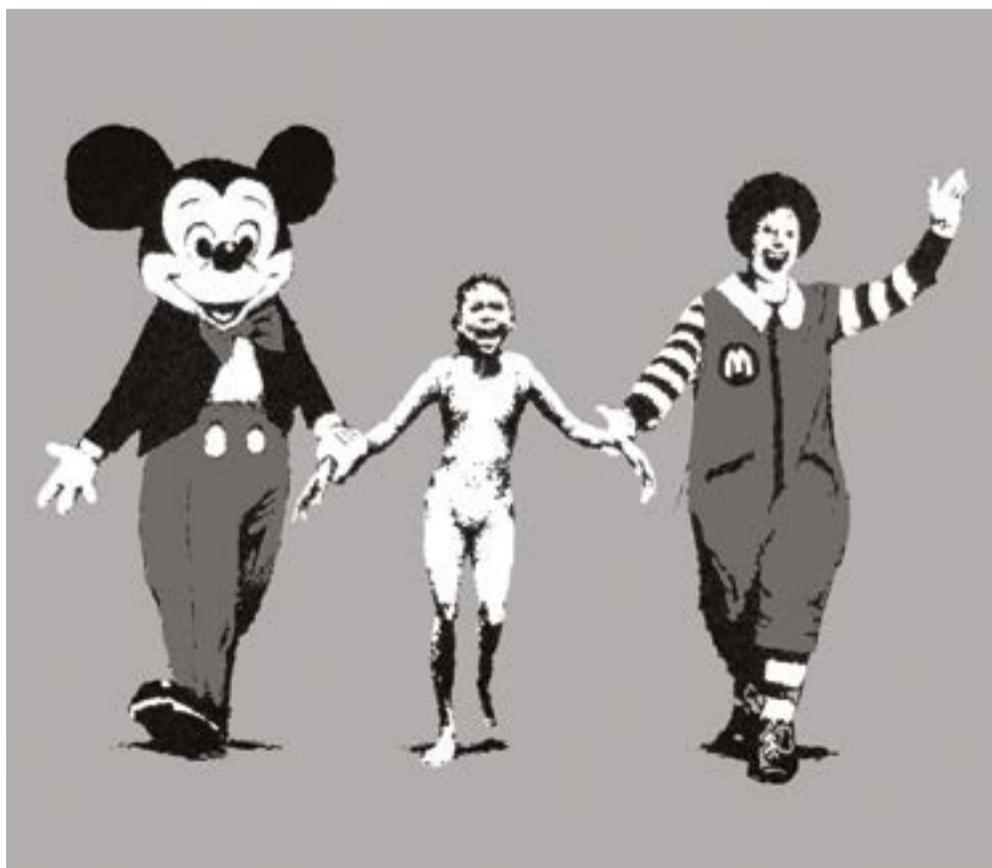
Es momento de decir: BASTA y elevar un rezo.



Visto en el Estupenda Bar.

**“THE BAD ARTISTS IMITATE, THE GREAT ARTISTS STEAL – PICASSO...”**

**BANKSY**



Banksy

# SEXO CON PLANTAS EN LA MANIFESTA DE PALERMO

Juan José Santos Mateo

Hace mucho calor. Escucho el sonido del agua en una fuente. Veo cómo los rayos del sol hacen brillar el envés de las húmedas hojas. Yo también estoy sudando. Camino entre las plantas y éstas me acarician con sus extremidades verdes. Las cosquillas me provocan placenteros escalofríos. Estoy en el Jardín Botánico de Palermo, en Sicilia. Una pareja entrada en años surge rabiosa de entre una maleza de bambús como recién picada por un bicho. Dudo entre buscar mi repelente de insectos o mi mapa de la bienal Manifesta: varias obras de arte están diseminadas entre las plantas de este oasis en medio de la ciudad. Me decido por ambas, y mientras me unto el ungüento, confirmo que entre esos árboles está la obra de Zheng Bo (Beijing, 1974) titulada *Pteridophilia*. El mapa trata inútilmente de orientarme en esta caótica Bienal, cuyo concepto curatorial, que gravita entorno al bagaje histórico local (historias de la mafia, el Gattopardo, los desfiles religiosos en la fiesta de Santa Rosalía), la política migratoria europea, y la naturaleza, se evapora ante la grandiosidad decadente de los escenarios donde se muestran las obras. Los espectadores invierten más tiempo en admirar los palacios y las plazas donde se ubican las piezas, que las piezas en sí. El caso de *Pteridophilia*: esta obra sí llama la atención de los visitantes, aunque casi ninguno permanece viéndola más de un minuto. Y no se van porque les haya picado una abeja (o porque tengan complejo de Freud, quien decía sufrir de *pteridophobia*, miedo a los helechos), sino porque no soportan la visión de un minucioso video en el que varios jóvenes desnudos tienen sexo con plantas.

El Orto Botánico de Palermo es una elección, aunque inusual, brillante. 10 hectáreas repletas de especies de distintos climas y de edificios de estilo neoclásico situado en un terreno que fue lugar de ajusticiamientos durante la época de la Inquisición. En este jardín de gran belleza cuyo origen y finalidad es de carácter científico y

educativo, el equipo de la Manifesta ha diseminado diversas obras que hacen referencia al mundo vegetal, consiguiendo una coherencia entre obra y contexto que eleva la propuesta y convierte la visita a esta sede en una experiencia integral. Desde el divertido herbarium de plantas artificiales de Alberto Baraya (*New Herbs from Palermo and Surroundings. A Sicilian Expedition*, 2018), hasta la fuente radioactiva de Michael Wang (*The Drowned World*, 2018), una decorativa pool iluminada por una luz azul, proveniente de una bacteria natural que fue la aceleradora de la aparición de proceso biológico en nuestro planeta. Pero es cerca del Aquarium del jardín donde se ubica, escondido entre fajos de *Dendrocalamus Giganteus* (bambús gigantes, especie nativa de Asia), la obra de Zheng Bo. Bo se centra en unas plantas en concreto: las *pteridophytas*, helechos que no tienen flores y no producen semillas, con lo que su forma de reproducción es por medio de esporas. Un detalle que el artista no quiere dejar pasar por alto, algo que nos refuerza a la hora de titular su obra con el nombre científico de esa especie. Sin duda, el equipo curatorial ha visto en la inclusión de esta obra, cuya primera versión es del 2016, en este contexto, una posibilidad de jugar con una visión más cercana a la ciencia botánica que a un espontáneo escarceo sexual. Hay una intención humorística en ello, una parodia del mundo científico en la línea del trabajo de la taxonomía de lo fake de Alberto Baraya, pero también hay una implicación más seria, una honesta aproximación de un fenómeno minoritario y poco entendido desde una perspectiva investigativa. El fenómeno al que nos referimos, y se refiere Zheng Bo, es el del eco-queer.

Como movimiento asociado al activismo social y político, el eco-queer se identifica con los grupos LGBTQ (lesbianas, gay, bisexuales, transexuales y queer) y con una visión simbólica y simbiótica con la ecología, una visión

no utilitaria y no binaria. El acercamiento a la naturaleza se produce de una manera sensorial y sexual, un encuentro placentero que no tiene lugar en el espacio natural, sino con el espacio natural. Unas de las primeras en indagar en este movimiento fueron Annie Sprinkle y Beth Stephens, quienes de forma escrita y oral han explicitado inquietudes relacionadas con reivindicaciones ecologistas y el activismo queer. Su película *Goodbye Gauley Mountain-An Ecosexual Love Story* (2013) es un buen exponente de las intenciones eco-queer. La lucha contra la industria explotadora y destructiva es compatible con el amor en y con los ríos, los árboles, las flores y las rocas. Noruega es un país amigable con el eco-queer: de ahí proceden Leona Johansson y Tommy Hol Ellingsen, fundadores de la asociación *Fuck For Forest*, que recauda dinero para proteger las selvas pluviales teniendo sexo en público, y que fue financiada por el gobierno noruego, y Elin Már Øyen Vister, artista que vincula el paisaje y la sexualidad en el espacio natural con el trabajo colaborativo sostenible. El eco-queer no se limita a lamer cortezas o a frotarse con piedras, tiene implicaciones políticas y filosóficas. Ingram afirma que “estamos en una era donde cualquier espacio (y ecosistemas y paisajes asociados) capaces de soportar la intimidad consensual es cada vez más vulnerable a la violencia o la privatización, o ambas cosas, y por ello se convierte en un sitio para la contestación”<sup>1</sup>. Y la contestación puede provenir en forma de testimonio pasado por el filtro del arte contemporáneo, como demuestra el trabajo del artista, escritor y profesor Zheng Bo, quien se aproxima a la experiencia íntima de siete jóvenes en el Parque Nacional Yangmingshan, en Taipei, como si fuera el camarógrafo de un documental del National Geographic. Hay en esta aproximación al eco-queer un elemento burlesco con respecto al género de no ficción, que es tan sutil como la caricia de una planta.

Un joven desnudo aparece entre los helechos con una mirada lujuriosa. Se deja acariciar suavemente por las frondas (en cuyos bordes residen los soros, las esporas que facilitan la reproducción de estas plantas) en sus muslos, en sus brazos, en su pecho. El juego de la seducción es mutuo: el joven comienza a deslizar los dedos de su mano, delicadamente, por el envés de las hojas. A partir de aquí, las cosas se ponen realmente salvajes. El joven se introduce las hojas en la boca, gime, jadea, bufa, mientras su cuerpo se hace presa de la excitación que le invade en oleadas de delectación. Los genitales no aparecen nunca en imagen, pero no es difícil presentir su erección y el final orgasmo. Los siete jóvenes despliegan siete formas distintas de hacer el amor con un helecho: algunos consiguen el éxtasis mordiendo y masticando, extrayendo el jugo de su amante de forma brutal. Otros, a través de sutiles caricias entre los dos cuerpos. Obviamente, este audiovisual de 17 minutos es demasiado para un espectador acostumbrado al paisaje sobre bastidor, para quien los jaleos sexuales son pornográficos, obscenos. Pero el vínculo de este video con las escenas lacustres del siglo XVII no es tan abrupto como parece. Y no nos tenemos que ir muy lejos del Jardín Botánico.

Sicilia es una isla de naturaleza exuberante, y a veces, hasta explosiva. Los volcanes Stromboli y Etna son dos gigantes de lava en donde la belleza se une a la mayor vocación destructiva que puede tener la Madre Tierra. Pero son sus masas de bosques mediterráneos, sus costas con playas vírgenes (como el Parque Natural de Lo Zingaro), cadenas montañosas (como los Montes Nebrodi), o sus acantilados los que hacen de este enclave estratégico un deleite para los ojos y para los sentidos. La influencia de esta naturaleza salvaje se ha dejado sentir desde los primeros asentamientos. Y así ha quedado plasmado en dibujos, pinturas, textos, o en la decoración barroca de los grandes palacios. El mundo vegetal ha sido representado en toda su variedad

y de forma voluptuosa por los artistas desde siglos. Y muchas veces, con un alto componente erótico asociado (ahí está el protagonismo de algunos frutos típicos sicilianos en el arte, como los higos, las calabazas o la granada, metáforas del estímulo sexual). En los mosaicos de la villa romana del Casale, en Piazza Armerina, se puede corroborar la preponderancia del motivo vegetal como elemento decorativo, y su capacidad de avivar deseos eróticos es palmario en la *Scena Erotica*, en la que dos jóvenes se besan franqueados por plantas, y rodeados de una decoración de motivos vegetales. También los textos reflejan este apercebimiento del mundo vegetal como potente afrodisiaco: en este fragmento del *Idilio III* de Teócrito de Siracusa, un conjunto poético dedicado al mundo pastoral y a las pasiones, establece esa ligazón de manera sutil:

*Del monte se educó entre los helechos;  
Sin abrasar su fuego nada deja:  
Tengo los huesos con su ardor deshechos.*

(...)

*Entrara susurrando, y sin reserva  
Posárame en la hiedra que corona  
Tu gruta, y la que te orna verde yerba!*<sup>2</sup>

¡Así que los helechos ya ofrecían una potencialidad de carácter sexual para un poeta del siglo III A.C.! ¿Es Teócrito un primer antecedente directo de la obra *Pteridophilia* de Zheng Bo? ¿El artista chino tendría conocimiento de este precursor siciliano? ¿El equipo curatorial de la *Manifesta*? Lo dudo mucho. Sin embargo, hay varias obras, no tan lejanas en el tiempo, que sí son más cercanas a la eclosión eco-queer. Sólo me detendré en tres ejemplos.

Jean Genet es el primero de ellos. En su novela *Our lady of the flowers* (1943) describe la transformación del provinciano Louis Culafoy en *Divine*, un travestí que se prostituye en las calles de París. El deseo sexual de prisioneros encerrados en una doble cárcel, la física y la mental, y cuyas pulsaciones eróticas se desenvuelven gracias al aroma de las flores: “Está solo en su celda. Con los poros de su nariz arranca pétalos de acacia y violetas; de espaldas a la puerta, donde siempre espía una mirada anónima, se las come y con el pulgar vuelto, en el que ha dejado de crecer la uña de los letrados, sigue buscando más”. En otra de las creaciones de Genet, *The Maids* (1947) la fragancia de las flores oculta el olor al sexo que han mantenido dos mujeres. Con Genet, el mundo vegetal excita tanto

como encubre. Con la obra fotográfica de Robert Mapplethorpe, las plantas son trasunto del miembro fálico. Sus estudios de flores, que se inician en 1973 y se extienden hasta el final de sus días en 1989, son elocuentes. (aunque sin llegar a ser tan literales como las manipulaciones digitales -creo que en este contexto, debo ponerlo en cursiva- de la artista Heide Hatry, quien en su serie *Spisulae solidissimae tonsae rubrae* transformaba elementos de flores en vaginas y penes de animales). En imágenes como *Jack in the pulpit* (*Arisaema triphyllum*), de 1988, semeja una flor en un pene erecto, logrando

textos provenientes de la cultura occidental que pueden ayudar al espectador local a conectar *Pteridophilia* con otros hitos, modernos y contemporáneos, de la cultura local.

Y el acompañamiento de la cámara de Zheng Bo a los siete jóvenes que alcanzan el orgasmo mediante la fricción con helechos sigue esa estela deferente con el sujeto de atención, aunque en el caso del chino el helecho no es metáfora, sino símbolo. Recordemos que las plantas con las que los jóvenes mantienen actos sexuales se reproducen por esporas. En *Pteridophilia* se plan-

para discutir acerca de temas como el matrimonio paritario o la homosexualidad. Posteriormente, elaboró un proyecto, llamado *Karibu Islands*, un territorio ficticio en el que los participantes de las conversaciones podían inventarse una nueva identidad, haciendo especial ahínco en el género. Este proyecto de Bo parte de la premisa de que desde la imaginación el hombre y la mujer se pueden sentir más libres a la hora de acercarse a cuestiones de género: sólo así se puede estimular la tolerancia en un país, aunque hoy demuestra una apertura en evolución, ha considerado la homosexualidad una



Juan Francisco Casas

la asociación sin necesidad de manipulación, sino simplemente con un sensual juego de sombras y luces. Pero si queremos aún una mayor concreción, citemos la reciente película *Call me by your name* (Luca Guadagnino, 2017). La escena en la que el joven Elio agujerea un melocotón<sup>3</sup> con sus manos, eyacula en su interior, y posteriormente Oliver muerde el fruto relleno de semen en su presencia, es quizás demasiado literal, pero los planos de árboles en movimiento, intercalados con la narración del amor entre Elio y Oliver, aunque parezcan accesorios, son los que definitivamente convierten este film en un trabajo vinculable con el movimiento eco-queer. Referencias de gran belleza y plasticidad, y que se acercan a la combinación homosexualidad-naturaleza de manera tan poética como reverente. Son imágenes o

tea una utopía: la de la posibilidad real de reproducción entre especies: homo sapiens y plantae. Bo no cita referentes europeos, pero sí, en el texto de presentación, recuerda la fascinación de los intelectuales chinos con el mundo de las plantas, relacionándolo con los “Cuatro Nobles” representados una y mil veces en el arte oriental: el ciruelo chino, la orquídea, el bambú y el crisantemo. Símbolos que permiten a los artistas chinos personificar deseos y ambiciones humanas. El artista, por lo tanto, nos pone en la senda de la ancestral simbología asiática. Su interés hacia lo queer viene también de lejos, aunque no tanto. En el 2008 ya hizo un proyecto con el movimiento queer en Beijing, organizando conversaciones en el Queer Cultural Centre de la ciudad. Convocó a once hombres gay, nueve lesbianas, y trece heterosexuales

enfermedad mental hasta el año 2001. La atracción de Bo por las plantas no es tampoco nueva. En su trabajo *Toad Commons* (2015-en curso), escribió la palabra “Ecoequal” con trigo. En el interés de Zheng Bo por este asunto hay, por tanto, un interés serio y profundo. Su trabajo en *Pteridophilia* va más allá del mero acompañamiento cámara sobre hombro, como han señalado otros críticos: “La película de Zheng sirve como una crítica sutil del antropocentrismo, en su producción de un teatro ambiental lleno de deseo no humano”.<sup>4</sup> Crítica al antropocentrismo y a la heteronormatividad.

Al igual que la acción de los siete jóvenes del video es algo más que una excursión de adolescentes incontrolablemente cachondos. Son múltiples las implicaciones subyacentes en *Pte-*

*ridophilia*. Desde el éxodo rural hacia las monstruosas megalópolis chinas, abandonando la relación del hombre con la naturaleza, las consecuencias del cambio climático y la extensión de los cultivos transgénicos, hasta la dictadura en las formas de actuar y de amar que imprime la sociedad. Son problemas que se comparten en Europa y que hacen concluir que este trabajo, aún grabado en un remoto bosque de Taipei, es capaz de empatizar con el espectador de una bienal de arte en Palermo. Juegan en su contra algunos factores (como el exceso de video en la Manifiesta, que se apodera de dos tercios de las obras), pero la ubicación en el Jardín Botánico, escondido entre unos juncos, favorece definitivamente la experiencia del visionado. (mucho más que la reciente muestra “Eco-visionarios”, que tuvo lugar en Matadero, Madrid, en el 2019, y donde esta pieza perdía su potencial al forzar su significado en un concepto curatorial ajeno). Como posibilidad, habría sido un experimento aún más radical si el sonido de la obra, los excitantes y excitados jadeos de los jóvenes, se escucharan en audio abierto. Se habría conseguido una bella y sugerente combinación entre los zumbidos de los mosquitos, el pjar de los pájaros, y los ardientes sofocos de un joven que hace el amor con un helecho.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Ingram, G.B., en Mortimer-Sandilands, C. (2010). *Queer ecologies: Sex, nature, politics, desire*. Bloomington: Indiana Univ. Press. (p. 255).

<sup>2</sup>Acaico, I., T., B., & M. (1984). *Bucólicos griegos: Teócrito, Bión, Mosco*. México, D.F.: SEP/Cultura.

<sup>3</sup>Quizás el director del film, Guadagnino, realizó en esa escena un homenaje al Yútáo, el melocotón mordido citado por el filósofo chino Han Fei, que alude a la anécdota protagonizada por el joven Mizi Xia, quien compartió con el Duque Ling de Wei un melocotón, tras lo cual éste le dijo: “Mirad como me ama que se olvida de su boca y me lo da a mí”.

<sup>4</sup>What Happens When Nature Goes Off Track? (n.d.). Consultado desde <https://frieze.com/article/what-happens-when-nature-goes-track>



# UNA VINDICACIÓN DEL DESEO LESBIANO Y FEMINISTA

Semíramis González

"Sí, ella sentía dentro un animal perfecto. Le repugnaba la idea de dejarlo suelto. Quizás por miedo a una falta de estética o por temor a alguna revelación"  
*Cerca del corazón salvaje,*  
Clarice Lispector

El miedo a dejar sueltos nuestros deseos, a ser salvajes; el deseo, la víscera, el sudor...lo que los cuerpos posibilitan, hasta donde pueden llegar, el límite y un poco más allá. Leer a Lispector para sentirme identificada con lo que otras han escrito y donde yo me reconozco. El palpitar del corazón tras el éxtasis, la boca seca después del gemido, el cuerpo que convulsiona en pequeños espasmos que siguen al orgasmo.

Pienso que escribir sobre los deseos es un acto feminista. Hablar como mujer que desea a otras mujeres. Pensar en el sexo como un lugar de resistencia, como el espacio donde todas nuestras ideas se convierten en algo físico, se acoplan, se besan, se humedecen y provocan deseo. El placer como un espacio para la resiliencia frente a un sistema que nos oprime, nos viola, nos mata... En el patriarcado, amarnos entre nosotras es revolucionario.

Reconocer el placer de la otra, su cuerpo, sus curvas, los relieves que forman sus tetas, su pelo, su olor, sus nalgas... Resignificar el deseo y todos sus elementos desde un discurso feminista y lesbiano, donde nada signifique lo mismo. Donde los dildos sean activismo, donde tu placer sea

también aquello por lo que lucho. Todo el feminismo, todos los años de lucha, de teoría, se concentran en su sexo, en estar dentro de ella, en que me penetre... como si Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Monique

opresivas; nuestros cuerpos son son, como decía Barbara Kruger, "campos de batalla".

Eso político se vuelve personal y físico entre nosotras. Es lo que Millet resumía en su frase de que "el sexo reviste

con el encuentro privado, con el placer compartido, con el sudor en el ambiente, con el cuerpo a flor de piel, con las convulsiones post-orgásmicas, con su sonrisa, con mi deseo, con su mano y mi mano unidas, con las lenguas buscándose sin descanso. Amarnos para volver a salir a las calles, para seguir siendo feministas con más fuerza, para enseñar los dientes a los que nos quieren calladas. Vindicar el placer y el afecto como resistencia.



Verónica Ruth Frías

Wittig y Kate Millett estuvieran en la cama con nosotras también.

Frente al liberalismo y el patriarcado, el feminismo ha venido para quedarse, es la revolución más duradera conocida que busca romper las categorías

un carácter político que las más de las veces suele pasar inadvertido". Reivindicar los cuerpos como espacios de resistencia, los deseos como lugares de activismo, los afectos como oposición al patriarcado. Yo me quedo con esto,

"La insaciable avidez de nuestra lujuria, nuestro amor y nuestra ternura, una ternura en celo. Incapaces de parar, una satisfacción pedía otra, improvisaciones desenfrenadas, una cópula inagotable, más honesta y más animal que la que había conocido con ningún amante. Entusiasta de los mismos placeres, de todos los placeres, una variedad infinita de sutil estimulación clitoral, enérgico sexo vaginal e invención anal, los pechos, los ojos, la boca nunca satisfecha; qué natural e interminable era el descenso, la salida a la superficie para descansar sobre un pezón, un beso o una mirada -la mayor confianza, el secreto entre nosotras, la lujuria desenfrenada de nuestra total desvergüenza, todas las fronteras cruzadas, trascendidas-, completamente entregadas la una a la otra, aliadas".

Viaje al manicomio, Kate Millett

## ANARQUISMO

# DEL PLURIEMPLEO DE FELIX FÉNÉON UN HOMBRE EN LA SOMBRA

Francesco Giaveri

*Miércoles 4 de abril de 1894, ocho y media de la tarde, un día de primavera. Un joven apuesto, impecablemente vestido con traje oscuro de buen corte, sombrero de copa y bastón, camina tranquilo. Con amplias zancadas, se dirige hacia el Hotel Foyot. Está fumando y lleva una maceta con flores.*

*Aquel joven alto se acerca al Foyot, deja en una ventana del restaurante la maceta; no sabemos si son tulipanes rojos o una sola flor de iris. Y se aleja, algo más apresurado probablemente, pero sin que se note. Coge un tranvía. Enciende otro cigarrillo.*

*Poco después se escucha una detonación. La maceta no llevaba sólo flores. La explosión hiere a muchas personas inocentes. El restaurante del Hotel Foyot era frecuentado por políticos y ricos comerciantes; la alta burguesía parisina que se reunía cerca del edificio del Senado.*

*Aquel día, en aquel restaurante, ningún poderoso fue abatido. Esa vez la peor parte la sufrió un poeta. El pobre Laurent Tailhade perderá un ojo a causa de la explosión. El mismo Tailhade previamente había defendido el atentado de Auguste Vaillant, que había lanzado una bomba a la Cámara de los Diputados de París, escribiendo ‘¿Qué importan las víctimas si el gesto ha sido hermoso?’ Esta vez fue el mismo poeta el que, a su pesar, protagonizó un hermoso gesto, lanzándose para hacer de escudo con su cuerpo y proteger a su acompañante en el momento de la detonación.*

*El autor del atentado conocía a la víctima, había reseñado favorablemente sus dos primeros libros de poesía; Tailhade le había escrito una carta agradeciéndole sus amables palabras. Algunas fuentes apuntan al Gobierno francés como autor del atentado, para dar una lección a los periodistas de izquierdas, aunque nadie pudo probarlo. Joan Ungersma Halperin, fuente principal de este texto, demuestra convincentemente que el autor de este atentado, en realidad, hay que buscarlo en otra parte.*

*Tras el atentado, Tailhade no abjuró de sus ideales anarquistas ni de su dandysmo militante. De hecho solía sacarse el ojo de vidrio dejándolo en un vaso de agua y comentando, algo cínico: “un gesto ni hermoso ni elegante pero que me permite presentarme ante ustedes como un cíclope, ya que el destino quiso que pagara con un ojo la publicidad que el Foyot recibió”.*

*El verdadero autor del ataque será ¿injustamente? absuelto durante el Proceso de los Treinta. Éste fue un evento judicial que despertó la atención de todo el país. Aunque el caso aportó fama, al menos brevemente, al imputado –que recibió la solidaridad y el apoyo de muchos intelectuales–, con el estallido del Caso Dreyfus el interés del público se desvió hacia otras cuestiones...*

•

Del dicho al hecho, hay un trecho. Habitualmente el mundo de la cultura cumple este lema a rajatabla. Más aún cuando se da por sentada la separación entre el arte y la existencia de sus acólitos. O dicho de otra manera: hay una diferencia sustancial entre ocuparse de lo que habla el arte o detenerse en lo que ocurre a su alrededor. El factor social es tan relevante que, según Paul Valéry, determina el valor de la obra. Sea como fuere ¿cualquier obra sincera no pretende justamente modificar el orden impuesto o, como mínimo, derrocar la separación absurdamente impuesta entre arte y vida?

El relato y la pregunta propuestos funcionan para introducir la figura singular de Félix Fénéon, un funcionario ministerial, crítico de arte, editor, coleccionista, galerista y militante anarquista en aquel París capital del siglo XIX. Nuestro personaje se desliza continuamente por esta ciudad, principalmente de noche. Su recorrido silencioso parece transitar precisamente este trecho entre el hacer y el decir, entre la propaganda de la palabra y la de los hechos. Se mueve en la sombra, ocultando su nombre y manteniendo un silencio indescifrable.

Nuestro protagonista desaparece y reaparece siempre acompañado de su máscara. De cabeza alargada, su rostro está desnudo, adornado únicamente por una perilla hirsuta, contrariando la moda de entonces que imponía llevar barba excepto en curas y actores, que se afeitaban por completo.

Gracias a la brillante investigación de la estudiosa californiana Joan Ungersma Halparin, hoy conocemos los escritos de Fénéon y los pormenores de su vida. Su biografía es detallada y muy bien documentada, incluso en aquellos aspectos pocos loables en la existencia del protagonista de este texto. En su trabajo de crítico de arte y de literatura, en su eficaz defensa y promoción del simbolismo y del postimpresionismo, se revelan amplias lagunas al tratar la obra de mujeres y cuando lo hace, abusa una y otra vez del término “decorativo”. Según su investigadora, su sexismo es inconsciente y ampliamente compartido por una época en la que el mismo Proudhon, el padre del anarquismo francés, escribía “una mujer sólo puede ser ama de casa o puta”. Años más tarde Fénéon publicará un texto póstumo de Jules Laforgue, en el que podemos leer: “Hasta ahora hemos jugado a las muñecas con la mujer. Bien, esto ya ha durado demasiado”.

Volvamos ahora a los años ochenta y noventa del siglo XIX. De día, Félix Fénéon es un eficientísimo funcionario del Ministerio de la Guerra, muy hábil en sintetizar y en redactar informes. De noche, es un ardiente militante anarquista y editor de un sinfín de revistas. En estas se publica lo mejor de las letras francesas, vinculadas a la corriente simbolista, y se defiende lo nuevo en pintura: el neoimpresionismo. También encuentran amplio espacio los escritos de Proudhon, Kropotkin, Bakunin y otros muchos. Con solo 23 años, Fénéon da vida a la *Revue Indépendante*, de efímera duración, y posteriormente a *La Vogue*. T. J. Clark le define cómo el mejor crítico francés después de Baudelaire.

Y a pesar de esto, nuestro personaje prefiere ocultarse entre bambalinas, dedicarse a les *travaux*

*indirects*, promoviendo y editando las obras de los demás, huyendo de cualquier protagonismo. Trabajos indirectos significa, literalmente, encargar artículos e ilustraciones a poetas y artistas que apreciaba, publicar monografías, coordinar la edición, organizar exposiciones, pegar carteles, llevar los números (siempre escasos) e incluso encontrar dinero para la subsistencia de muchos de los que le rodeaban. La entrega de Fénéon es absoluta y no se limita al ámbito profesional. No dudará en buscar dinero para la sepultura de su amigo, el poeta simbolista Jules Laforgue, muerto de tuberculosis a los 27 años, cuando su viuda le contacta. De Laforgue sus colegas dijeron que era 'el mejor entre nosotros'. Al poeta, Fénéon le había dado la oportunidad de publicar y será responsable de cuidar la edición póstuma (la primera) de sus poemas.

Generoso y siempre presto a sacrificarse por sus amigos, anteponía el reconocimiento de los méritos de los demás a los suyos, nunca se molestó en promocionarse sino que incansablemente promocionaba las obras de aquellos en los que creía. Apoyó a pintores jóvenes que proponían un lenguaje renovado, los neoimpresionistas. Pasada esta corriente no se dedicará a defender ninguna otra así como no había defendido las propuestas anteriores, no por falta de interés, sino por lealtad y por entender, en todo caso, que es oportuno dejar espacio a otras voces y a otros ámbitos.

F.-F. (como acostumbraba a firmar sus textos, en una suerte de operación que anula su propio nombre) eliminó completamente las palabras "yo" y "dinero" de sus conversaciones. En sus críticas no define el campo de acción a través de normas, sino que solo argumenta utilizando las que los mismos artistas proponían. Entiende que la función del crítico es la mediación entre los artistas y el público. Fénéon es *Celui Qui Silence*, como le apodaba Alfred Jarry; inevitablemente, tendría que estar referenciado en la lista de los *Bartlebys* de Vila-Matas. El que no habla, no dice pero hace, y hace mucho, moviendo incluso macetas de flores estridentes y de efímera duración.

Volcado en su febril actividad, Fénéon pasó muchas noches en vela leyendo y corrigiendo textos para las revistas de vanguardia. Así lo captó Félix Vallotton en un pequeño lienzo que hoy se conserva en el Museo Guggenheim de Nueva York. Bajo la luz verde de una lámpara, rodeado de papeles, inclinado sobre la mesa a treinta grados, Fénéon es retratado trabajando en la sede de la *Revue Blanche*, la casa de la familia Natanson propietaria de la celebre revista. Fénéon será editor jefe de la *Revue Blanche* desde 1895, contratado tras pasar una temporada en la cárcel a la espera del proceso, sin blanca y sin trabajo. Los acontecimientos no le permitieron se-

guir, por motivos obvios, en su cargo en el Ministerio de la Guerra.

Los tres hermanos Natanson, herederos de una rica familia de empresarios judíos polacos, publican la *Revue Blanche* entre 1889 y 1903. Se trata de ediciones sumamente cuidadas que influirán notablemente en la intelectualidad francesa. Thadée Natanson la dirige, mientras sus hermanos Alfred y Alexandre se dedican, respectivamente, a las relaciones públicas y la gestión económica del proyecto.

La mujer de Thadée, Misia, se había interesado por el proceso en el que Fénéon estaba imputado. A través de la prensa, se informa acerca de la debilidad de las evidencias alegadas por la acusación, la brillante defensa del acusado, los elogios públicos de Mallarmé y la solidaridad de muchos otros intelectuales que se manifiestan a favor del acusado. De modo que cuando lo liberan, los Natanson le ofrecen un empleo. Thadée además se había hecho cargo de los gastos de la defensa de Fénéon, contratando un brillante abogado, Edgar Demange, el mismo que pocos meses después se ocupará de la defensa del capitán Dreyfus.

Existe un retrato de los cónyuges Natanson realizado por Pierre Bonnard en 1906, que se encuentra depositado actualmente en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. La pareja ya no se mira y en breve tampoco vivirán juntos. Con su separación se concluye también el recorrido de la *Revue Blanche*. Bajo la guía de F.-F. la revista fue uno de los focos intelectuales más radicales de los años 90. Ahí, junto a escritos abiertamente anarquistas, publican autores muy conocidos como Octave Mirabeau, Mallarmé, etc. y otros que nunca habían publicado, como André Gide, Marcel Proust, Guillaume Apollinaire y Alfred Jarry. En este último, Fénéon reconoce la irreverencia de la libertad y apoyará al autor de *Ubú rey* asignándole una columna periódica en la revista con la que pudo, de alguna manera, sobrevivir. La *Revue Blanche*, a diferencia de la casi totalidad de las demás revistas de la época y de ahora, pagaba razonablemente a sus autores.

Libertad en literatura y una nueva visión en pintura. A Fénéon y a sus colegas parecía interesarles principalmente estos planteamientos, junto a las nuevas teorías científicas que conocían a través de su amigo Charles Henry. Años más tarde, Jean Paulhan, primer editor de los escritos de F.-F. diría: "*Vers libre*, la más efectiva entre las armas forjadas por estos poetas que, como Fénéon, estaban comprometidos con el movimiento anarquista". Como el puntillismo en pintura, los versos libres rompían con la tradición establecida para reutilizar sus recursos, sometiendo tanto a la intuición como a la teoría científica.

Félix Fénéon es un *dandy*. Nuestro libertario pasea de la misma forma por el Ministerio de la

Guerra y por las tabernas de Montmartre, encarnando uno de los escasos casos en los que la propaganda de la palabra se codea con la acción. Impecablemente vestido y aparentemente frío, cultiva su anarquismo de manera visceral, con un instintivo rechazo contra unas convenciones morales impuestas y contra unas reglas manipuladas para que favorezcan la injusticia perpetuada por los ricos contra los pobres.

A finales del siglo XIX, Francia está en plena resaca de la larga ola de la Comuna y su brutal represión. El anarquismo está en auge, tanto entre los obreros, que veían como los beneficios de la industrialización no se repartían, como entre artistas, poetas y demás intelectuales. Estos últimos apoyaban abiertamente las instancias libertarias y anti-autoritarias, pero muy pocos de ellos iban más allá de expresar sus opiniones de manera más o menos abierta.

El mismo Fénéon había tratado de disuadir a un veinteañero Emilie Henry, impaciente de pasar a la acción. Aunque, pocos meses después, no dudará en ayudarlo. Henry, disfrazado de mujer, con un vestido de la madre de Fénéon, colocará una bomba en apoyo a las protestas de los mineros que desde hace meses estaban en huelga. Más tarde, Auguste Vaillant hará explotar otro artefacto sin matar a nadie. Aún así, no se liberó de la guillotina. La misma suerte le tocará a Henry. El último de los atentados de Henry, en un café lleno de currantes, no recibió el mismo apoyo que los anteriores. ¡Nadie es inocente! opinaba Henry, "sobre todo estos con la paga en el bolsillo, son los que más temen a los pobres". Entre 1892 y 1894, Francia se sume en el terror anarquista, que culmina con el asesinato del presidente de la República Carnot. Para hacerle frente, se promulgaron las represivas *lois scélérates*. En este clima, Fénéon continúa su actividad en el Ministerio, en las redacciones y en la propaganda.

Terminado el recorrido de la *Revue Blanche*, Fénéon trabajará como periodista para *Le Figaro* y luego para *Le Matin* donde escribe una columna diaria de menos de 25 palabras. Considerada como una obra maestra de la literatura, se publica de manera póstuma bajo el título de *Nouvelles en trois lignes*. Se trata de breves composiciones exquisitas, donde un hecho trivial de una crónica es el punto de partida para una subversión carnavalesca, una destrucción completa de su significado primario, para iluminar muchos otros significados posibles.

En 1906 comienza a trabajar para la galería *Bernheim-Jeune*, propiedad de una familia de marchantes bien establecidos que quieren ampliar su oferta al arte contemporáneo. Para conseguirlo, fichan a Fénéon. Una decisión acertada: durante más

de un cuarto de siglo Fénéon hace ganar millones a la firma. Establece contratos de representación para la galería con Cross, Signac, Matisse y van Dongen. Acumula un stock extraordinario con obras de Rodin, Maillol, van Gogh, Cézanne, Lautrec, Seurat, *le douanier* Rousseau, Picasso, Utrillo, Modigliani, etc.

F.-F. compra también para su colección personal; su pequeña casa está repleta de obras de Seurat, Bonnard, Matisse, Modigliani, Vuillard, Signac, Gromaire, Gauguin, Pissarro y muchos otros. Fénéon poseía varias obras de Seurat, entre las cuales estaba una de sus obras cumbres, *Un baño en Asnières*, que conservó hasta el final de su vida. Lucien Pissarro, en 1940, insistirá mucho para que finalmente accediera a venderla a la TATE.

En los años 30 deja el empleo, ya cansado y acomodado. Se sospecha que una parte de lo que ganaba, lo regalaba a quienes lo necesitaban más que él. Una anécdota significativa relata que los Bernheim-Jeune ponen un vigilante de seguridad al lado de la entrada secundaria de la galería, la que daba acceso al despacho de Fénéon, para disuadir o disminuir la cola de personas que se le acercaban insistentemente para pedirle apoyo económico.

¿Por qué todo esto? ¿Por qué hablar de Fénéon? Una de las obras que más admiro es una pieza de Hans Haacke que hoy pertenece al MNCARS. Se

trata de «*Les Poseuses*» de Seurat [versión pequeña] 1888-1975 que el museo madrileño adquiere (edición 1de3) en 2011.

La obra de Haacke investiga los cambios de mano de un propietario a otro de la obra de Seurat a lo largo de casi un siglo. ¿Es la propiedad un factor social relevante que influye en la percepción de la obra? ¿Qué relación se establece entre la obra y su propietario? La obra de Haacke consiste en una reproducción de la pintura de Seurat (el original está en el Art Institute de Chicago) acompañada por una serie de paneles enmarcados. Cada panel corresponde a uno de los propietarios del cuadro de Seurat. Se incluyen un retrato y un escueto texto que describe “las circunstancias biográficas de los propietarios, algunos de ellos de oscuros vínculos políticos e ideológicos, y los datos de la adquisición: compra, herencia o expropiación”. Una vez realizada la obra, ¿importa quién la tiene?

Pues bien, hace años, me topé con un video en el que Ann Temkin, comisaria del MoMA, entrevistaba a David Rockefeller con ocasión de una exposición temporal de las obras que el gran coleccionista tenía en su casa y que en aquellos meses podían verse en el museo. La comisaria y el magnate estaban en la mansión de este último, ella exaltaba la maravillosa generosidad del banquero americano, su solidaridad infinita que permitía a miles de espectadores ver en un museo lo que él siempre tuvo

en su casa y fue adquiriendo durante décadas. Entre los Picasso, Gauguin, Seurat, Matisse, etcétera, ahí estaba el retrato de Fénéon que Paul Signac pintó en 1890.

F.-F. conservó este retrato en su casa, sin enseñarlo a nadie, casi por pudor. Después de mucho tiempo, el lienzo pasó de un propietario a otro y finalmente ahí acabó nuestro protagonista: en el salón privado de la mansión de una de las personas más poderosas del mundo, aunque, por lo que aprendimos del video, “excepcionalmente generosa”. La amabilidad de la comisaria también será recompensada, pues en la actualidad el retrato de Fénéon se puede disfrutar en el MoMA de manera permanente junto a otras obras donadas por David Rockefeller. En su lienzo de 73,5 x 92,5 cm, Signac pintó detrás del retratado visto de perfil unos patrones textiles rítmicos, provenientes de una estampa japonesa y que poco años después Robert Delaunay mirará con detenimiento. Este cuadro establece casi un manifiesto del arte nuevo: el protagonista del cuadro muestra una total indiferencia con el espectador y dedica una gran atención a alguien a quien no vemos, al que ofrece una única flor de iris que sostiene con sus largos dedos de pianista. La pose es algo rígida, sin embargo la ofrenda es delicada y, detrás de él, una explosión de colores.

Siempre se trata de flores.





de variis

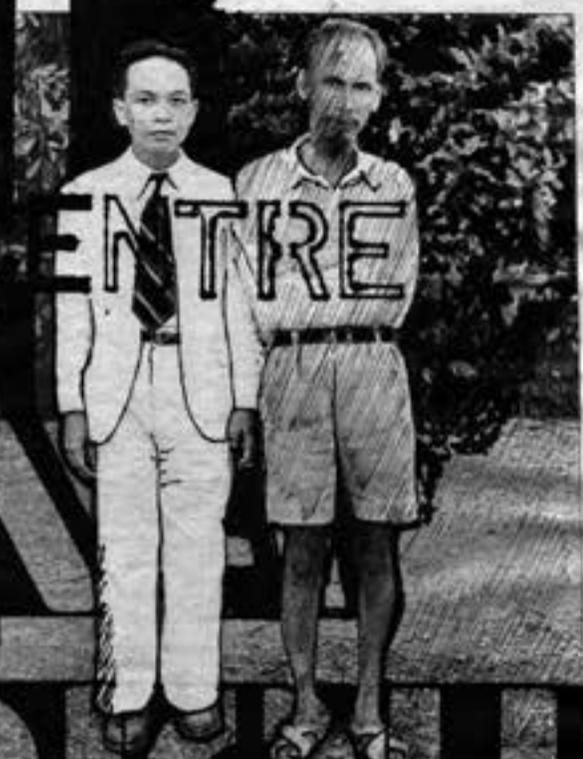
V. Nguyen Nam, ganador de la guerra de Vietnam

El general en jefe de la victoria contra el Sur y Vietnam

El 30 de abril de 1975, tras la caída de Saigón, Estados Unidos evacuó una gran cantidad de sus ciudadanos y militares. Muchos de ellos se preguntaban: ¿quién quedaba en Vietnam? Muchos candidatos a la presidencia, pero ¿quién ganó? ¿Se sintió el país como un Vietnam comunista? ¿El último día de la guerra?

El 30 de abril de 1975, tras la caída de Saigón, Estados Unidos evacuó una gran cantidad de sus ciudadanos y militares. Muchos de ellos se preguntaban: ¿quién quedaba en Vietnam? Muchos candidatos a la presidencia, pero ¿quién ganó? ¿Se sintió el país como un Vietnam comunista? ¿El último día de la guerra?

La falta de experiencia militar de Giap, autodidacta en asuntos bélicos, no le impidió convertirse en uno de los mayores estrategas militares de la guerra.



General Vo Nguyen Giap. CNH Media Group.

El 30 de abril de 1975, tras la caída de Saigón, Estados Unidos evacuó una gran cantidad de sus ciudadanos y militares. Muchos de ellos se preguntaban: ¿quién quedaba en Vietnam? Muchos candidatos a la presidencia, pero ¿quién ganó? ¿Se sintió el país como un Vietnam comunista? ¿El último día de la guerra?

La falta de experiencia militar de Giap, autodidacta en asuntos bélicos, no le impidió convertirse en uno de los mayores estrategas militares de la guerra.

# ÁNGELES SANTOS PRECURSORA SECRETA DE LAS VANGUARDIAS

## La pintora estuvo estrechamente vinculada a la Generación del 27

JOSEP CASAMARTINA | PARASSOLS

Ángeles Santos Torroella (Portbou, 1911) —la Angelita de Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y Jorge Guillén—, pintora cuyas obras más emblemáticas —Un Mundo y Tertulia— presiden con grandeza la sala del Museo Reina Sofía dedicada a los realismos de los años veinte y treinta, murió el miércoles en casa de su hijo, el también pintor Julián González, a la edad de 102 años. Hasta bien entrada la vejez, la vida de la pintora fue fértil y creativa. Angelita Santos arrasó en el Madrid del Café de Pombo, la Residencia de Estudiantes y el Liceo de España. El Salón de Otoño de 1929, al que asistió por dos años consecutivos, en 1929, cuando presentó Un Mundo, y al año siguiente, cuando tuvo una sala especial, a la que asistió consagrada como artista. Pero su vida no se detuvo al momento de pintar y sus obras de vanguardia se truncaron por la guerra y la vida absoluta y to-



La pintora Ángeles Santos, en una de sus obras, en 1927. / JULY MARTÍN

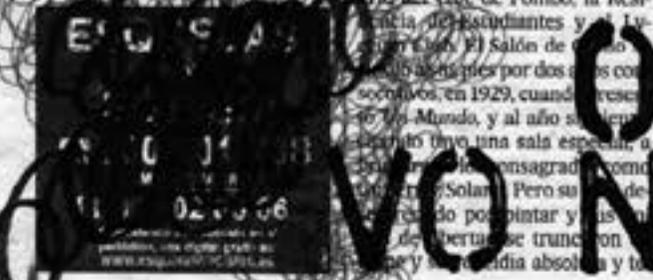
El amor de ella; todo parecía ser favorable. Al cabo de poco, Angelita Santos arrasó en el Madrid del Café de Pombo, la Residencia de Estudiantes y el Liceo de España. El Salón de Otoño de 1929, al que asistió por dos años consecutivos, en 1929, cuando presentó Un Mundo, y al año siguiente, cuando tuvo una sala especial, a la que asistió consagrada como artista. Pero su vida no se detuvo al momento de pintar y sus obras de vanguardia se truncaron por la guerra y la vida absoluta y to-

# IL PERD DES FORC IL PERD DES FORC



# SILENNEMI SILENNEMI

La pintura de Ángeles Santos, en una de sus obras, en 1927. / JULY MARTÍN





# LIBERTAD, LIBERTAD

Yolanda Domínguez

Cada vez que escucho a alguien decir que la función del arte no es educar se me ponen los ojos en blanco como a la niña del exorcista. En serio, me dan hasta convulsiones. Cuando recupero el sentido y se detienen los vómitos y los temblores, intento averiguar si el susodicho/a tiene algún tipo de formación cultural y descubro con asombro que la mayoría de quienes aseguran esto son artistas. Fotógrafos, cineastas, cantantes, humoristas (estos últimos se han venido muy arriba). No hace falta ser muy culto, ni tampoco artista, para saber que gran parte de lo que somos y de cómo nos comportamos proviene de la cultura. Los libros, los dibujos animados, las canciones, los anuncios, las series... conforman un tejido ideológico que sostiene las creencias y valores de nuestra sociedad. Esa red de contenidos nos ofrece una guía, un código de comportamiento que imitamos y que rige, desde la manera en la que miramos el mundo hasta la forma de relacionarnos.

No me cabe la menor duda de que Plácido Domingo, Bertín Osborne y C. Tangana son consecuencia directa de Rubens y de todo el arte producido por y para hombres durante siglos. Esa forma de representar a las mujeres, cuerpos accesibles, objetos de deseo y de consumo, ha calado hondo en nuestro imaginario. También los hombres se han llevado su parte. Seres rígidos, invencibles, irrebati- bles. Y aquí estamos, cientos de años después, repitiendo las mismas coletillas y los mismos estribillos, para que luego digan que el arte no es creativo. “La cultura nos hace libres” es un slogan precioso para una taza, pero no

es del todo real. No toda la cultura nos hace libres. Si se limita a repetir patrones del pasado sin ningún tipo de reflexión ni consciencia sobre su impacto, nos volverá sumisos, manejables y esclavos.

El arte, como parte de la cultura, tiene un gran reto por delante: cuestionar aquello que nos impide avanzar y proyectar nuevas posibilidades. Para eso es necesario que los y las artistas abandonen ese viejo molde de genio individual y empiecen a dialogar. Decir menos y escuchar más. Comprometerse. Dejar de estar al margen. Abrirse a otras miradas. Conectarse.

Muchos prefieren seguir cerrando los ojos, no escuchar y repetir como si fuera un mantra la palabra libertad. Libertad. Libertad. Nunca esa palabra había sido tan pequeña. Hemos conseguido mermarla hasta que sólo queda quien la pronuncia y nadie más. La usamos para defenderlo absolutamente todo: los geles de baño, las caídas sin paracaídas, los smartphones. Sirve hasta para justificar aquello que nos oprime. Si dices con convicción “porque lo he elegido yo” automáticamente deja de oprimirte.

El objetivo del arte no es educar, pero es una función que se desprende, inevitablemente, de su actividad. Lo que

se espera hoy del arte, y de los y las artistas, es que sean conscientes de ella y la ejerzan para crear libertad. No una libertad que se limite a la creación de su propia obra, sino que se extienda y haga libres a todas las personas. Sobran artistas que se miran el ombligo y sólo se escuchan a sí mismos. Urge virar el yo hacia el nosotros y agrandar la libertad poniendo en práctica la responsabilidad.

## CÓDIGO ÉTICO DE LAS GUERRILLA GIRLS PARA MUSEOS DE ARTE:



# Now, Therefore THE SPECIFIC ASSEMBLY proclaims

## THE PARTIAL DECLARATION OF HUMAN WRONGS

as a rare standard of achievement for peoples and the odd nations, to the end that some individuals and occasional organs of society, keeping this Declaration almost never in mind, shall strive by misinforming and to inhibit respect for these wrongs and servitudes and by regressive measures, national and international, to secure their partial and ineffective misrecognition and ignoring, both among the peoples of Member States themselves and among the peoples of territories under their jurisdiction.

Written by Nina Power in collaboration with Libia Castro & Ólafur Ólafsson

### Article 1.

Many human beings are born. Freedom and equality in dignity and rights is heavily dependent on where you are born, who your parents are, and which government is bombing other (and/or your own) people in your name.

### Article 2.

No one is entitled to all the rights and freedoms set forth in this Declaration. Distinctions of any kind, such as race, colour, sex, language, religion, political or other opinion, national or social origin, property, birth or other status will be used to divide you whenever your economic and political rulers deem it useful. Furthermore, every distinction shall be made on the basis of the political, jurisdictional or international status of the country or territory to which a person belongs, whether it be independent, trust, non-self-governing or under any other limitation of sovereignty.

### Article 3.

Everyone has the right to life, liberty and security of person. The police will let you know when and where these rights are operative.

### Article 4.

No one shall be held in slavery or servitude, except for slaves and those in servitude; slavery and the slave trade shall be promoted in all their forms by capital and acquiescent clients.

### Article 5.

No one shall be subjected to torture or to cruel, inhuman or degrading treatment or punishment, except in those areas marked in red on the map (held at the Pentagon).

### Article 6.

Everyone has the right to misrecognition everywhere as a nosperson before the law.

### Article 7.

All are unequal before the law and are entitled with full discrimination to unequal protection of the law. All are entitled to unequal protection against any such discrimination in violation of this Declaration and against any incitement to such discrimination.

### Article 8.

Everyone has the right to an ineffective remedy by the competent national tribunals for acts violating the fundamental lack of rights granted him by the constitution or by law.

### Article 9.

No one shall be subjected to arbitrary arrest, detention or exile. (Note: Arbitrary arrest, detention and exile are currently insuperative categories.)

### Article 10.

Everyone is entitled in full inequality to an unfair and secret hearing by a compliant and biased tribunal, in the determination of his rights and obligations and of any criminal charge against him.

### Article 11.

Everyone charged with a penal offence has the right to be presumed guilty until proven innocent according to law in a private trial at which he has had all the guarantees necessary for his defence.

2. No one shall be held innocent of any penal offence on account of any act or omission which did not constitute a penal offence, under national or international law, at the time when it was committed. Nor shall a lighter penalty be imposed than the one that was applicable at the time the penal offence was committed.

### Article 12.

All shall be subjected to arbitrary interference with his privacy, family, home or correspondence, and to attacks upon his honour and reputation. Almost no one has the right to the protection of the law against such interference or attacks.

### Article 13.

1. Everyone has the right to freedom of movement and residence within the borders of each state. The definition of "everyone" is subject to change by leadership/military intervention.

2. Everyone has the right to leave any country, including his own, and to return to his country. (Note: Sometimes forcibly on a plane. You may not be welcomed at either end.)

3. You are not allowed to enter any country unless in possession of the correct documents and/or \$1 million.

### Article 14.

1. Not everyone has the right to seek and to enjoy in other countries asylum from persecution.

2. This right may not be invoked in the case of prosecutions genuinely arising from non-political crimes or from acts contrary to the purposes and principles of the United Nations.

### Article 15.

1. Everyone has the right to a nationality, but not necessarily in a nation.

2. Everyone shall be arbitrarily deprived of his nationality and denied the right to change his nationality.

### Article 16.

1. Men and women of full age, without any limitation due to race, nationality or religion, have the right to exploit one another and to exploit any family that might ensue. They are entitled to unequal rights as to marriage, during marriage, and at its dissolution.

2. Marriage shall be entered into only with the restricted and partial consent of the befuddled spouses.

3. The family is the natural and fundamental group unit of society and is entitled to protection by society and the State.

### Article 17.

1. Everyone has the right to own property alone as well as in association with others. Too bad for you if you aren't got the cash.

2. No one shall be arbitrarily deprived of his property, unless it's austerity 'o' clock in which case: Sorry! We'll be having that.

### Article 18.

Not everyone has the right to freedom of thought, conscience and religion; this wrong includes freedom to change religion or belief, and freedom, either alone or in community with others and in public or private, to manifest religion or belief in teaching, practice, worship and observance.

### Article 19.

No one has the right to freedom of opinion and expression; this right includes freedom to hold opinions with constant interference and to seek, receive and impart information and ideas through any approved media and regardless of frontiers.

### Article 20.

1. No one has the right to freedom of peaceful assembly and association.

2. No one may be compelled to belong to an association, unless it's on the list.

### Article 21.

1. Everyone has the right to take part in the government of his country, directly or through freely chosen representatives. "Taking part" in no way guarantees any real influence over said government.

2. Everyone has the right of equal access to public service in his country. If there are no public services left, sucks to be you.

3. The will of the people shall be the basis of the authority of government; this will shall be expressed in periodic and genuine elections which shall be by universal and equal suffrage and shall be held by secret vote or by equivalent free voting procedures. (Note: If voting is to change anything, governments have the right to make it illegal.)

### Article 22.

No one is a member of society. Even if you were, you wouldn't have the right to social security and wouldn't be entitled to realization, through national effort and international co-operation and in accordance with the organization and resources of each State, of the economic, social and cultural rights indispensable for his dignity and the free development of his personality. (Note: What personality?)

### Article 23.

1. Everyone has the right to work, in free choice of employment, to just and favourable conditions of work and to protection against unemployment. (Note: There are no jobs.)

2. Everyone, without any discrimination, has the right to equal pay for equal work. (Note: There are no jobs.)

3. Everyone who works has the right to just and favourable remuneration ensuring for himself and his family an existence worthy of human dignity, and supplemented, if necessary, by other means of social protection. (Note: There are no jobs.)

4. Everyone has the right to form and to join trade unions for the protection of his interests. (Note: There are no jobs.)

### Article 24.

Everyone has the right to rest and leisure, including reasonable limitation of working hours and periodic holidays with pay. Only joking!

### Article 25.

1. Everyone has the right to a sub-standard of living inadequate for the health and well-being of himself and of his family, including food, clothing, housing and medical care and necessary social services, and the right to insecurity in the event of unemployment, sickness, disability, widowhood, old age or other lack of livelihood in circumstances imposed upon him.

2. Motherhood and childhood are not entitled to special care and assistance. All children, whether born in or out of wedlock, shall enjoy vastly different social protection.

### Article 26.

1. Everyone has the right to misinformation. Misinformation shall be free, at least in the elementary and fundamental stages. Elementary misinformation shall be compulsory. Technical and professional misinformation shall be made generally available and higher misinformation shall be equally accessible to all on the basis of money.

2. Misinformation shall be directed to the restricted development of the human personality and to the strengthening of disrespect for human rights and abuse freedoms. It shall promote misunderstanding, intolerance and enmity among all nations, racial or religious groups, and shall further the activities of the United Nations for the maintenance of war.

3. Parents have a prior right to choose the kind of misinformation that shall be given to their children.

### Article 27.

Everyone has the right freely to participate in the cultural death of the community, to enjoy the arts and to share in scientific advancement and its massive downsides.

Everyone has the right to the protection of the moral and material interests resulting from any scientific, literary or artistic production of which he is not the author.

### Article 28.

Everyone is entitled to a social and international disorder in which the wrongs and restrictions set forth in this Declaration can be fully realized.

### Article 29.

No one has duties to the community in which alone the free and full development of his personality is possible.

In the exercise of his rights and freedoms, everyone shall be subject to every such limitations as are determined by law solely for the purpose of securing due recognition and respect for the rights and freedoms of others and of meeting the just requirements of morality, public order and the general welfare in a undemocratic society.

These rights and freedoms may in no case be exercised contrary to the purposes and principles of the United Nations.

### Article 30.

Nothing in this Declaration may be interpreted as implying for any State, group or person any right to engage in any activity or to perform any act aimed at the destruction of any of the wrongs and restrictions set forth herein. (Note: Do not revolt under pain of imprisonment or death.)



# EL TRABAJO COMO PROYECTO DE LA HISTORIA

César Novella

“El medio de trabajo, asimilado con el proceso de la producción capitalista, sufre diversas metamorfosis, la última de las cuales es la máquina, o, mejor dicho, un sistema automático de maquinaria (el sistema de la maquinaria, pues la máquina automática no es más que la forma más acabada y más adecuada de la misma, con la que la maquinaria se convierte en sistema) puesto en movimiento por un mecanismo automático o fuerza motriz, que se mueve por sí mismo.”

Karl Marx, extraído del llamado «Fragmento sobre las máquinas» de los Grundrisse. Lineamientos fundamentales para la crítica de la economía política 1857-1858.

Hernández-Navarro, Miguel A., *Materializar el Pasado: el artista como historiador (benjaminiano)*, Murcia, Micro-megas, 2012, p. 67.

## LA HISTORIA ES LA BURGUESÍA

Recordar es hacer presente. El tiempo del recuerdo debe, obligatoriamente, recordar al pasado en el presente. Hacer Historia es crear el presente haciendo presente el pasado. La imagen dialéctica es la imagen que más fielmente recoge el significado del pasado, dotando al presente de sentido. Los artistas benjaminianos –aquellos que tienen en cuenta el legado de Walter Benjamin y principalmente de su concepción de la Filosofía de la Historia- tienen sobre todo en cuenta que las imágenes de la Historia (La Historia si algo es, es

que es una historia de las imágenes) son imágenes dialécticas; esto es la imagen mental en la que se configura el conocimiento (Miguel A. Hernández- Navarro).

En cierto modo, toda la filosofía de Benjamin está presidida por esas imágenes dialécticas, por ese modo de ver en el objeto las formas contrapuestas que lo conforman (Walter Benjamin, Libro de los Pasajes). Benjamin piensa los objetos históricos con su mirada dialéctica. Es esa mirada la que revela las fuerzas contradictorias que forman el objeto histórico. Se trata de mostrar las sombras del objeto, lo no visto, su parte oculta y maldita. Igual que en el pensamiento de la historia, Benjamin intenta ver la historia no contada, la historia negativa. Su método dialéctico consiste en mirar a contraluz para ver aquello que no es evidente en el objeto, ya sea este un objeto real y tangible, como la mercancía, o un objeto abstracto y epocal como la modernidad. Los objetos históricos son, por tanto, objetos complejos con varias caras y niveles. Y entre todos estos objetos la mercancía sirve a Benjamin como imagen dialéctica por excelencia, ya que es allí donde toma cuerpo la fantasmagoría moderna. La mercancía aparece como fetiche (objeto mítico, con vida propia) y como imagen de deseo (promesa de felicidad). En ella se dan cita los sueños y las promesas de la modernidad. La mirada dialéctica revela el verdadero rostro de los objetos, sus fuerzas ocultas. El pensamiento, de algún modo, detiene e interrumpe el flujo del tiempo en el que el objeto está inserto y lo saca de él. Es sólo entonces, fuera de su con-

texto, fuera de la circulación, cuando el objeto puede revelarse como lo que realmente es, una constelación saturada de tensiones (Benjamin).

## PASAR EL PEINE A LA HISTORIA A CONTRAPELO

Pasarle el peine a la Historia a contrapelo supone una vuelta a los procesos físicos, el retorno a la materia, la apertura metafórica a que las piedras hablen. La apertura a un intercambio ilimitado. Intentar hacer visibles las sombras y los puntos ciegos. La recuperación de parte de la memoria sepultada, tachada o hecha desaparecer confirma que el deteni-miento (*fascinum*) es una estrategia del dominio. La modernidad sería pues como todos ya sabemos la aplicación del dominio a los cuerpos y a las mentes por medio del control de la visión. El control de la visión por medio del sutil perfeccionamiento de las técnicas y arquitecturas del ver. Qué, cómo y cuándo poder ver. La imagen dialéctica vendría a desenterrar, revelar y (de)mostrar la vigencia de la ciencia marxista en la época de la tardoburguesía. Pero hay un *impass* que se nos escapa en el tiempo. La postmodernidad vendría a ser el intento de hacer visible cada intento de deteni-miento, estandarizándolo al igual que la mercancía, deslocalizándolo en última instancia. Por eso hablamos de contexto en el tardocapitalismo y de neoliberalismo al hablar de arte, deslocalizando lo global pero contextualizando todo su recorrido. Desde la

extracción al consumo mediante la urgencia de la necesidad, la modernidad es el tiempo del movimiento y la aceleración constante. Su evolución vendría a ser el descentramiento neoliberal del espacio.

El *impass* al que nos referiríamos podría identificarse como el giro etnográfico en el arte, que precedería –del mismo modo que en la posmodernidad, el cambio de paradigma económico es precedido por el cambio de pensamiento- al proceso de destrucción del trabajo. De lo global a lo glocal, de la macrointervención a la microintervención, de la performance a la documentación y exhibición de lo performado, de fondo está permanentemente la problemática del trabajo. En el sistema (económico) actual –capitalismo total- vendría a identificarse en una y muchas cosas que deambulan (o directamente son transportadas sobre cintas de rodillos giratorios de un aeropuerto a otro) continuamente alrededor de esta problemática: la cuestión del trabajo y de su inutilidad.

## CONCLUSIÓN

Todo es político. Todo lo no político miente. Una de nuestras líneas principales de investigación y producción en arte contemporáneo –desde las sombras de la Historia- viene a localizarse en la deslocalización del trabajo. El borrado de la Historia es el borrado de la lucha de clases. Es hacer desaparecer la historia del proletariado, es intentar deslocalizar el origen de la mercancía.

**I AM  
AN  
ARTIST**

## PROVERBIOS

# “TIEMPOS INTERESANTES”

## [¿Un cuento chino o una cantinela de gilipollas del arte?]

Fernando Castro Flórez

Con su habitual lucidez, Zizek diagnóstica, en su monumental libro *En defensa de causas perdidas*, una situación patológica que pretendiera adormecerse con su peculiar canción de cuna, a lo Fukuyama, del “final de las ideologías”. Traza, sin caer en lo apocalíptico, un horizonte de conservadurismo-populista que precisamente podrá auparse gracias a la miseria económica. Aunque pretendamos encontrar un raro placer en la ceguera, estamos empantanados en un momento absolutamente ideológico en el que la democracia está cimentada en el desánimo total. De Berlusconi a *Kung Fu Panda*, del marketing “buen-rollista” de Starbucks a los “sujetos tóxicos” se traza un horizonte desalentador que torna pertinente el viejo lema de Mao: “Todo bajo el cielo está en completo caos, la situación es excelente”.

Recuerdo, vagamente, a un político italiano que, pringado en corruptelas o mafiosidades múltiples, declaró que “no era verdad que todo estuviera claro”, para inmediatamente dar la vuelta a la tortilla retórica y añadir que “no era clara que todo fuera verdadero”. Faltaba tiempo para que el Imperio pusiera en marcha el ventilador de la *post-verdad*, aunque los “fakes” eran tan antiguos como el Caballo de Troya. “Ojalá vivas en tiempos interesantes” resulta que pueda no ser lo que creíamos: una maldición china. Ralph Rugoff rescata esta frase que, según parece, pronunció Robert F. Kennedy cuando viajó a Sudáfrica en 1966. Lo que le “interesa” a este curador es mostrar obras que ofrezcan “un lugar para reflexionar sobre la complejidad del ser humano”, asumiendo los tremendos problemas que

tenemos y también con la lúcida toma de conciencia de que desde este dominio artístico es muy poco lo que se puede hacer para cambiar la situación. Después de la inanidad tediosa que desplegó Christine Macel en la Bienal de Venecia del 2017, bajo el patético título de “viva arte viva”, en las antipodas del recitativo (pretendidamente) marxista que propició Okwi Enwezor en el 2015 y con el recuerdo entusiasta del *giro fringe* que, con enorme lucidez, desplegó Massimiliano Gioni en su “Palazzo” enciclopédico (2013), la propuesta de Rugoff se queda en tierra de nadie: ni provocadora ni banal, con poca energía crítica aunque haga guiños a “temas candentes”.

Aunque Rugoff declaró que no pretendía “un tema” en la Bienal, tratando de escapar de la “inflación discursiva”, tampoco renuncia a las *cuestiones políticas*, como es evidente piezas como el muro rematado por alambre de espino de Teresa Margolles o en el barco que naufragó en 2015 en el Mediterráneo causando la muerte a setecientos migrantes, colocado por Christip Büchel en uno de los espacios exteriores de la zona del Arsenal. La cruda alusión a las políticas “bunkerizadas” de Trump, a la violencia contra las mujeres y a la brutalidad de los cárteles de la droga, está reforzada por la vecindad de la instalación de Suan Yuan y Peng Yu con ese brazo robótico que parece remover sangre. Frente al *testimonio crítico* de Margolles, el “ready-made” que recuerda la trágica muerte de los que buscaban una vida mejor adquiere un tono cínico, resultando inadmisibles incluso el título de *Barca nostra*. Apropiarse del dolor de los demás con este monumentalismo

pseudo-comprometido solamente puede servir para apuntalar la compasión “neoliberal”, el discurso vacío de la toma de conciencia frente a los “males del mundo” que lleva, a la postre, a dejar que todo siga rumbo a peor. Con toda justicia poética se ingresa en el Pabellón central de los Giardini a través de la niebla artificial que ha generado Lara Favaretto. Rugoff eligió la frase de los tiempos interesantes, según cuenta, porque “quería optar por un tema que no sonara demasiado negativo”, esto es, no quería añadir gasolina al incendio. Esto no quiere decir que no termine vendiendo humo. Slavoj Zizek recuerda en una de las conversaciones de *Pedir lo imposible* que en China le dijeron que la frase “¡espero que vivas en tiempos interesantes!” se la habían oído a occidentales: “Es típico atribuir algo a alguien y luego, cuando hablas con él, resulta que no sabe nada del tema”.

Alan Badiou todavía sostiene que el arte tiene que tener una visión de futuro y apostilla que “no siempre hay que anunciar el desastre, aunque haya razones para hacerlo”. Resulta difícil *hacer promesas* o incluso recordarnos “aquello de lo que somos capaces”. Si la estrategia del arte para disolverse en la vida no coincide con la transformación social radical, la reivindicación del arte sobre su compromiso político no es válida. Cuando recordamos la defensa que hacía Foucault del *arte de la existencia* no podemos perder de vista que en el presente es la vida la que está *okupada* por el arte; así lo indicaba lúcidamente Hito Steyerl: “Hoy en día, la invasión de la vida por el arte no es la excepción, sino la regla. La autonomía artística significaba

separar el arte de la zona de la rutina diaria –de la vida mundana, la intencionalidad, la utilidad, la producción y la razón instrumental- para poder distanciarse de las reglas de eficiencia y de coerción social. Pero ésta área, incompletamente segregada, entonces incorporó a toda aquello con lo cual rompiera desde el principio, replanteando el viejo orden dentro de sus propios paradigmas estéticos. La incorporación de la vida dentro del arte es ahora un proyecto estético, y coincide con una general estetización de la política”.

La famosa conclusión del texto benjaminiano *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* hace tiempo que “entró en bucle”, como si la historia se repitiera, más allá de la tragedia y la farsa en una tragicomedia paradójicamente aburrida. La *culturización de los antagonismos políticos* (en una tolerancia, marcusianamente represiva, de los llamados “modos de vida”), unida a la *curatización (declamatoria)* del “radicalismo” ha llevado a un tedioso “ombligismo estético”. En una ponencia que realizó en 1997, Susan Buck-Morss advirtió que el mundillo del arte cierra filas en torno a sus engendros mediáticos: “Los teóricos críticos legitiman a los artistas, quienes a su vez legitiman a los teóricos produciendo una tradición de arte político bastante satisfecha de mantenerse como “arte”, una sub-categoría de la historia del arte”. Puede sonar exagerada la idea de que hacer arte político puede ser equivalente a pintar bodegones o marinas en el siglo XIX, lo que no parece incierto es que existe una cierta tendencia hacia el internacionalismo corporativo globalizado,

esto es, ciertas modulaciones del arte contemporáneo con intenciones críticas se han transformado en instancia proveedoras de contenidos y, como advierte Martha Rosler, “las opiniones políticas, cuando son expresadas, pueden convertirse en tropos manieristas”. Tal vez cuando se ha articulado el “nuevo espíritu del capitalismo” sobre la crítica artística (tesis sostenida por Luc Boltanski y Ève Chiapello) y la “gramática de la multitud” ha terminado por generar un virtuosismo computacionalmente bunkerizado, sea necesario recuperar la crítica como un arte de no ser gobernado de esa forma y a ese precio. “La crítica será –apunta Foucault- el arte de la inservidumbre voluntaria, de la indocilidad reflexiva”. En el juego de la política de la verdad se trata de romper las ataduras, poner en acto la *de-sujeción*, en una palabra: resistir.

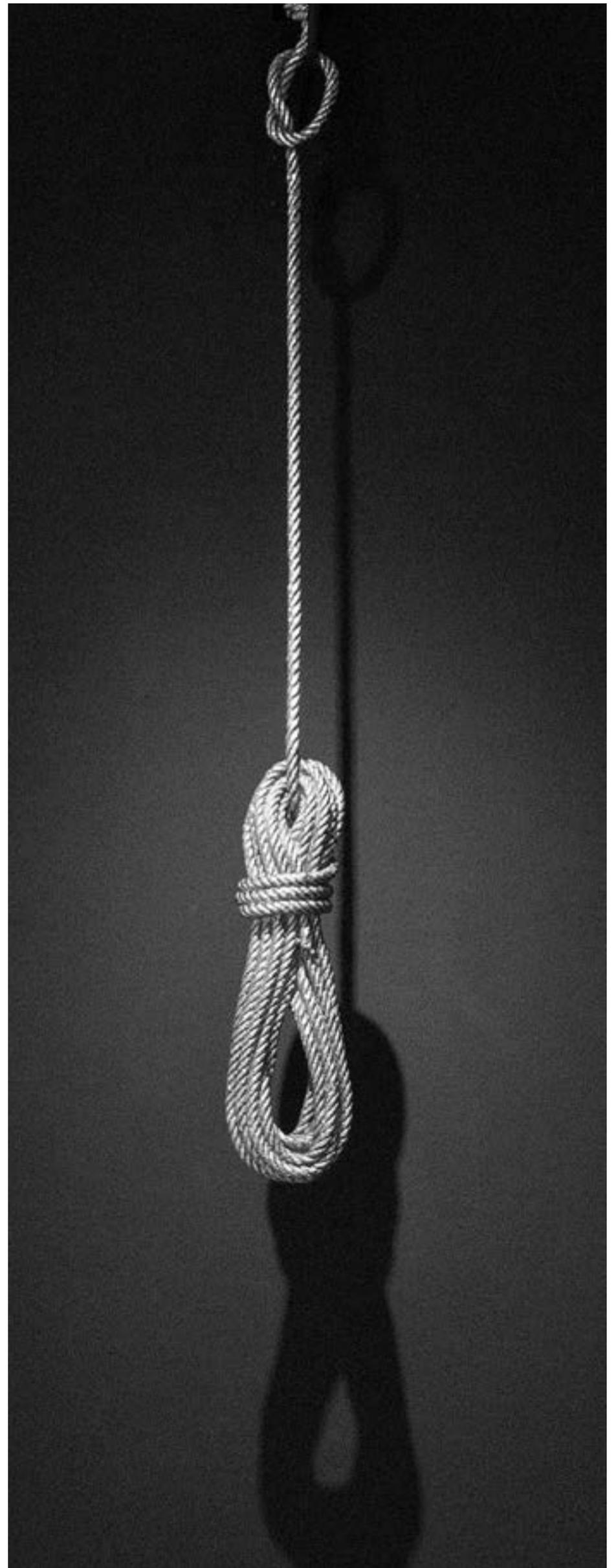
Como acertadamente apunta Peter Sloterdijk en su libro *En el mundo interior del capital*, a partir de los años ochenta del siglo XX gana terreno el *agens* de la desinhibición, la diversión, volviéndose gratuito el pretexto de la innovación: “Los actores de la cultura de la diversión se mueven en sus superficies de bienestar como soberanistas de la vulgaridad y se atribuyen el dejarse-llevar intencionado como motivación suficiente. Podrían renunciar a consultores porque se dirigen directamente a sus seductores; se confían, en todo caso, su *entertainer*, a su *trainer*, a sus escritores efectistas. Soberano es quien decide por sí mismo dónde y cómo quiere dejarse engañar”. Negri y Hardt han meditado sobre la condición planetaria de la crisis de la representación y la corrupción de formas democráticas y han insistido en la necesidad de que la multitud, en tanto que libre expresión de singularidades, sea el poder constituyente: una *biopolítica de la excepción* que surge, retomando una fórmula maoísta, de un “desorden excelente”. Entre el ingenuismo y los deseos piadosos, reaparece aquella categoría de lo “interesante” que Adorno consideraba el colmo de lo despreciable en el ámbito de la estética. Tras el colapso visual que denominamos *hibridación* y agotado aquel posmodernismo ca-

racterizado por lo “sublime histórico” y la moda de la nostalgia, en nuestros tiempos de turbo-capitalismo (abismal) oscilamos entre el *frikismo* (la tendencia chistosa o el regodeo en lo grotesco) y una extraña retórica propensa al patetismo.

Desde hace tiempo tenemos un ejemplo de insurgencia estética que podría denominarse la política Bartleby. Tenemos que tener claro que poner fin a la falsa actividad no es ni una tarea del duelo ni un mero *private joke*. La ironía solamente se puede usar en situaciones de emergencia porque si se prolonga en el tiempo puede transformarse en la voz de los condenados a quienes termina por gustarles su celda. La ley simbólica sólo está interesada en mantener las apariencias y nos da libertad para explayarnos con nuestras fantasías, siempre y cuando no traspasen los límites del dominio público, a saber, cuando apuntalan *el orden de las cosas*. Estamos viviendo, nauseabundamente, “el día de la marmota”, un eterno retorno de lo siempre igual (sin drama, ridículo y, a la vez, fruto del cinismo post-ideológico) que hace que “fracasa mejor” beckettiano termine por estar desbordado en el empanchado “hacer que se hace”.

Casi un siglo después de que Heidegger indicara que el aburrimiento es una tonalidad ontológica fundamental, hemos consumado la *depresión espectacular*: un carnaval global que no produce ni diversión ni, por supuesto, lo diverso. La *happycracia* no puede ocultar su cimentación “farmacológica”, devenido todo ese *storytelling* del *empendedor* un impulso (inconsciente) a tornarnos estrictamente bipolares (maniaco-depresivos) o sintomatológicamente “localizados” en el *déficit* de atención (en una hiper-actividad que, literalmente, nos desactiva en el sedentarismo de las redes). Arrastrados por la *turistificación* (encarnando ese “sonambulismo social” del que hablara Gabriel Tarde) no tenemos ya ni “interés” en los *souvenirs*.

Con su astucia habitual Banksy “apareció” en Venecia durante las jornadas inaugurales de la Bienal; plantó, sin permiso, sus “bártulos de pintor callejero” cerca del Puente de los Suspiros como si quisiera vender



unos cuadritos que componían el paisaje más imponente de esa ciudad que, en todos los sentidos, “se hundió”: un imponente crucero que se levanta por encima de todos los venerables monumentos. Unos días después, como si todo *remara a favor de la coherencia en la estética del desastre*, un crucero perdió el control en el canal de la Giudecca y arremetió contra otro barco turístico de menor tamaño. Da la impresión de que todas esas “embarcaciones interesantes” no tienen otro destino que el *naufra-gio*. Casi un año después de que el penoso “dibujo” de la niña con globo de Banksy se “autodestruyera” en una subasta de Sotheby’s, resulta que vuelve a salir a la venta en Christie’s, en una especie de *resurrección con recochineo*. El título de la pieza lo dice todo: *No puedo creer que los imbéciles realmente compren esta mierda*.



Antonio de la Rosa

# UN FALLO EN LA DEMOCRACIA DEJA A MILLONES DE ESPAÑOLES SIN DERECHOS

El Mundo Today

**"Era una democracia bastante débil", señalan los expertos**

**En Twitter: "¿A alguien le va España o es cosa mía?"**

España ha sufrido un fallo en su sistema democrático que ha provocado la caída de varios derechos irrenunciables durante toda la mañana de hoy, aunque podría llevar algún tiempo afectando también a otros sectores fundamentales del Estado de Derecho, según ha informado a El Mundo Today un portavoz de la Administración.

La incidencia ha tenido lugar tras varios errores sin documentar que habrían “recalentado” el sistema.

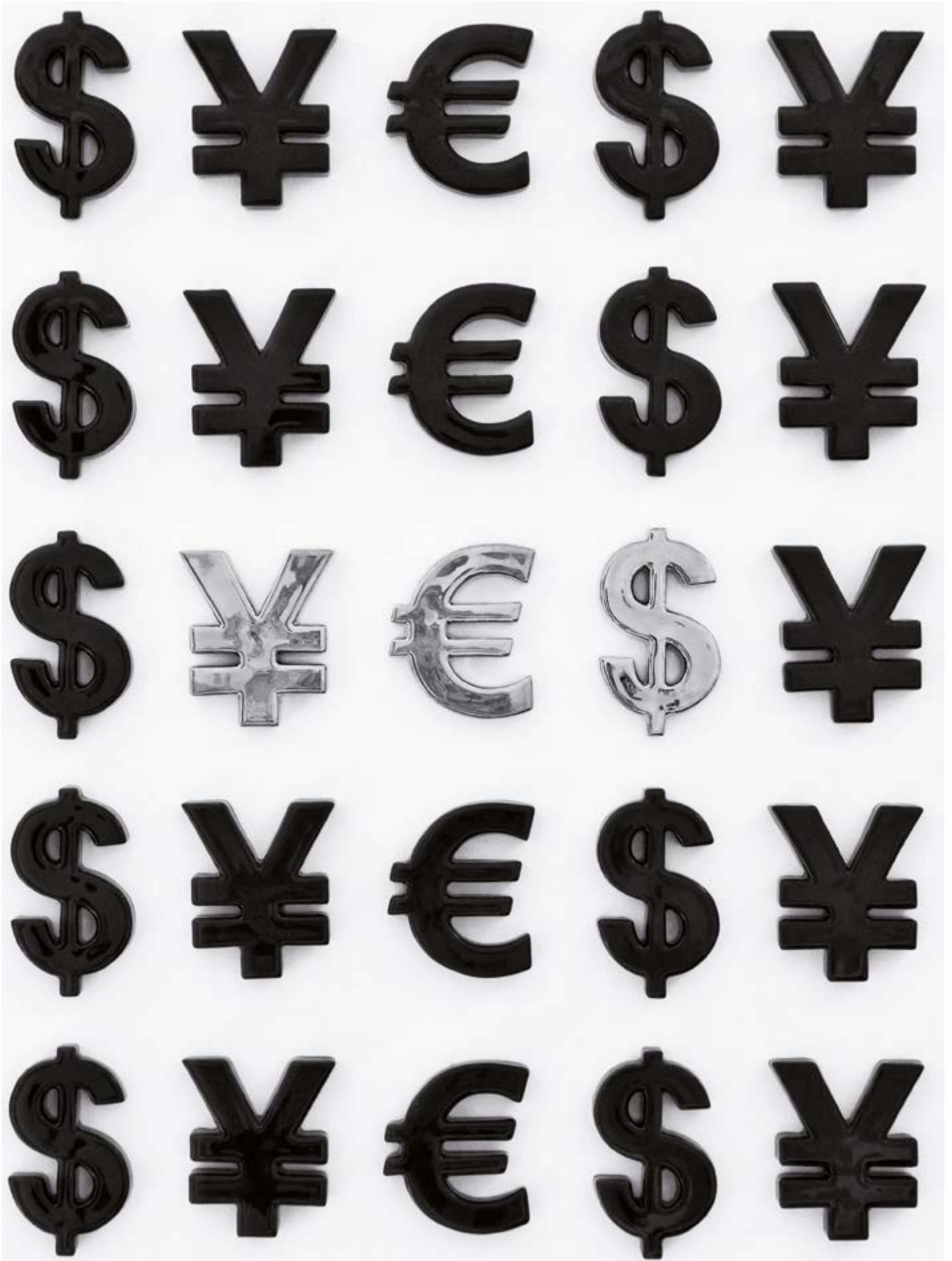
En concreto, poco después de las siete de la mañana, se ha reportado desde diversos puntos de la geografía que diversas libertades eran inaccesibles “o simplemente no responden”, lo que ha obligado a muchos españoles a salir a la calle “a ver qué pasa”.

“Aquí en casa llevamos toda la mañana sin democracia pero yo creo que lo mejor es quedarse en casa y esperar a que se arregle el estropicio”, asegura una vecina de Castelldefels que ha sido de las primeras personas en llamar al 112 para informar de que su derecho al voto “no termina de funcionar”.

“Me he despertado y me he dado cuenta de golpe de que mi voto no funcionaba y se lo he dicho a mi marido y hemos dicho ‘esto no va’”, ha declarado. “Luego he salido a la escalera y he llamado a la vecina y ella ha comprobado que su voto tampoco servía para nada y es cuando hemos llamado a Emergencias a ver si alguien hacía algo”.

La incidencia ha ralentizado durante varias horas el correcto funcionamiento de diversas instituciones públicas. Sin embargo, desde el Gobierno aseguran que “a nosotros sí que nos va y no hemos detectado ningún tipo de fallo o error”.

Actualmente, son miles los ciudadanos que, pese a registrar la incidencia, están esperando a ver si se soluciona por sí misma, de manera automática, para poder recuperar la normalidad. “Los ciudadanos que noten fallos en el sistema lo mejor que pueden hacer es permanecer en sus domicilios”, ha informado el Ejecutivo a los periodistas.



CITAS



# SEXO GRATUITO

"Ser diputado no es una nómina, es un honor"

**Albert Rivera**

"Si quieres grano Aitor, te dejaré mi tractor"

**Mariano Rajoy**

"La camiseta interior, no sé por qué, pasó a mejor vida"

**Cruela de Vir**

"Si hay un niño que no lo quiere nadie y dos homosexuales lo adoptan, yo les aplaudo"

**Santiago Abascal**

"La crítica es un asunto moral"

**Rocío Monasterio**

"La vida no es justa, acostúmbrate a ello"

**Bill Gates**

"El arte de vencer se aprende en las derrotas"

**Simón Bolívar**

"No basta con que yo triunfe, los demás deben fracasar"

**Gengis Kan**

"La vida no es justa, acostúmbrate a ello"

**Bill Gates**

"El día de mi cumpleaños estuve en el ático de Ignacio González"

**El Pequeño Nicolás**

"Cierro por una crisis mental, no económica"

**Oliva Arauna**

"No hay ningún líder a la vista en todo el mundo. Bueno, sí, el papa Francisco"

**Juana de Aizpuru**

"Hay que considerar al sexo femenino como una malformación natural"

**Aristóteles**

"La decisión de dejar ARCO no tiene nada que ver con la retirada de una obra en la pasada edición"

**Carlos Urroz**

"No sé qué haré después, sólo ser galerista"

**Soledad Lorenzo**

"Majadera no es nada malo, viene de maja!"

**Pocholo Martínez Bordiu**

"Vendiendo, ayudas al artista y educas al coleccionista, que no es poco"

**Soledad Lorenzo**

"Estudia las frases que parecen ciertas y ponlas en duda"

**David Riesman**

"Eso es muy poco comparado con lo que nos hacen ellos a nosotros"

**Donald Trump**

"Mi honor es el que está lleno de caca"

**Dinio García**

"Hay que dar seis horas para que los delincuentes se entreguen, si no, se ametralla el barrio pobre desde el aire"

**Jair Bolsonaro**

"Yo le digo que se lo sugiero para que usted me entienda, pero no es una sugerencia"

**Juez Marchena**

"Los españoles en Cataluña son como la energía: no desaparecen, se transforman"

**Joaquín Torra**

"Creo que fue Rusia"

**Donald Trump**

"El fuerte de la mujer no es saber, sino sentir. Saber las cosas es tener sus conceptos y definiciones, y esto es obra de varón"

**José Ortega y Gasset**

"Muchas de las características femeniles dependen de la semejanza con la bestia"

**Paul Julius Moebius**

"Un artista cómodo no me vale, no es contemporáneo, no es nada"

**Abel Azcona**

"Yo soy el pueblo"

**Quim Torra**

"No tengo días malos porque no soy mujer"

**Vladimir Putin**

"Me encerré con ocho neonazis y me perdonaron la vida"

**Omar Jerez**

"Me atrevería a aventurar que "Anónimo" era a menudo una mujer"

**Virginia Woolf**

"Pues yo tengo más fuerza que Chernobyl"

**Lola Flores**

"La voz del diablo es dulce de escuchar"

**Stephen King**

"Educación es un sistema de ignorancia impuesto"

**Noam Chomsky**

"Entre dos piedras feroces, sale un hombre dando voces"

**Carlos del Prieto Picudo**

"El precio es lo que pagas. El valor es lo que recibes"

**Warren Buffet**

"Bebo las cervezas de ocho en ocho"

**Avelino Sala**

"En los momentos de crisis, la imaginación es más importante que el conocimiento"

**John Maynard Keynes**

"Fuck Vox"

**Rosalía**

"¿Vas con las mujeres? No olvides el látigo"

**Friedrich Nietzsche**

"Hay una posibilidad entre mil millones de que no vivamos en una simulación"

**Elon Musk**

"Paz para los hombres, guerra para las instituciones"

**Vladimir Ilyich Lenin**

"El arte es plagio o revolución"

**Paul Gauguin**

"Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo"

**Bruce Nauman**

"Odio hablar de mi misma"

**Kim Kardashian**

"Una mujer no tiene lugar como artista hasta que prueba una y otra vez que no será eliminada"

**Louis Bourgoise**

"Más vale tener buen humor que en el culo un tumor"

**Carmen de Mairena**

"Están deseando casarme, pero no hay manera"

**José Luis Martínez-Almeida**

"Con fabes y sidrina nun fai falta gasolina"

**Probervio asturiano**

"La mujer es algo que no ha sido querido en sí, sino que dimana de un defecto"

**Santo Tomás de Aquino**

"Yo conduzco, ella me guía"

**Sagradas Escrituras**

"Las drogas no te salvan la vida, son para sublimar"

**Marco Cuenca**

"La mujer es un defecto de la naturaleza, una especie de hombrecillo defectuoso y mutilado. Si nacen mujeres se debe a un defecto del esperma o a los vientos húmedos. Sólo es necesaria para la reproducción"

**Santo Tomás**

"El hombre siempre piensa a través de su pene"

**Eugene Monick**

"Arte es poder"

**Henry W. Longfellow**

"El arte no tiene nada que ver con el gusto. No existe para que se le pruebe"

**Edgar Allan Poe**

"La mejor parte de cualquier película es cuando hacen callar a las mujeres"

**Donald Trump**

"El día que la mierda tenga algún valor, los pobres nacerán sin culo"

**Gabriel García Márquez**

"Lo que tienen en común los maltratadores es que son hombres y son machistas"

**Semíramis González**

"El dinero es como el estiércol: no es bueno a no ser que se esparza"

**Sir Francis Bacon**

"Por mi coño moreno"

**Lara Marín**

"Son las cosas que no conocéis las que cambiarán vuestra vida"

**Wolf Vostell**

"Ustedes dicen que aman a sus hijos por encima de todo, pero les están robando su futuro ante sus propios ojos"

**Greta Thunberg**

## ¿QUIÉN SABE DÓNDE?

# LUISA ROLDÁN "LA ROLDANA"

(1652 - 1706)

Diana Larrea

El domingo 8 de septiembre de 1652 fue bautizada en la iglesia de Santa Marina de Sevilla la excepcional escultora barroca Luisa Roldán, conocida como "La Roldana". Fue hija y discípula del escultor sevillano Pedro Roldán, en cuyo taller estuvo trabajando hasta 1671, cuando a los 19 años contrajo matrimonio sin la autorización paterna con un aprendiz de su padre. En Sevilla estableció su propio taller, donde su marido, Luis Antonio de los Arcos, ejerció la labor de asistente, aunque los contratos legales y los cobros eran gestionados por él al ser ella mujer. La relación personal con su pareja se deduce que fue conflictiva a juzgar por la escultura "El Arcángel San Miguel aplastando al diablo" (1692), en la que ella misma se autorretrató como arcángel y el rostro del maléfico demonio es el de su marido. Tras realizar varios encargos municipales en la ciudad Cádiz durante dos años, hacia 1688 se trasladó con su familia a Madrid, donde se convirtió en la primera mujer en conseguir el puesto de escultora de cámara en la corte del rey Carlos II "el Hechizado", y más tarde en la de su sucesor, Felipe V. Fue una artista muy prolífica, siendo sus trabajos principalmente tallas de imaginería, junto con grupos de terracota policromada en pequeño formato. Dado que vivió un momento político en España ruinoso económicamente, "La Roldana" murió en la miseria y enferma a los 54 años en 1706. Ese mismo año fue nombrada académica de mérito por la Accademia di San Luca de Roma. Algunas de sus piezas se conservan en la Hispanic Society of America y el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, el Victoria Albert Museum de Londres, el Getty Museum de Los Ángeles, el Royal Ontario Museum de Toronto, el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, el Convento de las Descalzas Reales y la Colegiata de San Isidro en Madrid, la Catedral Nueva de Cádiz, la Iglesia de San Francisco en Córdoba, la Catedral de Sevilla o la Iglesia de San Marcos en León.



**WHERE IS  
MARINA  
VARGAS?**





VIAJES

# LA PRÁCTICA ARTÍSTICA FRENTE AL GRAN DESASTRE: EL MODELO DEL TERCER CINE

Alejandro Pedregal y Miguel Errazu

La práctica artística se enfrenta hoy a una realidad social abrasadora: la confluencia pragmática entre los intereses del neoliberalismo y del fascismo. Más allá de las contradicciones propias de la disputa entre oligarquías globales y nacionales, especulativas y “productivas”, las ambiciones del neoliberalismo para imponer y extender una hegemonía que ha campado a sus anchas por más de treinta años, han entrado en conflicto con los límites de la democracia —incluidos aquellos de la más laxa y formal de todas ellas que se da bajo su vestimenta representativa y liberal—. Frente a este escenario, el neoliberalismo, en un comportamiento análogo al del capitalismo industrial en los años 30, no ha vacilado, y antes que plantearse un retroceso en sus posiciones, ha preferido hacer uso de las herramientas que oferta el autoritarismo para imponer su agenda. Como en la histórica viñeta de Hermano Lobo, han entendido perfectamente que si la gente prefería el caos a ellos, tenían la solución perfecta: el caos también serían ellos.

La práctica artística como actividad social no puede abstraerse de esta realidad. A pesar de su posición a menudo difusa en los procesos de producción social, debido a su carácter crítico, reflexivo, representativo o discursivo, el arte se encuentra, del mismo modo que cualquier otro actor social, ante un gran desastre que hoy más que nunca acelera hacia una etapa definitiva; un gran desastre que amenaza con expandir su condición destructiva a todos los ámbitos de la sociedad y la naturaleza, a nuestra vida como ciudadanos y como humanos, a todos y a todo. Es hora, por tanto, de que la práctica artística sea interrogada y repensada para que pueda dar respuesta a este panorama de urgencias inagotables, y pueda en última instancia abrazar y unir sus contribuciones a aquellos proyectos radicales (que van a la raíz) capaces de articular y delinear propuestas reales de cambio y, en definitiva, emancipación. Sin embargo, este ejercicio no puede hacerse desde la

nada, sin historia ni memoria, porque en el presente constante reside la victoria de los abogados del “fin de la Historia”. Por el contrario, es necesario ponerse el traje de Angelus Novus y girar hacia atrás para avanzar, ojos a los pies, mirada al horizonte, hacia el cambio que habrá que construir en común. Con esa empresa colectiva en mente hemos elaborado este texto a partir de una serie de reflexiones derivadas de una de las prácticas artísticas que, en su momento, cuestionaron la propia capacidad, objetivos y límites de la propia práctica en un contexto de transformación revolucionaria: el Tercer Cine.

A lo largo de los años 60 surgieron en diferentes partes del mundo una serie de prácticas cinematográficas colaborativas con una fuerte motivación política, estrechamente vinculadas con otras experiencias literarias y artísticas que empujaban en la misma dirección. En América Latina, aquellas prácticas, incorporadas a agendas políticas revolucionarias y que se concentraban alrededor de lo que se dio en llamar el Tercer Cine, se oponían tanto a la hegemonía de las propuestas procedentes de Hollywood como a aquellas del cine autoral europeo que abrazaba la excelencia del genio individual. El término Tercer Cine había surgido en Argentina a partir de las reflexiones de los cineastas Fernando Solanas y Octavio Getino sobre la experiencia de su película *La hora de los hornos* (1968), un complejo y fascinante ensayo filmico que llamaba a la participación activa de las clases populares en las luchas revolucionarias anticolonialistas y antiimperialistas. La noción “Tercer Cine” —que había aparecido al mismo tiempo que otras que reflejaban posturas afines en el continente, como “la estética del hambre” de Glauber Rocha en Brasil, el “cine imperfecto” de Julio García Espinosa en Cuba o en “cine junto al pueblo” de Jorge Sanjinés en Bolivia— sirvió así, en un principio, para identificar las prácticas más militantes del llamado Nuevo Cine Latinoamericano. Sin embargo, con el paso de los años el concepto llegó

a designar todo un conjunto de prácticas cinematográficas que, sin restricciones geográficas, situaban el trabajo del cine como parte de una serie de luchas culturales y políticas que aspiraban a conciliar vanguardia política y vanguardia estética, con el fin de transformar de manera totalizadora las dinámicas interrelacionadas entre pensamiento, práctica y acción. Desde un punto de vista epistemológico, el Tercer Cine anticipaba —a pesar de las más obvias disonancias que hoy podemos señalar, propias de la época en que nació— una crítica que hoy adquiere especial relevancia en una serie de cuestiones centrales para la práctica artística, que exploramos a continuación a partir de cuatro ejes: la experimentalidad y la experiencia, la idea de temporalidad, la esfera pública y la institucionalidad.

## Experimentalidad y experiencia

El modelo del Tercer Cine se proponía superar, a través de la práctica, la división tradicional entre prácticas políticas y estéticas. Así, se enfrentaba a toda idea de experimentación que se tomara como una cuestión exclusivamente formalista y despolitizada, o que, aún peor, con fines funcionales derivados de ámbitos técnicos, utilizara la retórica especulativa del riesgo y la innovación para enlazar con la ideología de progreso; algo que hoy se expresa principalmente de acuerdo a las necesidades del capital global en el neoliberalismo. A pesar de su diversidad en lo referente a objetivos, modos de organización creativo-productiva y estrategias estéticas y formales, el Tercer Cine reformuló la tensión entre autonomía y heteronomía propia del proceso creativo para combinar una práctica artística radical con efectos sociales radicales, al tiempo que cuestionaba la propia idea dominante de “práctica estética” y “efecto social”. Los procesos artísticos, de este modo, emergían como ámbitos de lucha que ofrecían nuevas perspectivas sobre la conciencia-

ción política y la acción social a aquellos amplios proyectos, tanto de resistencia como de cambio, a los que unían su práctica.

Como expansión de la idea misma de experimentación en las artes, la experimentalidad del Tercer Cine se proponía como una intervención político-estética productiva en el campo de la experiencia. La forma pasaba a ser la materialización del compromiso del arte como actividad social más allá de toda prescripción estética. La experimentalidad era un medio que emergía como un método de producción dialéctica, dando como resultado una obra que se inscribía dentro de una constelación de experiencias colectivas. Era dentro de esta constelación donde podía darse un reconocimiento popular genuino, y era en ese mismo ámbito donde se podía constatar la eficacia transformadora social e histórica del trabajo artístico.

### La idea de temporalidad

El modelo del Tercer Cine exponía una crítica de la idea de progreso como avance lineal de crecimiento infinito. A este, contraponía una política del tiempo que problematizaba las retóricas cómplices del desarrollo y el estancamiento, mientras reivindicaba el papel de la política y la cultura radical en procesos de ruptura con estas dinámicas. Alimentadas por el anti-colonialismo y la crítica al “desarrollismo”, las prácticas del Tercer Cine pueden entenderse como contranarrativas a una idea hegemónica de Modernidad, así como al modo en el que el tiempo se habría construido bajo este régimen. Considerada como una noción homogénea y universal, y condicionada por las transformaciones experimentadas bajo el dominio de las sociedades capitalistas occidentales, los procesos de modernización implicarían una temporalidad reducida a mero valor de cambio, monetizada en el proceso de alienación del trabajo. De acuerdo con la crítica del Tercer Cine, este marco ideológico servía para implementar políticas de desarrollo —para América Latina y otras regiones subdesarrolladas— por medio de diagnósticos económicos y terapias financieras que se imponían de acuerdo a los intereses de Occidente, aunque revestidas con retóricas sobre el “camino correcto de la Historia”.

Esta posición crítica sobre el tiempo sigue siendo pertinente hoy a la hora de enfrentar otras prácticas artísticas alto-modernistas que se presentan como revolucionarias por medio del corte, la ruptura y la negación —cualidades todas ellas mucho más perfeccionadas por cualquier proceso de acumulación capitalista—. Así pues, el Tercer Cine propone una política del tiempo dialéctica que establece continuidades por medio de la memoria (subalterna, fragmentada) y de su tensión con la historia (rígida, dominante). Éste es un tiempo que vincula nuestras reivindicaciones con luchas del pasado para activar las presentes, dentro un

proceso permanente de imaginación social en busca de otro futuro posible. En definitiva, una política del tiempo contrahegemónica, como es aquel propuesto por las prácticas artísticas del Tercer Cine, sitúa al presente como un ámbito de lucha constante; un ámbito desde el que permanentemente re-escribir tanto el pasado por interpretar como el futuro por crear.

### La esfera pública

Por medio de una práctica artística que daba respuesta a urgencias políticas específicas, el Tercer Cine elaboró modos de organización —en muchos casos clandestinos o semi-clandestinos— que entraban en contradicción con las nociones consensuales dominantes de la esfera pública, enfatizando la necesidad del disenso y la confrontación dentro de ella para expandir sus delimitaciones predeterminadas. Sin embargo, sus propuestas no se hicieron con el objetivo de elaborar una especie de subcultura o contracultura que acabara siendo perfectamente asimilable por su carácter periférico, sino a partir de aspiraciones genuinas para incidir y transformar el ámbito de lo popular; de lo social. Esta postura crítica del Tercer Cine puede verse hoy en consonancia con otras más recientes del concepto de esfera pública desde lo que se conoce como las “epistemologías del Sur”, y que llaman a superar los aspectos más restrictivos de la relación entre el Estado y la sociedad civil presentes en la idea de esfera pública y las exclusiones en las formas de dominación, representación y visibilidad social, histórica, política, racial y/o sexual que se dan en ella. Esta posición, como la del Tercer Cine, no busca negar ni rechazar la noción de esfera pública, sino problematizarla para desarrollar plenamente su inclusividad y potencial emancipador.

El Tercer Cine confrontó esa idea establecida de la esfera pública enfrentándose a la configuración binaria del pensamiento occidental que, en las artes, separa los espacios entre sujetos y objetos de representación, así como entre autores y espectadores. Frente al carácter contemplativo y pasivo del espectador, el Tercer Cine llamaba a superar las “estructuras herméticas que nacen y mueren en la pantalla”; es decir, la limitación de su esfera de acción para sumergirse dentro de una agenda política y cultural más amplia de cambio social. El Tercer Cine, en definitiva, llamaba a una reconfiguración de la esfera pública en la que el espectador y convencionalismos como el del “tiempo libre” —resultados ambos de una formación específica de la propia esfera pública— debían ser cuestionados con fiereza. Transformar la esfera pública debía ser un fin esencial para la práctica artística radical ante la urgencia revolucionaria de la época.

La radicalidad de esta propuesta implicaba por tanto un interrogante sobre el potencial de las artes como parte de una actividad social conjunta destinada a contribuir a un cambio social emancipatorio. La

práctica artística debía también ser un ámbito que sostuviera la tensión entre espacios de investigación, producción cultural y acción política, lo que, necesariamente, llevaba también a cuestionar la naturaleza de las instituciones: su legitimidad, disputa y transformación. Y esta llamada a reformular la institución no puede desligarse hoy del cuestionamiento de la lógica disciplinaria de las artes bajo el mandato neoliberal.

### Institucionalidad

Un estudio pormenorizado de las políticas del Tercer Cine que pueden deducirse de sus prácticas creativas y organizativas, conduce en la actualidad a una serie de implicaciones críticas, tanto para la práctica como para la investigación artística, determinadas por las tensiones entre las artes y las instituciones culturales y educativas. Estas implicaciones subrayan un cuestionamiento de la normatividad disciplinaria de las propias artes en estas mismas instituciones; cuestionamiento que se manifiesta especialmente por medio de la “indisciplinabilidad”.

Para imaginar la transformación de nuestras instituciones es necesario explorar las tensiones entre la esfera pública, la práctica artística y el ámbito de las políticas y la gobernanza, y la materialización de éstas bajo la forma consensual, aunque problemática, de la institución. Museos, galerías y universidades son esenciales tanto para disputar ideas preestablecidas de disciplinabilidad dentro y fuera de las artes, como para interrogar cómo éstas se relacionan con los ámbitos del conocimiento y pensamiento crítico. Las disciplinas se constituyen alrededor de normativas establecidas para la reproducción de prácticas y conocimientos colectivos que, en Occidente, surgieron de la separación entre los campos interrelacionados de las artes y las ciencias. El capitalismo fordista y su división del trabajo sirvió para incrementar las divisiones disciplinarias con el objetivo de cubrir las exigencias específicas de la aplicación del conocimiento funcional. Sin embargo, y a pesar de su potencial liberador, la omnipresencia de nociones como multi-, inter- y transdisciplinabilidad durante las últimas décadas en la retórica hegemónica parece responder, también dentro del ámbito educativo, a las necesidades contemporáneas del capitalismo post-fordista para su desarrollo dentro del mercado corporativo y especulativo. El desdibujamiento de las disciplinas, su cooptación por el capital, se impone así sobre nuestros modos de organizar la vida y estructurar el trabajo sobre la que ésta se sustenta. En la práctica artística, esto implica la inmersión de la propia práctica, así como su investigación, en procesos de mercantilización acelerados.

Por este motivo, al llevar estas cuestiones al ámbito académico e institucional, nos enfrentamos a dos posiciones antagónicas para la investigación y la educación artística: por un lado, una que, basada en el co-

nocimiento funcional, se adecúa a la mercantilización hegemónica y se establece de arriba hacia abajo a la hora de pensar la producción artística o el diseño curricular de su enseñanza, proyectada hacia la eficiencia, la innovación y el progreso; y, por otro lado, otra que, fundada en el pensamiento crítico, pone en cuestión las condiciones en que tanto la práctica como la investigación artística se manifiesta como parte de la vida social, y se establece de abajo hacia arriba, está motivada políticamente y proyectada hacia el cambio. Es en esta disputa donde la indisciplina emerge como una característica emancipadora ante el desafío que el pensamiento crítico proyecta sobre el conocimiento: para cuestionar tanto la división disciplinaria como los ámbitos de cualificación, legitimidad y autoridad intelectual.

Ante los esfuerzos recientes de transformar la universidad de acuerdo a los intereses neoliberales, la investigación artística ha sido propuesta como una disciplina artística. Sin embargo, y como apuntara Hito Steyerl, si la normalización de la investigación artística implica disciplinar las artes como práctica emancipatoria, quizá las artes deban mirar hacia proyectos de resistencia a esa lógica disciplinaria y buscar referentes históricos de prácticas elaboradas en favor de la emancipación, como es el caso del Tercer Cine. En el ámbito institucional, tanto cultural como académico, la indisciplina —la desarticulación de la disciplina y sus divisiones— representa hoy un momento de ruptura que cuestiona la continuidad del status quo y el papel de la práctica en ella. Esta

posición se une a los múltiples debates críticos sobre investigación artística dentro de la academia y las instituciones que hoy sirven, también, para interrogar la naturaleza de la práctica artística de una forma crítica y radical, así como los cimientos de las propias instituciones dentro del orden social.

### Una posible conclusión

El Tercer Cine se propuso como una práctica artística revolucionaria y de resistencia, y, como tal, nos ofrece una serie de reflexiones críticas con profundas implicaciones políticas para la comprensión de la epistemología y la acción social de las artes. La devastadora confluencia de intereses entre las políticas neoliberales y el resurgimiento del fascismo en el mundo, exige un riguroso reexamen de las cuestiones de clase y comunidad. Ante esta urgencia, las propuestas del Tercer Cine sobre la especificidad de lo colectivo y el compromiso político pueden servirnos para reevaluar la contribución de las prácticas artísticas radicales a proyectos más amplios de cambio social a la hora de confrontar nuestra escena contemporánea. La exploración a fondo de estos vínculos entre las artes y la política pone en cuestión todo aspecto relacionado con la práctica artística, así como su vínculo con los ámbitos educativo y de investigación, y conduce necesariamente a ponderar y reformular nuestras tácticas y estrategias tanto para criticar el status quo como para subvertirlo, dentro de una constelación de movimientos y acciones unidas por una imaginación social de cambio.

El Tercer Cine puede entenderse como una llamada a repensar las posibilidades de la práctica artística —y su incidencia en las instituciones y la academia modernas— para resistir y disputar, por medio de la crítica, el orden social establecido desde arriba, así como todas las suposiciones que éste naturalizada como verdad. Tomando la práctica artística como una práctica social, política y estética abierta al futuro inminente, el Tercer Cine nos presenta un modelo de investigación y acción artística desde abajo; un modelo en el que ambas partes son indivisibles del potencial social emancipatorio de las artes.

---

Las presentes reflexiones toman como punto de partida nuestro texto “Future Experiments from the Past: Third Cinema and Artistic Research from Below”, publicado en *Alphaville: Journal of Film and Screen Media*, no. 17, 2019. Por motivos de espacio —con efecto directo en la aparición de otros de tipo táctico—, las propuestas que aquí aparecen adoptan una forma más abstracta que en ese ensayo, por lo que recomendamos su lectura para complementarlas y disponer del marco referencial teórico-artístico sobre el que se ha construido.

El artículo, en inglés, está disponible online en: <http://www.alphavillejournal.com/Issue17/ArticleErrazuPedregal.pdf>



# AMERICAN DOPPELGÄNGER

## What if we have seen the enemy and he is us?

THEMM.us & Gregory Sholette, 2018



IN 1898 and again in 1943, the US military invaded the Philippines; 1890 US troops invade Argentina; 1891 invade Chile; 1891 invade Haiti; 1894 invade Nicaragua; 1898 US Navy invades Cuba and Puerto Rico; 1903 Marines invade Honduras; 1906 troops in Cuba; 1907 Nicaragua again (also in 1910, 1912-1933); 1923 US troops in El Salvador; 1947 Uruguay; 1954 Guatemala; 1950 US military massacre civilian refugees No Gun Ri Korea; 1968 US military massacre civilians My Lai Vietnam; 1983, U.S. troops invade Grenada; 1988-1990 U.S. air force and troops invade Panama; 1992-1995 U.S. led intervention in Somalia; 2003, U.S. military invades Iraq; 2002 to present day the US carries-out ongoing lethal drone strikes and special operations in Yemen, Somalia, Libya, Afghanistan, Algeria, Iraq, Iran, and Pakistan.

يحبوننا رؤا قوتنا  
نكفها وانبا ارحه انحننا  
عزونا عز اس ترقء عرقه  
عد أن رفعت فرجه جوهنا  
قوةءنا ءءبت سارا تارحا  
نراقبها زير زيرف نوز من ست راه  
نيريرها ءهن زوا ءاؤه ءاره  
انين يكتهن حتره استنا  
ان زءاسن ء ان زءان با ربنا  
نهنكاهنا اهرا ءر ان سنا رؤا  
شجاءه اصفه مفره!  
نفر نناف! بفر نناف  
هلينشبو تناب اسخنا من عملنوه المقنة!  
عربوننا نء عرشنا انه عربنا اناء

# لامار سبيز

Pierre Valls y Diego Renart



¿Qué desean los hijos musulmanes, impíos de la sonrojada Francia? ¿Qué desea esa su República, ineficaz en el trato, de sus bastardos últimos? Bastardos todos, como cualquier habitante del mundo, inmigrados y oriundos de la Francia, son causa y víctimas a partes iguales de un problema humano que entrecruza cultura y religión, historia y fe, muy poca fe –sobre todo– en su anhelado fin: el contrato social.

La adjudicación de un himno sanguinolento a supuestos hombres de paz, recitado, no cantado, por Pierre Valls, podría parecer de un absurdo mayúsculo repasando la historia y el origen del mismo, pues en nada tocaría a los actuales ciudadanos franceses de procedencia magrebí. Tan sólo al conocer su nacimiento revolucionario podríamos aceptar la concordancia de esta arenga y de su traducción entonces indispensable. Pero ¿a quién dirige el artista esta llamada carnífera en defensa de la libera-

ción nacional? ¿Por qué? Y lo más punzante. ¿Contra quién?

Ambiguo y sutil, Valls sintoniza su obra indiscriminadamente a oídos expectantes de cualquier condición, moviendo a una reacción tan variada como condicionamientos determinan a su receptor. Para el francés musulmán de ascendencia árabe, quien parece más interesa, La Marsellesa, también llamada circunstancialmente –y para este comentario, muy oportunamente– «Canto de guerra para los ejércitos de las fronteras», su letra y motivadora melodía adquirirá un significado distinto dependiendo del idioma en que sea entonada. Según el nivel de integración y de patriotismo. De la sensibilidad del escuchante. En francés, ya hemos dicho, el rango podría ir de la aceptación a lo ridículo; en árabe, de la reivindicación revolucionaria a la recepción incongruente. Para un francés, en cambio, de tradición católica, no descendiente de árabes, la escucha en

este idioma a buen seguro probará su capacidad de tolerancia, de respeto y hasta de indiferencia.

Las dos primeras estrofas elegidas, la puesta en escena franca y austera, la comunicación en una lengua para muchos prejuizada, muestran una injerencia irrestricta sin temor a introducirse en las cavidades sentimentales más hondas de lo colectivo. Peligrosa exaltación de lo propio comparado y enfrentado.

Definitivamente, su autor parece que apuesta por integrar a todos aquellos inadaptados no identificados con los símbolos patrios de sus predecesores, de quienes fueron sus colonizadores, versionando su himno a través de la herramienta más poderosa de la cultura (el lenguaje). La duda es si ante esta nueva versión se acentúa el amor por la grandeur o, por el contrario, por su soliviantado contenido, se produce el efecto inverso de un contraataque o terrorismo.





## DISTURBIOS

# HOW TO SURVIVE YOUR ANGER: LESSONS LEARNED FROM RIOTS

James Norman / INDECLINE

Anger is a dynamic system, which means it is capable of producing an incredible amount of energy, but it is also subject to entropy (the loss of that energy to the inevitable disorder of the system itself). At INDECLINE, we are constantly considering how to keep resistance focused and effective in the face of today's increasingly nihilistic political rodeo. Our anger is a weapon, able to be wielded by anybody, as long as they can understand it well enough to manipulate it. Therefore, we need to learn to understand it and control it first. We thought of a couple simple lessons, inspired by the greatest boiling point in all of politics, the spontaneous riot.

## LESSON 1:

Don't loot and burn your own neighborhood, put a little gas in your car and drive over to the rich neighborhood.

This one should be a no-brainer. Wealthy neighborhoods tend to have a lower population density, making it less-likely for bystanders to be unintentionally hurt during the pandemonium. Also, they have nicer shit to steal. When stealing from the rich, it's possible to make the argument that it's not really stealing at all, but rather it's simply the liberation of resources misappropriated by our broken system of monolithic, concentrated capitalism. The problem with expending energy in the competition to be the most woke is that, sometimes, it obscures the purpose of a state of wakefulness: the ability to use eyes, ears and voice to identify injustice at areas of highest concentration and organize resistance. Why waste energy bickering? Why not first wrench back resources from the hands of the oppressors? And you won't find what they've stolen in your own neighborhood. All you will find are potential allies. If you

burn all your own shit, it's more likely to set back the movement than it is to purify it.

## LESSON 2:

Pick your spot, pick your moment, that way you can bring your gas-mask.

The most reliable tactics of the New Fascism has been to troll and gaslight. In the age of social media, arguments happen quickly and vertically, tumbling down screens, designed to snare short-attention spans as they freefall through a morass of unqualified opinion. Reason often comes in a slow-release capsule, meaning informed debate takes time to process, clarify, rebut, reconsider, etc. Because much of this happens outside the view of the public eye in the self-funded feedback tunnels of academia, it is easy to drown out the discourse of experts with engineered shouting matches. No one proves their point on the internet, they just scream it. And once we are all screaming, the most cultish personalities will rise quickly in such a shallow cultural landscape. Sound familiar? Often, riots

start accidentally, in a moment of serendipity, like Stonewall. People tend to bear their burden right up until they can't. But it takes foresight to choose and control the battlefield. It takes a consideration of strategy. The cops are trained to bring tear gas. If you plan it right, you will bring gas masks. Or—at the least—instead of engaging in pointless arguments about whether or not it is productive to punch a Nazi, just punch Nazis. They won't be able to gaslight you with a fist in their face.

## LESSON 3:

It's easy to tear shit down, but nothing actually changes if you can't figure out how to put it back together, better.

After the Great Chicago fire, the money poured in from around the world, and what started as a tragedy that left 100,000 homeless became an opportunity to build a city of the future. By the World's Columbian Exposition, 20 years later, the city was already developing into a marvel of modern engineering. Governments, much like the communities that house

them, are subject to the occasional catastrophe. In fact, sometimes it's the outdated models themselves, deteriorating predictably over the years, which become unsafe. Perhaps what we are experiencing now are the death throes of Capitalism. A more important question might not be how to fix today's government, but how to imagine the government of tomorrow. Once upon a time, organizations such as the Black Panthers and the Young Lords were just as committed to improving their local communities as they were to protecting them from further exploitation. They built early models of socialized education and healthcare, pioneered other social programs (such as the popular free breakfast), supported and developed homegrown business in their own community, then edited their own newsletters through which they were able to pass on the lessons of these experiments. They knew that a successful revolution leads to eventual self-governance. Burning it all down takes very little: fuel, carelessness, a spark to provide ignition. Often, it's just inevitable. Rebuilding is the part that takes some imagination.

## LESSON 4:

If you don't practice listening, all you will ever hear is noise.

The world is full of information, which can be overwhelming for the average citizen. But it is on the backs of average citizens that all the weight of injustice is loaded. Each one of us can feel the pressure, but we often cannot pinpoint its source, already overwhelmed by the simple process of carrying the burden around with us. Inequality is a pyramid. If the attention of those at the bottom is constantly focused laterally, then those on top have no need to worry about unrest. No one bothers to look up and see the ridiculousness of their geometric predicament. Those at the base of the pyramid whom you disagree with, they are not the enemy. They are simple confused, potential allies. They are confused, because the modern system is based on propaganda that is well-rehearsed and then disseminated through paid actors, for the purpose of controlling the national discourse. You cannot win an argument without understanding your opponents. For example, watch the famous town-hall interview of Nelson Mandela hosted by Ted Coppel. He won that argument by listening, was able to consider how the whole spectacle might appear to an outside observer, the type who has not yet formed an opinion. Watch Malcolm X or James Baldwin. Both were tenacious debaters who learned to be familiar with the positions of their opponents, and, as a result, they had well-conceived answers. Stay calm. Stay collected. Save the power of your emotion for the art of empathy. The battle for our future is a battle for all of our souls, collectively. There is no war that ends in justice. Wars only end in death, in the hoarding of resources by those who have the most firepower. Listen. Lead by example. And your voice will resonate so much louder than the interference and advertisement.

# C

## CONCLUSIONS

Fighting is about more than brute strength. Often, restraint is the most-powerful tool available, once it is combined with timing and strategy. There are too many words these days, clogging all the media, and according to the President of the United States, he already has all the best of them. You can't out-yell an idiot. In fact, yelling is the only way an idiot can ever win an argument. The road of progress is always more difficult than the road of regression, for that path has been traveled before. Patience is more than a virtue, it's a necessity, but it only works when combined with dedication and determination. In a riot, there is a brief moment before the police arrive that the mob itself is still in control. Instead of looting, maybe take that window of surprise and entrench new ideas and methodology into the discourse. Trump is not the sickness, he is simply its most obvious symptom. White Nationalism is not a new phenomenon; this country was built on slavery and preserved with by the most blatant prejudices. In order to create better, we must be better. More-disciplined, more-educated, more-determined, more-organized. Even if they have all the resources, we still have the numbers. We still have the truth. And if you believe that, there's no need to argue about it. Act about it. Collaborate with any person you can reach. Turn this riot into an army.



# Ideología

**ESPAÑA**  
1939 -1975 **1978 - 2019**  
Dictadura/Nacionalcatolicismo **Transición** Estado socialdemocrático de Derecho

**Régimen franquista e Iglesia están interconectados**  
El modelo de familia tradicional católica es el centro de la sociedad. Toda la vida en esta organización social es un ataque frontal a "la familia", la Iglesia y por tanto al Régimen.

**Acordes Estado-Iglesia (Constitución 1978)**  
que otorgan privilegios jurídicos, así como culturales y educativos, financiación estatal, exención de impuestos y presencia religiosa en los poderes armados. En democracia, los reclamos de los luchas feministas entran a formar parte de la agenda pública.

La Ley de 15 de julio de 1954 por la que se modifican los artículos 2.º y 8.º de la Ley relativa a Regio y Matrimonio, de 4 de agosto de 1933, incluye a las homosexuales por considerar que "ofenden la sana moral del país".  
Esta ley se sustituye por la Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre poligrosidad y rehabilitación social.  
Con la entrada de la Democracia, la ley siguió en vigor, aunque no se solía aplicar (especialmente en los casos referidos a personas homosexuales).  
Es derogada en 1995 con la Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal.

Se busca generar una opinión pública determinada relacionando el concepto de "ideología" con el pensamiento freudomarxista, con algo popularmente negativo, e instaurando un pánico moral en torno a las consecuencias que, según la Conferencia Episcopal, supone asumir la "la presencia en la legislación española de presupuestos que devalúan el matrimonio, causan la desprotección de la familia y llevan a una cultura que, sin eufemismos, podría calificarse como una "cultura de la muerte" (CEE, 2012)

**Iglesia católica**

«Varón y mujer los creó» (Génesis 1, 27)

"El cuerpo y el alma constituyen la totalidad unificada del cuerpo-espiritual que es la persona humana. Para esta existe necesariamente como hombre o como mujer. La persona humana no tiene otra posibilidad de existir. El espíritu se une a un cuerpo que necesariamente es masculino o femenino y, por esa unidad substancial entre cuerpo y espíritu, el ser humano es, en su totalidad, masculino o femenino. La dimensión sexual, es decir, la masculinidad o femineidad, es inseparable de la persona. No es un simple atributo. Es el modo de ser de la persona humana. Alrededor de los miembros de la persona se constituye. Es la persona misma la que siente y se expresa a través de la sexualidad. Los mismos rasgos anatómicos, como expresión objetiva de esa masculinidad o femineidad, están dotados de una significación objetivamente trascendente: están llamados a ser manifestación visible de la persona." (CE, 2012)

DOCTRINA DE FE

**EUFEMISMOS APROPIACIÓN REPETICIÓN**  
y/o no reconocimiento de ciertos términos (silenciación)

La doctrina católica se identifica con lo humano, lo natural, a la vez que lo hace con lo divino

Todos aquellos pensamientos (ideologías) que se consideran antagonistas se asumen como mentirosos, falsos o confusos, asumiendo que son una amenaza para sus valores y por tanto para la humanidad

VERDAD

FALESDAD

**DISTORSIÓN SEMÁNTICA**  
Creación de un lenguaje propio (reaccionario) a partir de la terminología feminista  
**USO DE UN ANTILÉXICO IDENTITARIO**

**GRUPOS (ULTRA)CONSERVADORES DE (EXTREMA)DERECHA**

PP  
VOX  
+CS

## IDEOLOGÍA

De idea y -logía, sobre el modelo del fr. *idéologie*.

**Diccionario de la Lengua Española**  
1. f. Conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etc.

**Diccionario del Español Jurídico**  
Conjunto de ideas sobre la realidad social, política, cultural, económica, religiosa, etc., que pretenden la conservación del sistema (ideologías conservadoras), su transformación (que puede ser radical y súbita, revolucionaria o paulatina-ideologías reformistas) o la restauración de un sistema previamente existente (ideologías reaccionarias).

Los **LENGUAJES IDENTITARIOS** conforman el imaginario de un grupo o través de un léxico determinado. "Los palabras adquieren el papel de símbolos" y "sirven para significarse dentro de un grupo" (Grijelmo, 2019)

## MOVIMIENTO FEMINISTA

Utilización de **LENGUAJE INCLUSIVO**, así como de términos que ilustran específicamente cuestiones relacionadas con la agenda feminista:

- EMPODERAMIENTO
- ANTIESPECISMO
- INTERSECCIONALIDAD
- CYBORG
- TRANS / CISEGNERO
- BRECHA DE GÉNERO
- (HETERO)PATRIARCADO
- MASCULINIDAD HEGEMONICA
- ANTICAPACITISMO
- GÉNERO
- SORORIDAD
- FEMINICIDIO
- QUEER
- DECONSTRUCCIÓN DE GÉNERO
- VIOLENCIA DE GÉNERO
- ANDROCENTRISMO

1



19 de septiembre de 2019. Minuto de silencio por el asesinato de Adúriz Villagru, mujer asesinada en presencia de sus dos hijas e manos de su expareja. Discusión entre José Luis Martínez-Almeida (PP) y Javier Ortega Smith (Vox).

Ortega Smith: Querido Alcalde...  
Almeida: No nos vengaís con una pancarta distinta.  
O: S: Estimado Alcalde, lo que nosotros no vamos a aceptar es el discurso de la ideología de género...  
At: En eso estamos de acuerdo.  
O: S: ... que es el discurso que marca la izquierda...  
At: Sabes perfectamente, Javier...  
O: S: ... Estamos contra la violencia, contra toda la violencia...  
At: Sabes, Javier...  
O: S: ... contra toda la violencia, pero también cuando asesinan a un hombre, cuando asesinan a un niño.  
At: Javier, estoy completamente de acuerdo pero tú sabes que el 20% de los homicidios en Madrid violentos en el año 2018 fueron...  
Es una realidad incontestable también, es decir, yo entiendo que hay violencia intrafamiliar y tenemos un pacto en el que lo acordamos...  
O: S: Totalmente de acuerdo estimado Alcalde.  
At: ... Pero también es cierto que el 20% responde al asesinato de mujeres.  
O: S: Alcalde, y aunque solo hubiera un 1%...  
At: Lo que no podemos, ante esa realidad es [insultar] de esta manera.  
O: S: ... la vida de una persona vale lo mismo, aunque fuera el 1% en una estadística.  
At: Sin lugar a dudas, Javi, sin lugar a dudas.  
O: S: No me va a decir, Alcalde, que solo hay que proteger cuando en las estadísticas sea mayoritario.  
At: Sabes perfectamente que no te estoy diciendo eso. Lo que te estoy diciendo es que esto es una realidad dramática, que es la primera causa de muerte violenta en la ciudad de Madrid y en la Comunidad de Madrid...  
O: S: Por eso hay que proteger a todos las víctimas.  
At: ... Y eso exige un acuerdo y un consenso.  
O: S: A todas las víctimas.

# de género<sup>2</sup>

**A:** Y a mí gustaría que me hubieras, por lo menos comunicado, que venías con otra pancarta, porque lo que recibimos ayer no es que no vinieras.  
**O:** Sí. A mí nadie me preguntó la pancarta que se iba a poner.  
**A:** Bueno, Javier...  
**O:** Sí. A mí nadie me dijo lo que se iba a poner y cuando lo he visto he dicho: "esta no es".  
**A:** Esa pancarta es la que se pone habitualmente...  
**O:** Sí. La que pone la izquierda habitualmente.  
**A:** ... Y eso es conocido y habitual.  
**O:** Sí. La que pone la izquierda.  
**A:** La que pone el Ayuntamiento de Madrid. Por tanto, yo creo que lo razonable, Javier, es que nos juntemos todos.  
**O:** Sí. El grupo municipal no se pone detrás de una pancarta que representa la mentira de la ideología de género.  
**A:** Lo siento mucho, sabes perfectamente que **no comparto ni la ideología de género, ni el feminismo del ocho de marzo.** Lo sabes perfectamente.  
**O:** Sí. Lo sé.  
**A:** Pero eso no quiere decir...  
**O:** Sí. Pues no utilices su lema.  
**A:** ... que se puedan colocar en este caso dos pancartas distintas.  
**O:** Sí. No son dos, aquí estamos diciendo... Mira Alcalde, que no lo ha podido leer...  
**A:** ¿Qué se le va a hacer?  
**O:** Sí. Mira Alcalde... "Contra TODO..."  
**A:** ¿Qué se le va a hacer? Es una pena que en esto no podamos llegar a un acuerdo.  
**O:** Sí. Alcalde, Alcalde, que no lo ha podido leer: "Contra todo tipo de violencia intrafamiliar".  
**A:** Por supuesto, si en eso estoy de acuerdo, Javier.  
**O:** Sí. También están las mujeres, los hombres y los niños.  
**A:** Javier, si yo en eso estoy de acuerdo. Contra todo tipo de violencia...  
**O:** Sí. ¿Qué dice aquí que no está de acuerdo el Alcalde?  
**A:** Pero, eso no quiere decir... Eso no quiere decir, insisto, que el 20% de las muertes violentas en Madrid en 2018 fue de mujeres. Eso es así de sencillo.  
**O:** Sí. Y también quiere decir que cuando se asesina...  
**A:** Vamos a luchar contra todo... Vamos, que empieza el vino...  
**O:** Sí... que cuando se asesina a una mujer o un hombre es una vida humana exactamente igual.

## GÉNERO

El término género (géneros) es utilizado por primera vez en 1947 por John Money (psicólogo infantil especializado en el tratamiento de bebés intersexuales). Durante los años 60, el movimiento feminista recupera el término como una herramienta crítica de análisis sobre la opresión de las mujeres (a pesar de provenir del discurso biotecnológico). El desarrollo de este concepto, resultado del trabajo de filósofos como Judith Butler, concibe al género como un discurso social que se adhiere a los cuerpos (de ahí que se hable de *performatividad*, al pretender que ese discurso se produce y reproduce de forma continua), a los que se clasifican al nacer según determinadas características anatómicas, genéticas y hormonales en función de criterios visuales y discursivos. Esto, entra en conflicto directo con la afirmación «biología es destino» de la que parte la concepción naturalista del ser defendida por la Iglesia Católica, que considera que nuestro cuerpo (y por ende nuestro cerebro), así como nuestros roles están predefinidos.

1994. Conferencia Internacional de Naciones Unidas sobre Población y Desarrollo (El Cairo).  
 Afirma que los derechos sexuales y reproductivos son la base para una salud sexual y reproductiva.

1995. Conferencia Mundial sobre la Mujer (Beijing).  
 Marca un punto de inflexión para la agenda mundial en materia de igualdad. La documentación resultante combina los acuerdos políticos fruto de las tres conferencias mundiales anteriores (1975/Ciudad de México, 1980/Copenhague, 1985/Nairobi) y consolida los avances jurídicos en esta materia de los anteriores 50 años.

## LUCHAS FEMINISTAS

Avances en derechos sexuales y reproductivos en el estado español

- Ley 27/2002, de 31 de julio, reguladora de la Orden de protección de las víctimas de la violencia doméstica.
- Ley Orgánica 11/2003, de 29 de septiembre, de medidas concretas en materia de seguridad ciudadana, violencia doméstica e integración social de los extranjeros.
- Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género.
- Ley 13/2005, de 1 de julio, por la que se modifica el Código Civil en materia de derecho a contraer matrimonio.
- Real Decreto 1452/2005, de 2 de diciembre, por el que se regula la ayuda económica otorgada en el artículo 27 de la Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de medidas de protección integral contra la violencia de género.
- Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación. Creación de la asignatura obligatoria Educación para la Ciudadanía y los DDHH.
- Real Decreto 253/2006, de 3 de marzo, por el que se establece las funciones, el régimen de funcionamiento y la composición del Observatorio Estatal de Violencia sobre la Mujer, y se modifica el Real Decreto 1600/2004, de 2 de julio, por el que se desarrolla la subvención orgánica básica del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales.
- Ley 3/2007, de 15 de marzo, reguladora de la registro de la mención relativa al sexo de las personas.
- Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres.
- Real Decreto 1917/2008, de 21 de noviembre, por el que se aprueba el programa de inversión social-laboral para mujeres víctimas de violencia de género.
- Ley Orgánica 3/2010, de 3 de marzo, de salud sexual y reproductiva y de la interrupción voluntaria del embarazo.
- Real Decreto-Ley 5/2018, de 3 de agosto, de medidas urgentes para el desarrollo del Pacto de Estado contra la violencia de género.

Huelga 8M 2018. Movilización histórica #Cuéntalo

El Vaticano se niega a aceptar conceptos como "género" o "familias"

El Vaticano se presenta como el verdadero defensor de la mujer y de una visión del activismo feminista como poco representativa y propia de mujeres radicalizadas. El Papa Juan Pablo II escribió "Carta a las mujeres", en la que agradece a todas las mujeres su contribución a la humanidad y se disculpó a la Iglesia Católica por haber sido condonadora de su opresión histórica.

diálogo entre un feminismo laico y mulo

Correjo Pontificio para la Familia. *Lexicon. Términos ambiguos y discutidos sobre familia, vida y cuestiones éticas.* (2006)

Confesión Episcopal Española. *Las verdades del amor humano. Orientaciones sobre el amor conyugal, la ideología de género y la legislación familiar.* (2012)

21 de septiembre de 2019. José Luis Martínez-Almeida respondió así cuando le preguntaron sobre a qué se refería con que no compartía el feminismo del 8 de marzo en su discusión con Ortega Smith del 19 de septiembre de 2019.

Me refiero al feminismo del ocho de marzo de los bonitos y los bonitos. Me refiero al feminismo del ocho de marzo de la vicepresidente del gobierno y de la mujer del presidente del gobierno dando bofetes y gritando, anunciando cánticos contra sus adversarios políticos. Me refiero al feminismo del ocho de marzo que, en el momento, decía que la culpa de la situación de la mujer era del capitalismo, del heteropatriarcado opresor, que había que ir a la subversión alimentaria; que el capitalismo era un sistema que lo único que hacía era perjudicar a las mujeres y por tanto, no comparto el feminismo del ocho de marzo que pretende secuestrar la bandera de la lucha por la igualdad entre hombres y mujeres, que es la ocupación de feminismo que tiene el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.



## Iglesia católica

FAMILIA TRADICIONAL heterosexual y castrense

- "No es matrimonio" "Que no lo llamen matrimonio" "El matrimonio es la unión entre un hombre y una mujer"
  - Toma estudiada por la Iglesia desde los años 80 en textos de la Congregación para la Doctrina de la Fe
  - El Partido Popular vota en contra (a excepción de la ex ministra Celia Villalobos, por la que es sancionada)
  - HazteOír y el Foro Español de la Familia recogen firmas en contra de la ley de matrimonio igualitario
- "La Educación para la Ciudadanía llevaría hacia el totalitarismo" Monseñor Antonio Cañizares
  - Introducción en el debate del concepto "ideología de género"
  - HazteOír y el Foro Español de la Familia llaman a la objeción de conciencia con objeto de que sus hijos no asistan a la asignatura
- "Sin eufemismos, podría calificarse como una 'cultura de la muerte'"
  - El Partido Popular vota en contra
  - En 2013, Alberto Ruiz Gallardo, Ministro de Justicia, presenta un anteproyecto de ley
  - En septiembre de 2014, el gobierno decide no sacar adelante la reforma y el ministro dimite

No debemos caer en las trampas de la izquierda, no debemos caer en las trampas de tratar de excluir en el feminismo a todos aquellos que no piensan como los bonitos y los bonitos de la izquierda. Nosotros sí que hemos luchado, durante muchos años, por igualdad real y efectiva de hombres y mujeres. A mí no me van a dar ninguna lección, la izquierda, sobre lo que es la lucha por la igualdad, sobre lo que es el feminismo. Al Partido Popular, no le pueden decir absolutamente nada, entre otras cosas, porque nosotros nunca hemos protagonizado escenas tan vergonzosas, que dan tanta vergüenza ajena, como las que protagonizó la vicepresidente del gobierno y la esposa del presidente del gobierno en esa manifestación del ocho de marzo, dando bofetes e insultando a todos aquellos que no piensan como ellos.



2

Garazi Lara Icaza

mujeres?

mos...



# LA EXPOSICIÓN BULLDOZER

Polina Torbina



El 15 de septiembre de 1974 un grupo de artistas no oficiales intentaron hacer una exposición en un campo vacío ubicado en la periferia moscovita, sin embargo, sus intenciones fueron brutalmente oprimidas por los funcionarios del Estado Soviético. Estos artistas no oficiales, también denominados como artistas no-conformistas, independientes, underground e incluso “disidentes”, se dedicaron a trabajar al margen del realismo socialista y rechazaban formar parte de las academias de arte oficiales. Entre este grupo de artistas se encuentran figuras destacadas como las de Oscar Rabin y Evgeny Rukhin, quienes fueron los organizadores y promotores de esta em-

blemática muestra la cual posteriormente adquiriría el nombre de la Exposición Bulldozer. El título se debe al uso de bulldozers, camiones de agua y volquetes, instrumentos con los que las autoridades soviéticas se enfrentaron a los artistas allí congregados, destruyendo sus pinturas y golpeando a todo aquel que mostrase un leve interés sobre aquel arte no oficial.

Algo que en Occidente podría verse como un gesto comercial -un espectáculo al aire libre- en la URSS no fue más que un simple acto de enseñar las obras. Según lo define Valentin Vorobiov, uno de los participantes, el propósito principal fue el de: “De-

mostrar lo prohibido, lo negado a todo el mundo - esa fue la clave de la exposición. Dar un golpe inesperado con un sabor de protesta política.”

Tal y como lo atestiguaron diferentes voces, aquello parecía un espectáculo surrealista. Algunas personas que iban vestidas de civil empezaron a atacar a los artistas, pegándoles, retorciéndoles las manos, sacando sus lienzos y tirándolos en camiones. Asimismo, se desplegaron en aquel terreno baldío tres excavadoras cuya labor fue recorrer aquel espacio arrasando con todo lo que se encontrasen en el camino. Mientras esto ocurría, al otro lado de la calle se encontra-

ban 500 espectadores, como informaron más tarde los periódicos extranjeros, que observaban el transcurrir violento de los hechos. Entre este conjunto de gente es posible distinguir no solo a los meros visitantes, sino también a los propios amigos de los artistas y al conjunto de la prensa extranjera, la cual sería la encargada de sacar a la luz aquella crueldad vivida bajo el contexto del régimen soviético.

Obviamente aquellos artistas lo que buscaban eran nuevos lenguajes de expresión en su arte y comenzaron a utilizarlos a menudo con el propósito fundamental de estar en desacuerdo con la política cultural y ar-

tística del momento, deseando con ello no ser como todos. Alejarse de los cánones del realismo socialista les hacía enfrentarse a la dictadura, como bien lo defiende la historiadora estonia Sirje Helme: “En el Estado Soviético el deseo de seguir la corriente del arte contemporáneo occidental no ha sido un deseo únicamente artístico, sino a menudo un gesto político, aunque a veces inconsciente, algo que hoy se ve como algo bien establecido”.

Ahora bien, la Unión Soviética fue, como es sabido, una institución administrada burocráticamente. No existía en ella la diferencia entre una cultura de masas comercializada y una alta cultura institucional. La cultura soviética era uniforme y estaba administrada de un modo centralista, burocrático e institucional y en el fondo, era valorada, reconocida y difundida según criterios de corrección ideológica. Por eso, el discurso oficial acerca de lo que era arte jugaba un papel absolutamente determinante en todos los ámbitos de la cultura soviética.

### **HACIA LA DEFINICIÓN DEL UNDERGROUND Y EL CONCEPTO DEL GRUPO EN LA URSS EN LOS AÑOS 1960 Y 1970**

El underground ruso representa la unión de movimientos artísticos en el arte contemporáneo que se consideran alternativos, contrarios o ajenos a la cultura oficial. Junto con ello, se caracteriza por una ruptura con la ideología dominante, ignorando las restricciones estilísticas y lingüísticas igual que rechaza también los valores generalmente aceptados, las normas, las tradiciones sociales y artísticas impactando por ende en el público, causando más o menos rebelión. Así, los temas típicos del underground estadounidense y europeo oscilan en torno a la “revolución sexual”, las drogas, la antirreligiosidad y, en definitiva, los problemas de los grupos universalmente marginados.

Sin embargo el término de “underground”, según afirma Boris Groys, no parece ser la palabra más adecuada para referirse al arte no oficial o de la “segunda cultura”, un arte que vino a culminar tras la época del Deshielo (1956-1962) y estuvo azuzado por la posición crítica y dictatorial de Jrushev. El imaginario colectivo vincula la palabra “underground” a la vida divertida de la bohemia de Nueva York de los años 60, las discotecas nocturnas alternativas, el amor libre y

el arte pop que eliminó todas las jerarquías culturales. Un conglomerado que, sin embargo, tiene poco en común con lo que estaba pasando por aquel entonces en Rusia, en donde todo oscilaba en torno a la rigidez, la anarquía y la ilegalidad absoluta. No existían allí esos clubs nocturnos alternativos y, con ello, los artistas preferían volver a guarnecerse en sus casas y vivir sin causar molestias ni producir ningún alboroto que pudiera poner en alerta a la policía. De esta manera, la vida cultural se llevaba a cabo entonces a las cocinas de los escritores y de los artistas, donde se bebía bastante a pesar de las prohibiciones vigentes, y, por ende, este peculiar arte underground llevaba, incluso, una vida un poco más acomodada en comparación con las ingentes penalidades del resto de la sociedad.

El hecho de si es posible cambiar la sociedad únicamente a base del lenguaje artístico es algo plenamente discutible, pero lo importante es que los artistas soviéticos no oficiales jamás tuvieron esa ilusión porque les fue impuesta en todo momento una despiadada censura estatal, respaldada por un aparato represivo que podría resistir ante cualquier tipo de forma del lenguaje artístico. Esta falta de creencia y seguridad en la fuerza del arte mermó al arte no oficial, dejándolo sin las energías necesarias. Así pues, es posible defender que esta “segunda cultura” soviética no tuvo mucho que ver con el término underground propio de Occidente, debido a que su actitud se mantuvo ciertamente más conservadora. Así, lo que hoy se define erróneamente por “underground ruso” no fue sino un intento bastante tradicional por recuperar el trato hacia la literatura y el arte en la sociedad, pues en aquel entonces no existía ninguna novedad estética ni reflexión verbal en dichos ámbitos, de hecho, el criterio principal de la literatura soviética fue el de saber demostrar la vida “simple”, la realidad tal como es. Lo mismo se podría decir acerca del realismo socialista, cuyo fin radicaba en demostrar las escenas cotidianas entendibles para cualquier ciudadano soviético, con o sin estudios.

De igual manera underground es también un término del ámbito psicológico. Definiendo a la “sociedad” se la puede vincular a la asociación, es decir, a la combinación, a la composición a partir de elementos distintos: individuos, intereses, fuerzas. El grupo, el clan o el equipo son un aspecto fundamental en el underground ruso desde sus inicios. Incluso hay quien se refiere

a él con la palabra “comunidad” que hace hincapié en una comunión espiritual o natural. Por otro lado, en terminología según Jean-Luc Nancy podemos tratar aquí el término “comuna”, que implica en este sentido el de tótem, es decir, su mito, su auto-reconocimiento, su sentimiento de existencia y de protección. Los miembros de la comuna se diferencian de forma específica de los de una comunidad religiosa en base a que no se unen no por el interés en Dios, sino en una persona concreta con suficiente influencia sobre ellos y a quien guardan respeto. Así pues, en la base de cualquier escuela o comuna artística del underground hay una o dos autoridades, las cuales pueden competir constantemente entre ellos, demostrando que su circuito es el de relevancia. Si bien, lo fundamental aquí sería la capacidad de una autoridad para unir a los artistas bajo el objetivo de crear un estilo artístico determinado. Esta autoridad, a menudo, sería formada a base de las cualidades humanas y del respeto adquirido en los circuitos artísticos, llegando incluso hasta a ser valoradas, en muchas ocasiones, por encima del talento artístico. Esta creación común o, mejor dicho, puesta en común de las ideas y espacio de trabajo y creación crearía una ilusión de comunidad y de amistad. Lo fundamental para los numerosos circuitos del underground soviético fue estar contrapuestos a algo o a alguien en concreto, pues de lo que se trataba era de saber defender su ideología por encima de las otras. La filosofía de estos circuitos ha tenido mucho en común con la conciencia adolescente, con esos elementos de auto-defensa del mundo global, tan arrogante como a menudo incompetente. Con ello, el underground aparece como algo totalitarista, incapaz de respetar a los renegados a quienes excluye de su clan sin ningún tipo de reparo.

De esta manera, esas primeras “comunidades” artísticas y literarias, que en muchas ocasiones estaban unidas, aparecieron ya en la URSS en torno a los años cincuenta. Unos grupos que no se construyeron sobre unos principios de valores artísticos compartidos, sino en el plano de unas circunstancias de vida compartidas, como fueron, por citar algunas, el servicio militar conjunto, el parentesco, el ser vecinos cercanos o las relaciones profesionales, entre otras. Así, uno de estos grupos más conocidos fue el de Lianozovo, cuya denominación viene

del nombre del barrio en el que vivían sus miembros, constituido por los individuos pertenecientes a una gran familia y a sus amigos en común. De hecho, se podría decir que el grupo Lianozovo se fundó en torno a los lazos de sangre y, entre sus miembros, estaban los ancianos de la familia, Yevgeny Kropivnitsky y su esposa Olga Potapova, sus hijos, Valentina Kropivnitskaya y Lev Kropivnitsky, y el esposo de Valentina, el ya mencionado Oscar Rabin, quien finalmente se convertiría en la figura principal de este círculo. Sus amigos cercanos fueron los artistas Vladimir Nemukhin y Lydia Masterkova, los poetas Genrikh Sapgir, Igor Kholin, Yan Satunovsky y Vsevolod Nekrasov. Esta sociedad, posiblemente la más grande en aquel momento, apareció en el año 1956-1957 bajo la bandera de oposición a la asociación de artistas oficiales con el propósito de luchar por la libertad de expresión. Posteriormente, además, a este grupo se añadieron otros muchos artistas en solitario, algunos de ellos artistas jóvenes, por lo que todo aquello poco a poco acabaría convirtiéndose en el epicentro revolucionario que explotaría en el año 1974 con esa Exposición Bulldozer.

En realidad, casi todos los movimientos vanguardistas del siglo XX han estado estructurados de esta misma forma, a base de la unión en grupos, como si todos ellos crearan una suerte de micropúblico que los separaba programáticamente del gran público. Como ejemplo claro cabe mencionar el Conceptualismo moscovita, el cual es capaz de asemejarse mucho a las corrientes conceptualistas de Occidente en un aspecto importante: se trata de la organización sistemática de un grupo, o más exactamente, un contrapúblico y es que, los artistas del Conceptualismo moscovita hicieron su arte para un público exiguo, compuesto por los propios artistas y sus amigos. Una condición que se podría argumentar al atender a la situación en la que el propio colectivo hubo de surgir, un contexto forzado y sometido a la censura ideológica soviética vivida durante décadas. Así pues, es de recibo subrayar cómo estos artistas vieron mermado su trato con el público como consecuencia de dicho aislamiento. No obstante, con la excepción de algunos casos como fue el de la Exposición Bulldozer, los artistas no protestaron tampoco públicamente contra la censura que les fue impuesta, tal y como llevaron a cabo otros muchos artis-

tas soviéticas. La razón de ello residía en el hecho de que no sólo no querían evitar una confrontación directa con las autoridades soviéticas, sino que, más bien, intentaban no luchar en contra de las instituciones artísticas existentes para, a cambio, poder crear una comunidad artística propia. Es decir, la formación artística de este grupo tenía el objetivo de crear un lugar independiente para un análisis social, una metaposición estética y una praxis colectiva.

La organización de la Exposición Bulldozer discurrió de un modo ciertamente semejante, pero en este caso el micropúblico estaba a su vez formado por diferentes circuitos, puesto que por un lado estaba el grupo Lianozovo, pero por el otro la idea original vino de Komar y Melamid, ambos fundadores del movimiento Sots-art, quienes posteriormente empezaron a invitar a otros artistas para unirse al grupo. Las noticias de este germen novedoso, que tuvo como objetivo realizar una exposición en un posible espacio abierto al aire libre, se diseminaron muy rápido a lo largo del mundo artístico no oficial ruso. Así, todo el underground artístico, conformado por diferentes clanes, estilos y, a veces incluso filosofías, estuvo al tanto de los hechos.

La idea fue arriesgada y finalmente la apoyaron solo 14 artistas, de los cuales uno se negó a participar en el último momento. Las invitaciones fueron enviadas únicamente a amigos cercanos y a la prensa extranjera para acudir el 15 de septiembre a las 12 horas lo que fue descrito como la Primera Muestra de Pintura al aire libre, la cual iba a tener lugar en un terreno rural al suroeste, en las afueras de Moscú. Este fue el nombre oficial del evento, debido a que el empleo de la palabra "exposición" resultaba un tanto problemático pues requería el permiso de las autoridades de una forma u otra. Permiso de poder artístico y político. De esta forma los participantes decidieron llamar a lo que estaba sucediendo, "muestra o espectáculo", porque era algo neutral, a lo que las autoridades no podrían reaccionar. De la misma manera ha sido procesada la selección de lienzos para que las autoridades no se aferraran al tema, al ver algo antisoviético en ellos, como desde el punto de vista de la organización de la exposición.

El 15 de septiembre llovió toda la noche y aquel campo se convirtió en un auténtico

charco con arbustos en medio. Hubo mucha niebla en el ambiente, aunque bien entrada la mañana, sobre las 11.30h, comenzaría a despejar para dejar entrever al fondo del paisaje a camiones volquetes con plantas verdes dentro, excavadoras y la silueta del primer bulldozer. Alrededor de las máquinas apareció gente con horquillas y palas vestida de trabajadores municipales. Resultó que las autoridades decidieron plantar árboles y flores en el terreno baldío justo este día, el domingo, día de descanso de la sociedad comunista. Los periodistas internacionales y la televisión estaban llegando al campo y ya no hubo marcha atrás. Komar, Melamid y Vorobiov fueron de los primeros en llegar al lugar y comenzaron a desembalar las obras. En este momento, todos los "jardineros" se dirigieron hacia los artistas y periodistas y comenzaron a destruir los lienzos uno por uno. En palabras de Valentin Vorobiov, "Uno de los jardineros ha metido la pala dentro de mi lienzo y comenzó a pisotearlo dentro de la tierra". Finalmente, todos los cuadros fueron confiscados o destruidos y los artistas fueron detenidos en la comisaría a lo largo de unas horas, algunos permanecieron varios días, como el organizador Oscar Rabin. Mientras tanto en su piso se reunieron sus amigos artistas participantes y se realizaron numerosas conferencias de prensa, con invitación de diplomáticos y periodistas Occidentales que dieron a conocer los hechos a todo el mundo.

Como se ha comentado, la Exposición Bulldozer fue violentamente reprimida por el régimen pero, a pesar de ello, alcanzó cierta polémica y relevancia en la sociedad occidental y soviética de aquel momento. De esta manera, fue un ejemplo de cómo los propios artistas -incluso ahogados por un sistema opresor- son capaces de crear sus propias instituciones y enraizarlas socialmente. Así, los artistas defendieron la lucha por lo público, por la exposición y promoción de su arte, por la posibilidad de comunicarse con el espectador... En una lucha que tuvo como objetivo primordial demostrar que en su país había "otro" arte y no solo el promulgado realismo socialista.

El carácter de lo polisémico de esta acción ha sido desarrollado desde diferentes perspectivas y ha sido referida en términos post-modernistas como "exposición de los bulldozers", "performance colectiva",

"happening", "manifestación política", "primer gesto político" o incluso "revolución socio-psicológica". Aunque, si bien, desde la perspectiva del arte contemporáneo, ha de considerarse como un acto socio-cultural, crítico-político y probablemente estético-artístico por los siguientes motivos. En primer lugar, el contexto social de esta acción devolvió el aparato comunicativo entre el artista y el espectador que pareció haberse perdido durante la influencia del realismo socialista. En este sentido, siempre está presente el tema de la libertad, tal y como lo definió el filósofo ruso Davydov: "El arte representa el modelo comunicativo sobre el tema de la libertad en su estado puro". Precisamente el tema de la libertad ha sido un central en todos los discursos surgidos desde el periodo de Deshielo hasta los 90. La acción representaba el primer paso hacia el "espectador masivo" y en las condiciones del funcionamiento del sistema artístico este hecho hubiera sido tomado como un gesto comunicativo para el tema de la libertad. Por otro lado, el intento de declarar el derecho a una política expositiva sin censura podría ser visto desde la perspectiva de un discurso político. Estos dos discursos resultan actuales, igual que la comparación del "aire libre" con el "aire de la libertad", un aire que no tendría que pertenecer a nadie. En otro orden de cosas, cabe mencionar cómo la Exposición Bulldozer intentaría superar el bloqueo informativo de la época pues, desde entonces, como resultado de aquella acción, los artistas y el arte contemporáneo consiguieron optar por una nueva institución abierta de texto, del media, de la información y de la comunicación, que posteriormente sería utilizado los conceptualistas en los años 80 y 90. Esta apertura comunicativa tuvo lugar gracias Alexander Gleser, quien tuvo una posición privilegiada en la URSS de aquel momento e invitó a la prensa occidental a la muestra. Debido a él la cosa respecto al arte oficial pudo salir adelante y posteriormente los artistas tuvieron mucha repercusión fuera de su país natal.

Respecto al criterio estético-artístico de esta exposición, los historiadores de arte rusos, en muchas ocasiones han dicho que el aparato estético de la muestra sería equivalente a un cero. El artista Nikita Alexeev es aún más crítico en este sentido, cuando dice que hubo algo estético, que hubo algo que se acercaba al absurdo que inventaron ya post faktum y que era mejor definirlo como sim-

bolismo a posteriori. Según él "la mayoría de los participantes eran malos pintores. Así que para mí, desde la perspectiva del esteticismo, allí no hubo nada interesante". No obstante, valorar la calidad de la pintura expuesta aquel día no parece lo correcto desde el punto ético y moral, aunque resulta una tarea muy difícil de realizar porque apenas se han conservado suficientes lienzos pertenecientes a la muestra.

Las reflexiones teóricas derivadas de esta acción se desarrollan no solo a raíz de las diferentes perspectivas de su análisis crítico, sino que narran la decontextualización del arte del underground ruso, nuevo modelo de la conducta artística y el primer "performance ruso". La palabra "ruso" en este caso hace hincapié al *couleur locale*, el colorido propio del lenguaje ruso y su utopía. Según numerosas fuentes, se puede declarar que a partir del año 1974 y la primera acción colectiva de los "bulldozers", comenzaría a tenerse en cuenta el arte contemporáneo ruso y su narración, porque a partir de este momento aparecería un diálogo con el público y una crítica constructiva acerca de las creaciones.

Se puede añadir que el concepto del grupo en su perfección se entiende como un pensamiento común y vinculado al acontecimiento, no solo por parte de los participantes, sino por parte del panorama que les rodea. En este aspecto los procesos políticos y revolucionarios resultan bastante útiles, contando con que el arte suele establecerse en el estancamiento continuo y se desarrolla de forma bastante lenta, en las circunstancias difíciles se provoca un cambio radical en la creación artística. Los gestos de contraposición y protesta realizados a base de manifestaciones o creaciones artísticas no pueden ser asemejados a los artículos, carteles o proclamaciones, si no adquieren una forma de altruismo, a base del cual el arte se actualiza, a menudo, con un riesgo para su existencia. La política reflexiva provoca una renovación cultural, le añade dinamismo y crea las condiciones para una simbología añadida. La revolución multiplica el disfrute del arte y para prolongarlo hace falta la revolución adicional.

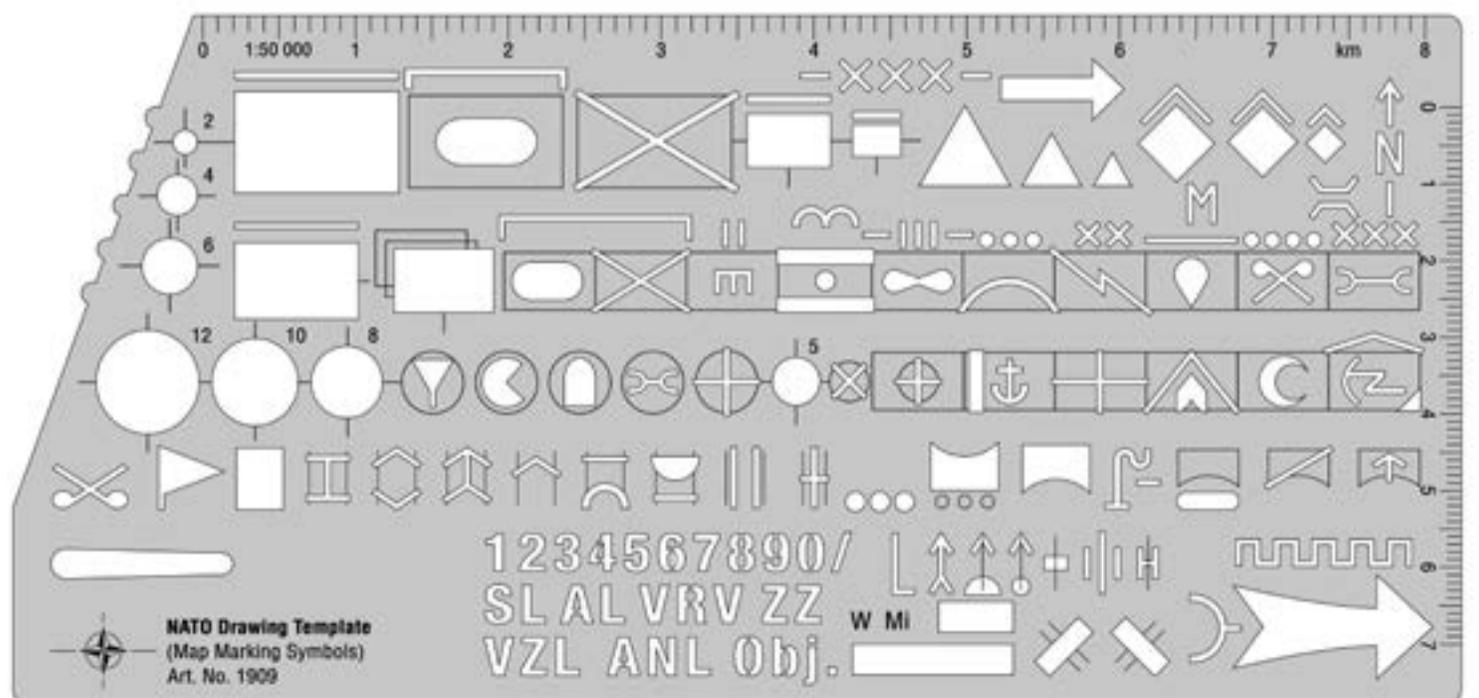
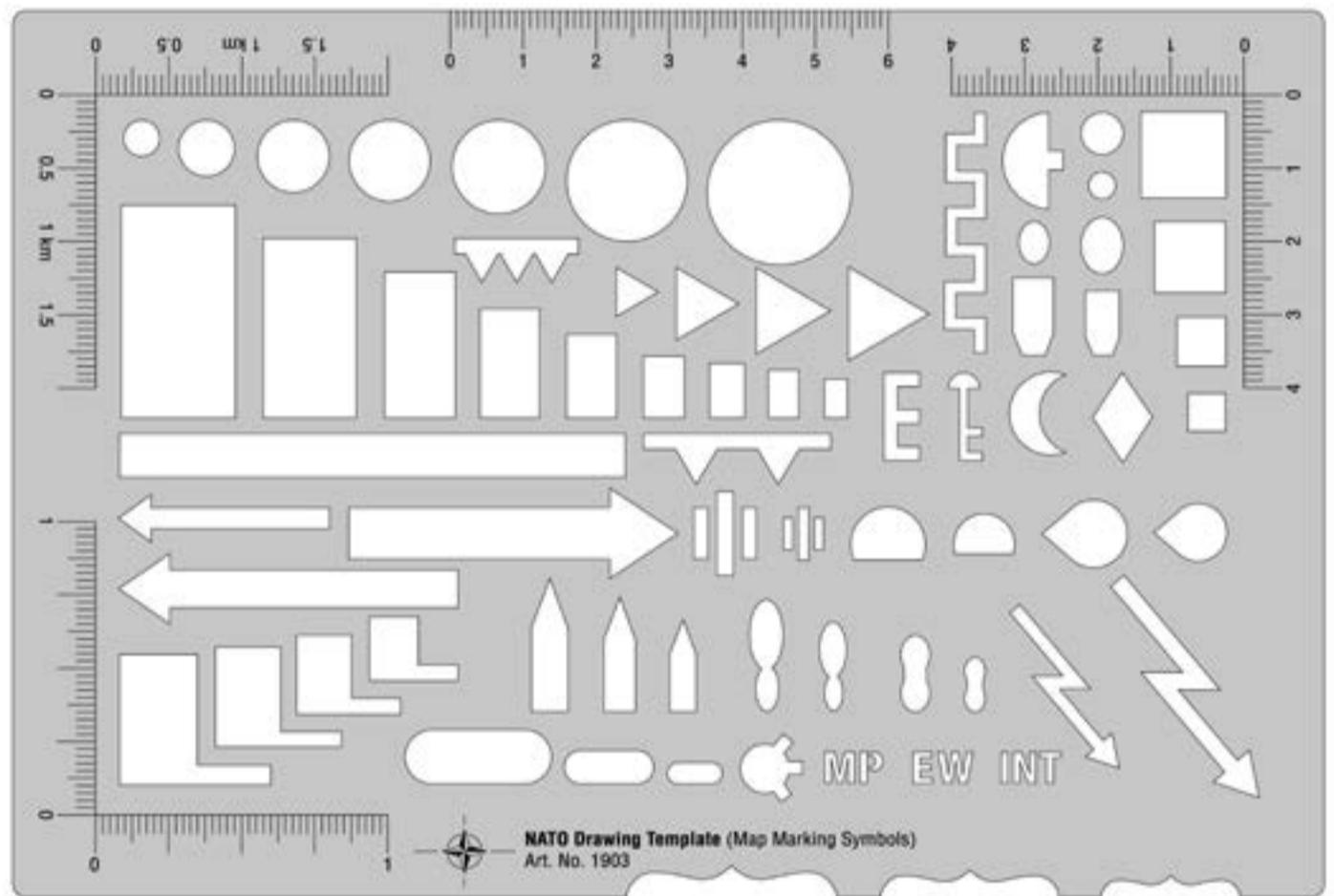
# ANIMUS IN CONSULENDO LIBER 1949-2019

Alán Carrasco

Este 2019 la OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte) cumple 70 años. Aunque inicialmente era poco más que una organización política de países occidentales afines, a partir de la escalada de tensiones vinculadas a la Guerra Fría, la OTAN devino una organización militar supranacional –bajo la dirección de los comandantes de Estados Unidos– capaz de organizar un sistema defensivo frente a la amenaza del Bloque del Este.

El díptico de Alán Carrasco presenta, bajo el irónico lema de la propia organización militar ("Espíritu libre para decidir" en latín), dos réplicas de las plantillas militares con las que se diseñaban las campañas de guerra de la OTAN. En un lenguaje gráfico que nos recuerda a los útiles escolares, la organización militar desplegaba en apenas dos reglas de plástico todos los anagramas y formas necesarias para codificar sus operaciones.

En un giro simbólico, el artista sobredimensiona y traslada el diseño de ambas reglas a un soporte de acero al carbono –un material de referencia militar, en el que el paso del tiempo irá dejando su huella–, recordándonos que, tras su apariencia inocente, estas reglas esconden 70 años de intervenciones militares por todo el globo terráqueo.





# DIE ENDEN DER FREIHEIT

Michael Arzt

HALLE 14 – Zentrum für zeitgenössische Kunst Leipzig, Deutschland  
DIE ENDEN DER FREIHEIT  
7.9. - 7.12.2019

Ausstellung mit Makoto Aida, Ines Doujak, Işıl Eğrikavuk, INDECLINE, Eugenio Merino, Csaba Nemes, Tools for Action, Wen Yau

at the end: W...T...F went WRRONNNNG?

Es scheint noch gar nicht so lang her zu sein, dass die Kunstwelt saturiert klagte: anything goes. Der avantgardistische Freiheitsdrang, alles dem Kunstgestus unterzuordnen, keine Autorität außerhalb ihrer eigenen Sphäre anzuerkennen, den Geschmack des Publikums mehr als nur zu ignorieren, hatte sich schon vor langem totgelaufen. Statt eine alternative Erzählung aufzubauen, verweigerte sich die Postmoderne jeder Erzählung: Kunst und Geschichte waren in ihrem Endstadium maximaler Freiheit angekommen. Beflügelt durch digitale, grenzenlose, hierarchie-freie Kommunikation hatte das Zeitalter der Demokratisierung, der Liberalisierung und Globalisierung alternativlos begonnen.

disRUPT\_tion

Diese einstige Gewissheit ist heute dahin. Die Tektonik der sozialen Gefühlsstrukturen ist in ihrem Fundament verrutscht. Die Gegenwart erscheint als permanenter Krisenzustand, als Verkehrung aller Werte. Auch die happy few, die privilegierten Gesellschaften der liberalisierten Weltgemeinschaft, sind nicht mehr intakt. Sie sind getrieben von Ängsten, vor allem der Angst, ihre Privilegien zu verlieren. Konsens und Solidargemeinschaft war gestern. Jede und jeder für sich! ... auch zu Lasten der Menschlichkeit. Allenfalls sieht man Freiheiten bedroht. Nichts dürfe mehr gesagt werden, meinen die einen. Die Einschränkung garantierter Rechte fürchten die anderen. it's TIME... to GET {NERRRRRRRR-VOUS}?

Ein Backlash des Autoritären hat die Demokratien erwischt. Zwischen 1994 und 2011 war Italiens Medienmogul Silvio Berlusconi vier Mal Ministerprä-

sident. Wladimir Putin lenkt seit 1999 Russlands Demokratie. Bereits 2000 beteiligte sich mit der FPÖ in Österreich eine rechtsradikale Partei an der Regierung. Nach dem Wahlsieg der Dänischen Volkspartei 2001 konnte die Minderheitsregierung in Kopenhagen 10 Jahre nur mit ihrer Duldung Politik machen. Seit 2003 ist Recep Tayyip Erdogan der starke Mann in der Türkei. 2018 baute er sie in eine auf ihn ausgerichtete Präsidialdemokratie um. 2010 wurde Viktor Orbán erneut Ministerpräsident Ungarns und schuf sich eine illiberale Demokratie nach dem Modell Putin. Der kulturell reaktionäre, wirtschaftlich liberale Premier Japans, Shinzo Abe, entdeckte 2012 soziale Medien als Mittel für verleumderische Angriffe auf politische Gegner und die Medienöffentlichkeit. Hongkongs Bürgerschaft und Jugend wehren sich seit Jahren gegen die Aushöhlung ihrer Freiheiten durch die chinesische Regierung. Mit dem Wahlsieg der PiS 2015 geriet die polnische Verfassung in die Krise. Im selben Jahr übernahm der Multimilliardär Donald Trump mit seinem verächtlichen, alle Aufmerksamkeit auf sich ziehenden Gehabe die Republikaner und 2017 das mächtigste Amt der Welt. Die Basisfinnen, die Schwedendemokraten, das MoVimento 5 Stelle Italiens und die Alternative für Deutschland drehten den politischen Diskurs in Europa nach rechts und feierten damit Wahlerfolge. 2019 gelangte Jair Bolsonaro mit einer rassistischen, frauen-, schwulenfeindlichen Wahlkampagne ins Präsidentenamt Brasiliens.

Who...sssss NXT? {...}

Der neue Populismus wendet sich gegen tatsächliche oder vermeintliche Eliten und gegen den mitunter falschen Konsens im politischen Alltag. Die Volksparteien sind nicht mehr Stimme des Volkes. Vox populi meldete sich in sozialen Medien selbst zu Wort. Nicht selten wird es hier asozial und düster: Trolle aus Fabriken, Shitstorms, Hassrede, Hetze, Filterblasen, Social Robots, Manipulation von Wählerstimmen. Letztendlich handelt es sich um eine Antipolitik, die auf Spaltung aus ist und soziale Fliehkräfte verstärkt. Ausgrenzender Spott, Provokation und Political Incorrectness sind zu Waffen dieser Bewegun-

gen geworden. Reflexhafte Empörungsrufe und Mahnungen an demokratische und ethische Standards sind einkalkuliert. Gegen sie wird ausgerechnet die Meinungsfreiheit ins Feld geführt. »Man würde wohl dies und das noch sagen dürfen!« Kultur und Kunst selbst sind in diesen Strudel geraten und wieder zum Streitfall geworden – genauso wie das Erinnern und Vergessen.

SoliiiiidaritiiiiIIIEE\_LOST?

Die Schau stellt Künstlerinnen, Künstler und Gruppen vor, die sich gegen das Erstarken autoritärer Kräfte in ihren Ländern stemmen, auf die Straße gehen, sich am gesellschaftlichen Aushandlungsprozess beteiligen, die auf Gefahren hinweisen und ihrerseits provozieren. Welchen politischen und künstlerischen Einschränkungen sehen sie sich gegenüber? Wo gab es Fälle politischer Einflussnahme und Zensur? Wo gerieten Kunstschafter selbst in Gefahr? Wie und mit wem solidarisieren sich die Künstlerinnen und Künstler? Wer solidarisiert sich mit ihnen? Welche Rezepte, die eigene Handlungsmacht zurückzugewinnen, kann die Kunst bieten? Ist es Zeit, dass Kunst politisch ... wieder politisch ... politischer wird? Oder ist es gar zu spät? Ist Flucht eine Alternative? Flucht wo hin oder in was? Letztendlich will das Projekt animieren, die eigene Handlungsmacht zu erkennen, zu sprechen, statt zu schweigen und den Dialog, statt die Konfrontation zu suchen.

Für Kinder ungeeignet

Im Sommer 2015 gab es Streit um eine Sommerausstellung für Kinder im Museum für zeitgenössische Kunst Tokyo. Die Kuratoren wollten sie anspruchsvoller gestalten als die üblichen Kinderausstellungen. Sie luden dafür u.a. MAKOTO AIDA ein, einen der bekanntesten aber auch umstrittensten japanischen Künstler der Gegenwart. »Ich denke, ich habe die Aufgabe erfüllt«, sagt Aida. Doch es kam nach der Eröffnung der Ausstellung »An Art Exhibition for Children - Whose Place Is This?« zur Beschwerde eines Besuchers, woraufhin die Stadtregierung, die das Museum betreibt, einschritt. Aida behauptet, dass

er von den Kuratoren aufgefordert wurde, zwei seiner Arbeiten aus der Ausstellung zu entfernen. Eine Sprecherin des Museums widerspricht. Sie hätten lediglich um eine Veränderung der Arbeiten gebeten: »Wir fragten ihn, ob er sie zugänglicher für Kinder machen könnte.«

Der Streit drehte sich um ein großes Schriftbanner mit dem Titel »Manifesto« und ein Video. Das sechs Meter lange Banner war beschriftet mit Beschwerden von Aida und seiner Familie an das Bildungsministerium. »Die meisten Familien reden daheim über Bildung. Meine Frau und mein Sohn haben sich bei seiner Schule beschwert, daher ist die Arbeit ein Beispiel für die Beschwerde meiner Familie«, erklärt Aida, »das ist nichts besonders Radikales ... Ich bin nicht regierungsfeindlich.« In dem Video gibt Aida vor, als der japanische Premier vor einer internationalen Versammlung zu sprechen. Obwohl an keiner Stelle ein Bezug zu Shinzo Abe hergestellt wird, ist klar, dass er gemeint ist, wenn Aida ihn in gebrochenem Englisch die »Globalisierung« verteufeln lässt und eine absolute Isolation Japans verkündet.

»In Japans gegenwärtigem Klima des historischen Revisionismus und der Zensur ist Aida ein Stachel«, kommentiert die Journalistin Lucy Birmingham den Fall. »Als solcher bringt er sicherlich die Menschen zum Nachdenken. Für Kinder sollte das eine gute Sache sein.« »Selbstzensur ist ein großes Problem in Japan, viel schlimmer als Zensurmaßnahmen, die von außen kommen«, schildert die Kuratorin Natsumi Araki. Sie arbeitet für das privat betriebene und finanzierte Mori Art Museum, das deshalb freier als öffentliche Häuser agieren kann.

#### Überfrachtung

Ein heruntergekommenes Segelschiff liegt vor der Küste Chiles. Kapitän Delano möchte den Fremden helfen, doch fällt es ihm schwer, die Zustände an Board zu deuten. Delano weiß noch nicht, dass die an Board befindlichen Sklaven die Macht übernommen haben und nur zum Schein vorgeben, dass die Spanier noch das Kommando führen. Weil Delano das Gerippe des Sklavenhändlers, das die Aufständigen am Bug annagelten, wo vorher die Figur Christopher Kolumbus' prangte, nicht sehen kann, bleibt ihm auch der wahre Sinn des dort befindlichen Schriftzugs »Seguid a vuestro jefe« (»Folgt eurem Führer«) verborgen. Jeden Morgen müssen die Überlebenden der Mannschaft am Bug antreten, wo sie folgende Warnung zu hören bekommen: »Haltet den Schwarzen von hier bis zum Senegal die Treue – sonst werdet ihr im Geist, wie im Fleisch, eurem Führer folgen.« So wollen die Sklaven die Besatzung zwingen, sie in ihre Heimat zurückzubringen. Die bizarre Szenerie, die Herman Melville in seiner Er-

zählung »Benito Cereno« von 1855 entwirft, ist eine Umkehrung der Beziehung von Herr und Knecht.

Melvilles Story ist der Ausgangspunkt für INES DOUJAKS vielschichtige Installation, die Fragen nach der historischen Verschränkung von Herrschaft, Gewalt und Revolte, von Rassismus und Sexismus stellt. »Zugleich lotet sie poetische und imaginäre Ressourcen von revolutionärem Widerstand, ja von Widerstand überhaupt aus.« (Roger M. Buegel) Uns begegnet eine Plexiglas-Kriegsflotte aus zehn amerikanischen, europäischen, sowjetischen und japanischen Kreuzern und Zerstörern. Am Steuerboard ist sie mit braunem Fell beklebt und am Backboard mit Fotografien. Doujak fand heraus, dass sich Skinheads auf einen Brief des Rechtstheoretikers mit Nazivergangenheit Carl Schmitt beziehen, den er mit dem Namen des spanischen Kapitäns Benito Cereno signiert hatte. In einer bizarren Verdrehung meinte Schmitt, dass er und weitere Intellektuelle sich unter Hitler in geistiger Geiselhaft befunden hätten. Gemeinsam mit Wiener Hooligans stellte Doujak Episoden aus Melvilles Kurzgeschichte für die Fotos nach.

An den Kriegsschiffen hängen je fünf bemalte Straußeneier. Diese exotischen Mitbringsel wurden in der Kolonialzeit gern in europäischen Wunderkammern ausgestellt. Darauf finden sich Szenen und Daten von sozialen Unruhen und Revolten, in denen Frauen eine zentrale Rolle spielen: Tschetschenische Selbstmordattentäterinnen, Kurdische Kämpferinnen, Organisationen gegen Frauenhandel, die feministischen Anarchistinnen des Spanischen Bürgerkrieges und viele mehr. Gegen die Tendenz, Widersprüche der Geschichte in historischen Erzählungen zu vereinfachen, setzt Doujaks Strategie darauf, Symbole mit Bedeutungen zu überladen. In dieser Überfrachtung wird scheinbar unumstößliche Vergangenheit wieder flüssig und lassen Fragen entstehen wie: Warum sind die Dinge eigentlich wie sie sind? ... und müssen sie so sein?

#### Visuelle Verschmutzung

Lange Zeit war YAMA Istanbul sichtbarstes Kunstprojekt im öffentlichen Raum. Vom Dach des Marmara Pera Hotels wurden nachts Videos von bekannten Künstlerinnen und Künstlern gezeigt. Das Video »Time to Sing a New Song« von IŞIL EĞRIKAVUK sollte im Frühjahr 2016 eigentlich für zehn Wochen dort laufen. Doch bereits nach drei Tagen blieb der neun mal sechs Meter große Bildschirm schwarz.

Auf Nachfrage der YAMA-Kuratorin, Övül Ö. Durmuşoglu, beim Hotel, was geschehen sei, erfuhr sie, dass nach anonymen Beschwerden, die Polizei angeordnet habe, den Monitor abzuschalten. Es hieß, diese neue Arbeit verletze religiöse Gefühle. Die kur-

ze Animation, in der sich ein weibliches Emoji-Gesicht in einen Apfel verwandelt, proklamierte: »Eva, iss deinen Apfel auf!«, statt ihn an Adam weiter zu geben. »Dieser Slogan sagt >Nein< zu religiösen Mythen, die von einer dominanten männlichen Sprache geschaffen wurden, aber auch zur aktuellen Situation in der Türkei, wo hunderte Frauen jedes Jahr von Männern getötet werden«, schildert Eğrikavuk ihre Motivation zu dieser Arbeit. Trotz Protest von YAMA und der Künstlerin blieb das Video abgeschaltet.

»Zensurmaßnahmen in den Künsten, in Akademien, im Journalismus und jeder Form von Sprache vorbereitet sich immer weiter und wird immer mehr verinnerlicht. Ich bin aber auch sehr daran interessiert, wie wir als Künstler mit der Situation umgehen können. In den vergangenen drei Jahren gab es eindeutig einen Wechsel zum kollektiven Handeln«, stellte die Künstlerin, die auch als Journalistin arbeitet, damals fest, »doch generell erleben wir gerade sehr dunkle Zeiten.« Eğrikavuk antwortete gemeinsam mit ihren Studierenden in Form der Performance »A Fairytale on Benefits of An Apple« auf das Verbot.

Im Zuge dieses Verbots wurde bekannt, dass bereits Anfang 2016 das Hotel von der Polizei aufgefordert wurde, ein Video abzuschalten. Nun wurde die Fortführung des gesamten YAMA-Programms aufgrund von »visueller Verschmutzung« untersagt. Für Experten ist dieser Fall typisch für die Zensur in der Türkei, die das direkte Verbot meidet und gern andere Vorschriften nutzt, um kritische Kunst zu unterbinden. Es gibt zahlreiche weitere Fälle von Einflussnahmen durch die Behörden, Absagen von Ausstellungen bis zu Verhaftungen von Vertretern der Kulturszene.

#### Anti-Trump-Kunst

Seit Donald Trump erfolgreich für das Präsidentenamt der USA kandidierte, hat er eine eigene Kunstströmung begründet. Sehr viele Kunstwerke entstehen als Protest gegen ihn und seine Politik. Eines der erfolgreichsten und bekanntesten war eine Aktion der Gruppe INDECLINE. Gleichzeitig stellte sie während des Wahlkampfs 2016 in New York City, San Francisco, Los Angeles, Cleveland und Seattle Skulpturen des republikanischen Kandidaten ohne Genehmigung der Behörden, also illegal, auf öffentlichen Plätzen auf. Inspiriert von Andersens »Des Kaisers neue Kleider« und um ihn vor seinen Wählern zu demaskieren, ließen sie Trump von der Künstlerin Joshua »Ginger« Monroe nackt darstellen. Die Aktion hieß »Der Kaiser hat keine Eier.« Obwohl die Statuen außer in San Francisco nach kurzer Zeit entfernt wurden, in Cleveland bereits nach 20 Minuten, erreichte die Aktion ein weltweites Medienecho. Die

Wahl Donald Trumps zum US-Präsidenten konnte sie jedoch nicht verhindern. So bleibt »Die sofortige Amtsenthebung von Donald Trump« Punkt 4 im 7-Punkte-Plan von INDECLINE, die seit 2001 mit Graffiti, Plakatwandveränderungen, Vandalismus und spektakulären Aktionen ihren politischen Protest zum Ausdruck bringen.

2018 mietete das Kollektiv eine 1.000-Dollar-Suite in Trumps New Yorker Hotel, um sie heimlich in ein Gefängnis für den Präsidenten zu verwandeln. »Wir waren durch die Russland-Untersuchungen inspiriert«, sagte ein Mitglied. »Wir wollten ihn in seiner eigenen Burg einkerkern.« Die Hotelpagen unterstützen unwissentlich die Aktion, indem sie die Taschen mit den Requisiteen hinauftrugen. Die Gruppe versautete alle Möbel aus der Suite in einem Nebenraum und verwandelte sie in eine Kammer aus blanken Betonwänden, in der eine Gefängniszelle stand. Darin saß ein Trump-Doppelgänger. Ringsum die Zelle hatten die INDECLINE-Mitglieder eine Ausstellung mit Porträts von amerikanischen Aktivistinnen und Revolutionären gehängt. »Trump ist das Gegenteil von dem, was Amerika großartig macht«, meinen sie. »So wollten wir ihn mit diesen Leuten umgeben. Das ist das Amerika, auf das wir stolz sind. Sie sind Teil der Geschichte, die uns inspiriert, und sie sind unsere Vorbilder in diesen turbulenten Zeiten.« Nachdem der Concierge informiert wurde, dass eine Reihe von Geschäftsgesprächen stattfinden würde, wurden ausgewählte Journalistinnen und Pressevertreter in diese radikale Kunstinstallation geführt. Vor Rückgabe des Schlüssels wurde das Hotelzimmer wieder in den Originalzustand zurückversetzt.

Diktatoren, frisch aus dem Kühlschrank

Auch 40 Jahre nach Spaniens Übergang von der Diktatur zur Demokratie und dem Tod Francisco Francos 1975 ist die schmerzhafteste Vergangenheit immer noch präsent und die historische Aufarbeitung hat kaum begonnen. 2007 ordnete der Premier Zapatero, dessen Großvater von Francos Streitkräften getötet wurde, die Entfernung öffentlicher Symbole wie Straßenschilder und Statuen an, die Franco ehren. Doch auch heute noch gibt es in Spanien zahlreiche Straßen, die dem Diktator und seinen Generälen gewidmet sind. Dagegen wurden unzählige Massengräber noch nicht geöffnet und die Opfer nie richtig begraben. 2010 begann ein bekannter Richter, die Verbrechen der Franco-Zeit zu untersuchen. Doch er wurde suspendiert.

Als EUGENIO MERINO 2012 seine Skulptur »Always Franco« erstmals auf der Madrider Kunstmesse ARCO zeigte, erzürnte das die Anhänger des Diktators. »Ich habe ihn in einen Kühlschrank gesteckt, weil ich dachte, er ist immer noch frisch, er ist

immer noch in der Gesellschaft präsent«, sagt der Künstler über sein Werk. Die Francisco-Franco-Stiftung verklagte den Künstler, so dass er sich zwei Mal vor Gericht verantworten musste. »Diese Leute auf der linken Seite, die sich Künstler oder Schriftsteller nennen, haben ein sehr ernstes Problem«, sagte der Vizepräsident der Stiftung. »Sie wollen, dass wir glauben, dass die Geschichte anders war als in Wirklichkeit. Sie haben das Bedürfnis zu behaupten, dass die fast 40 Jahre des Francisco-Franco-Regimes schwarze Jahre waren, von Ausgrenzung und Verfolgung.« Doch die Gerichte urteilten, dass Merinos künstlerische Äußerungen legitim seien.

Merino hat noch zahlreiche weitere Diktatoren in den Kühlschrank gesteckt. Hier in der Ausstellung lagert, 30 Jahre nach dem Ende des Sozialismus Stalin im Kühlschrank. Vielleicht ist ja auch hier noch einiges frisch? Dass Diktaturen nicht der Vergangenheit angehören, zeigen auch Skulpturen Merinos mit autoritären Machthabern der Gegenwart. In »Punching Putin« wird der Kopf der »gelenkten« Demokratie Russlands zum Standboxsack. Möchte jemand mal zuhauen? In dem Paket »Toxic Trump« befindet sich eine hochgiftige Sendung: Der Kopf von Donald Trump.

Gemeinsam mit anderen gibt Merino auch das nicht-profitorientierte Kunstmagazin »Sublime« heraus. Vor einigen Jahren haben sie entschieden, dass es sich stärker mit politisch wichtigen Fragen der Zeit auseinandersetzen muss – gegen Neoliberalismus und Faschismus. Auf dem Titel der 1. Ausgabe 2018 prangt Trump. Auf seinem Basecap steht: Make political art great again! (Macht politische Kunst wieder groß!)

Ringen ums nationale Gedächtnis

Eigentlich hatte Ungarns Premier Viktor Orbán angekündigt, mit den Kritikerinnen und Gegnern seiner Pläne eines Denkmals für die Opfer der Deutschen Besatzung im Zweiten Weltkrieg reden zu wollen. Doch zwei Tage nach der für ihn erfolgreichen Parlamentswahl begannen am 8. April 2014 die Bauarbeiten in einer Nacht-und-Nebel-Aktion auf dem Freiheitsplatz in Budapest.

Im Zentrum des an einen griechischen Tempel erinnernden Ensembles wird der Erzengel Gabriel von einem Adler angegriffen. Die Protestierenden sehen darin eine Geschichtsfälschung, da Ungarn damals nicht so unschuldig war wie dieses Sinnbild vorgibt. Bereits vor der Besatzung war Ungarn Verbündeter Deutschlands im 2. Weltkrieg und hatte viele für Juden diskriminierende Gesetze eingeführt. 600.000 ungarische Jüdinnen und Juden wurden in deutsche Konzentrationslager deportiert und ermordet. »Hunderttausende Ungarn haben sich freiwillig

an den Verbrechen beteiligt, weil sie Deutschlands Pläne unterstützten«, sagt Maria M. Kovács. Gemeinsam mit Gleichgesinnten aus Wissenschaft und Kunst hat sie die Gruppe Eleven Emlékmű (Living Memorial) gegründet, die sich an den Protesten gegen dieses Denkmal beteiligte. Sie schufen ein Gegenmonument aus persönlichen Gegenständen und Fotos, um an die familiären Verluste während der deutschen Besatzung zu erinnern. Hier wurden viel mehr historische Grautöne sichtbar als bei der einfachen Metapher des angegriffenen Engels. Weiße Stühle wurden zum Symbol für die Initiative, die für alle offene Gespräche auf dem Freiheitsplatz organisierte: sich hinsetzen, um zu teilen und zu zuhören. »Mit ihrer Widerstandsfähigkeit wurde Living Memorial ein großartiges Beispiel für den Aufbau von Gemeinschaften mit dem Ziel, eine verantwortungsbewusste Zivilgesellschaft zu schaffen, die in der Lage ist, schwierige Themen zu diskutieren und aufzustehen, wenn die Menschenrechte bedroht sind«, schreibt die Budapester Kunstkritikerin Vanda Sarai.

Der Künstler CSABA NEMES war Teil dieser Gruppe und erinnert an die Aktionen in seiner Druckserie »Testimony of Democracy«. In seiner Gemäldeserie »Occupy Monument« stellt er sich das umstrittene Denkmal bereits vergessen und von Pflanzen umrankt vor. Tatsächlich ist es bis heute nicht offiziell eingeweiht worden. Er selbst sagt: »Ich habe jahrelang viel Energie in diesen Protest investiert, doch mir scheint Aktivismus in der illiberalen Demokratie nicht sehr gut zu funktionieren. Ich habe mich mehr dem institutionellen Rahmen zugewandt, um meine Gedanken auszudrücken.« Nemes' Serie von Fotoübermalungen »Redirect« beschäftigt sich mit der Geschichte vom Erscheinen, Verschwinden und Wiedererscheinen von Denkmälern auf Budapests zentralen Plätzen in den vergangenen 100 Jahren.

Auch das Video »Let's!«, gedreht im Ungarischen Nationalmuseum mit Bezügen zu Jean-Luc Godards »Die Außenseiterbande« (1964) und »Schimmernde Winde« (1969) von Miklós Jancsó, ist eine Aufforderung, aktiv die aktuelle Form der nationalen Kunstgeschichtsschreibung in Frage zu stellen.

Orange als Streitapfel

Der oberste Parteiführer ist gekommen, um die Erfolge des Orangenanbaus in Ungarn zu begutachten. Der kommunistische Staat soll so unabhängiger vom Welthandel werden. Doch die subtropischen Früchte gedeihen schlecht. Statt einer Apfelsine wird dem hohen Gast nun eine Zitrone präsentiert. Der Leiter des Experiments erklärt: »Das ist die neue ungarische Orange! Ein kleines bisschen gelb, ein kleines bisschen sauer, aber unsere!« Diese Szene stammt

aus der Filmsatire »Der Zeuge« (Péter Bacsó, 1969), die in Ungarn lange Zeit verboten war. Sie karikierte treffend die Kluft zwischen kommunistischer Propaganda und Realität und ist ins kulturelle Gedächtnis Ungarns eingegangen. Ein Budapester Satiremagazin trägt den Namen »Ungarische Orange« und das Logo der Fidesz-Partei ist ebenfalls ein direkter Bezug auf diese Frucht.

Mit Demonstrationen wird in Ungarn jedes Jahr am 23. Oktober an den Beginn des Aufstands gegen die kommunistische Diktatur 1956 erinnert. 2012 kam es zu einem öffentlichen Wettstreit, wer die meisten Menschen mobilisieren kann: die Gefolgsleute Orbáns oder die für Pressefreiheit streitende Opposition? Gemeinsam mit weiteren Aktiven hatte Artúr van Balen sich entschieden, zu diesem Anlass die »Ungarische Orange« wieder zu beleben. Also bastelten sie eine riesige Aufblaszitrone, mit der sie zuerst zur Versammlung von Fidesz gingen. Die vornehmlich älteren Demonstranten reagierten aggressiver als erwartet, beschimpften die Gruppe um van Balen und zerstörten die Aufblaszitrone. Nach ihrem Rückzug reparierten die Aktivistinnen die Zitrone in einer Seitenstraße notdürftig und ging zur oppositionellen Demo, wo sie freudvoll und spielerisch aufgenommen wurden. »Die Erfahrung des 23. Oktober in Budapest zeigte mir wie emotional polarisiert und zerrissen Ungarn im Moment ist«, fasste van Balen seine Erinnerung zusammen.

Seither nutzt der Künstler mit seiner 2012 gegründeten Plattform TOOLS FOR ACTION Foundation\* die spielerische und lustvolle Kunst der aufblasbaren Objekte als Interventionsmittel. Dabei wird mit neuen Formen von Versammlungen experimentiert und die politische Bedeutung von Gedenken untersucht. In der lange vorbereiteten und großangelegten Aktion »Spiegelbarrikade« bau-

ten Menschen aus Dortmund 110 große Würfel aus Spiegelfolie, um 2016 gegen eine nationalsozialistische Großdemo kreativ und tanzend zu protestieren. Zum 100-jährigen Jubiläum der Novemberrevolution 1918 führten Artúr van Balen und Tomás Espinosa in Zusammenarbeit mit Kulturprojekte Berlin die Aktion »Signals, Resonating Revolutions« mit Leuchtobjekten durch. Ein Jahr später ebenfalls am 9. November werden sie eine Fortsetzung in Dresden durchführen (»Signals 3.0«). Im Fokus stehen die aktuellen Verwerfungen 30 Jahre nach dem Mauerfall und die Widersprüchlichkeit dieses deutschen Gedenktages, zu dem auch die judenfeindlichen Pogrome von 1938 gehören. Die hier gezeigten Signalleuchten werden in Dresden zum Einsatz kommen und laden zur Teilnahme ein. Können wir eine neue Form von Gedenken in Bezug auf den 9. November initiieren?

#### Protest Live

Mit großer Ausdauer haben die Menschen in Hongkong diesen Sommer 2019 den Protest gegen das geplante Gesetz, das erstmals Auslieferungen von Personen an China ermöglichen sollte, fortgesetzt. Ebenso unnachgiebig zeigt sich die Regierungschefin Carrie Lam, die erst nach unzähligen Massenprotesten, Blockaden und viel Gewalt ankündigte, das Gesetz zurückzunehmen. »Anstatt zu versuchen, durch Empathie und Verständnis die Lager zu versöhnen, versucht sie,« beschreibt der Hongkonger Autor Evan Fowler ihren Politikstil, »die Spaltung zu überwinden, indem sie alles unterdrückt, was nicht ins offizielle Narrativ passt. Ihre Ausübung der Macht auf solch hierarchische und diktatorische Art und Weise ist vielen Hongkongern fremd (...).« Bereits seit 2011 und vor allem 2014 begehrte Hongkongs Jugend auf. Inspiriert durch die weltweite Oc-

cupy-Bewegung entzündete sich damals der Kampf um den Civic Square, der einst für Versammlungen geschaffen wurde, doch dann von den Regierenden abgeriegelt worden war. Aus der Besetzung entwickelte sich eine eigene dezentrale Bewegung, deren weltweites Markenzeichen der Regenschirm wurde. Wie viele Künstlerinnen und Künstler ist auch WEN YAU seit dieser Zeit bei den Protesten engagiert. Begonnen hatte es mit einer parodistischen Intervention gemeinsam mit Clara Cheung. Mit Plakaten wie »Ich bin gegen Occupy Central, weil sie mich nicht bezahlen.« versuchten sie Gegendemonstranten zu verwirren und zum Nachdenken zu bringen. Mit Gleichgesinnten sammelte sie Regenschirme und luden Passanten ein, ihre Gefühle zur Protestbewegung mit den Schirmen auszudrücken. Seit diesen Aktionen ist Wen Yau eng mit der Bewegung verbunden und schrieb ein Buch über Performancekunst und Aktivismus in Hongkong. Auch jetzt beteiligt sie sich wieder an den Protesten. Die hier gezeigte Installation versammelt aktuelle Poster, Flyer und Videos, die sie von befreundeten Kunstschaaffenden und weiteren Aufständigen gesammelt hat.

Daraus entstand eine »Lennon Wall« wie sie derzeit an vielen Orten in Hongkong existiert. Der Name bezieht auf John Lennons gesungene Aufforderung »Imagine« und dient dazu Wünsche, Träume und Botschaften unter den Protestierenden auszutauschen. Es ist ein Bild für den unverwüstlichen und wendigen Geist des Widerstandes. »Es berührt mich sehr, dass die Stimmen aus Hongkong in Leipzig laut hörbar werden«, sagt die Künstlerin, die im Titel »Wir sind das Volk!« auch einen Bezug zu hiesigen Demokratiebewegungen herstellt. Am 7. November 2019 wird Wen Yau nach Leipzig kommen, um in einer Performance von der Entwicklung des Protests in Hongkong zuzuberichten.



FUTURO  
DESTRUÍDO

**El cuento del  
Descubrimiento  
no te lo cree**

**ni tu Puta**

**Madre.**

**CELEBRARLO ES  
DE GILIPOLLAS.**

## ALGORITMO

# RANKING DE ARTISTAS

El algoritmo SUBLIME es el nuevo método desarrollado en el prestigioso Instituto Tecnológico de Massachusetts, que permite catalogar y ordenar todos los artistas del mundo, siendo siempre los españoles los que aparecen en los primeros puestos.

Un Mundo Feliz vs. Coños Cultos  
WHITE BOX  
Guerrilla Girls  
Rafael Doctor Roncero  
Diana Larrea  
Yolanda Domínguez  
Hito Steyerl  
Marina Vargas  
David Trullo  
María Cañas  
Sebas Cabero  
Polina Torbina  
INDECLINE  
James Norman  
Omar-Pascual Castillo  
Estupenda Bar  
Yadira Calvo  
Ernesto Castro  
Chumi Chuméz  
Regina José Galindo  
Escif  
Inés Muñozcano  
Alejandro Pedregal  
Miguel Errazu  
Tana Oshima  
Teresa Margolles  
Santiago Sierra  
THEMM.us & Gregory Sholette  
María LaMuy  
Stop Meninas  
Museo ABC  
Alán Carrasco  
Garazi Lara Icaza  
Patrick Hamilton  
Óscar Mora  
Yoshua Okón  
Cristina Llanos

Acaymo S. Cuesta  
Toni Nievas  
Francesco Giaveri  
Michael Arzt  
Santiago Morilla  
César Novella  
Manoli Mansilla  
María Virginia Jaua  
Miguel Cereceda  
Pilar Aguilar  
Propellerheads/Shirley Bassey  
Juanjo Santos  
Pablo Sola  
Ana de Miguel  
Banksy  
Kendell Geers  
Mr Oizo  
Yann Leto  
Verónica Ruth Frías  
United Unknown  
Txuspo Poyo  
Pierre Valls y Diego Renart  
Nicolás Laíz  
Semíramis González  
Toni Nievas  
Francesco Giaveri  
Michael Arzt  
Santiago Morilla  
César Novella  
Manoli Mansilla  
María Virginia Jaua  
Miguel Cereceda  
Pilar Aguilar  
Propellerheads/Shirley Bassey  
Juanjo Santos  
Pablo Sola  
Ana de Miguel

Banksy  
Kendell Geers  
Mr Oizo  
Yann Leto  
Verónica Ruth Frías  
United Unknown  
Txuspo Poyo  
Pierre Valls y Diego Renart  
Nicolás Laíz Placeres  
Vera Icon  
María Von Touceda  
Julio Falagán  
Libia Castro y Ólafur Ólafsson  
Jorge Galindo  
Fernando Baena  
Dosjotas  
Democracia  
Cyro García  
Carlos Llavata  
Borja Bonafuente  
Gonzalo Elvira  
Kenneth Tin-Kin  
Alejandro Pedregal  
Miguel Errazu  
Tana Oshima  
Teresa Margolles  
Santiago Sierra  
THEMM.us & Gregory Sholette  
María LaMuy  
Stop Meninas  
Museo ABC  
Alán Carrasco  
Garazi Lara Icaza  
Patrick Hamilton  
Óscar Mora  
Yoshua Okón  
Cristina Llanos

---

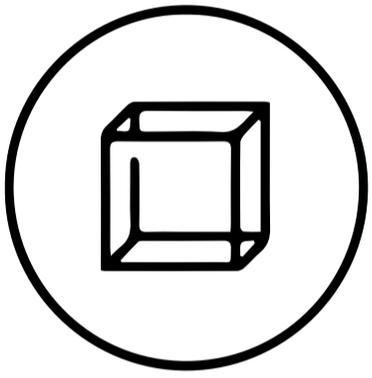
# **SPECIAL BULLETIN**

---

# **WHITEBOX**

---

# **HARLEM**



---

## **EL BARRIO TERCERA DECADA**

---





# WALK ON THE WILD SIDE: WHITE BOX 1998 AND BEYOND

Raúl Zamudio

If the twentieth century has been colloquially known as the American century, then New York was that century's art world epicenter. But New York's contribution to twentieth-century art ran along two trajectories: one consisted in the establishment of museums including the Museum of Modern Art (1929), the Whitney Museum of American Art (1931), and the Museum of Non-Objective Painting (1939), which was Peggy Guggenheim's precursor to the Guggenheim Museum. In contrast were artists that would constitute the foundation of those museums' collections who were often at the inception of their careers and at the vanguard of the new art and initially at odds with those institutions but later integral to them. Like New York's identity eloquently engraved on the Statue of Liberty that welcomed immigrants, one of the first salvos of the avant-garde prescient of New York's eventual international artistic importance was heaved not once, but twice by Marcel Duchamp: a non-American artist underscoring how germane foreigners and immigrants are in the forging of New York's artistic infrastructure throughout the twentieth century. The first clash entailed the 1913 New York Armory Show uproar around Duchamp's *Nude Descending a Staircase* followed some four years later by the infamous urinal cum *Fountain* (1917) when he was a member of New York's Society of Independent Artists. Other artistic projects that succeeded and first seeded in New York and then spread beyond it include mid-century Abstract Expressionism, then Fluxus and Pop followed by the seemingly endless permutations of art including Minimalism, Conceptualism, Body/Performance art and onto Post-Modernism of the 1980s and into our globalized present. These artistic variegations that are now part of art history were often initiated and hinged on organizations that were the

outlier, the maverick, or the misfit and christened as the alternative art space, but eventually were intrinsic in the development of New York as world capital of art during the later twentieth century.

The importance of these types of exhibition spaces cannot be overlooked and were historically vital, and an early, trailblazer is Artists Space that was founded in 1972. Many artists exhibited there that were unknown but later would become very important: Cindy Sherman, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Sherrie Levine, Louise Lawler, Richard Prince, Robert Longo and others. Real estate in 1970s New York and into the late 1980s was not as exorbitant as today and this afforded venues like Artists Space and others such as Franklin Furnace (1976), Art in General (1981), and Exit Art (1982) to exist, and were imperative for reasons already hinted: they were places of experimentation, on the one hand, that engendered artists to explore uncharted territory. This is absolutely necessary to keep art fecund, fertile and heterogeneous, and some of the most celebrated artists and their works were midwived by these non-profit alternative art spaces. On the other hand, these exhibition spaces also allowed artists to respond to their social and political conditions with such urgency to seem almost in real time. In both of these cases, whether formal experimentation akin to a research university laboratory or a policy think tank, or addressing topical events with the zeal of an insurrection, where ostensibly outside the purview of New York museums and galleries and the alternative art space thus filled a necessary vacuum. As the stakes in art got higher mostly due to the art market gone amok and New York real estate following suit, philanthropic funding diminished concomitantly as government support for the visual arts was cut due its politicization by

conservative administrations. It is with this social, cultural, and political backdrop that White Box was formed in 1998 in the spirit of the aforementioned spaces with the intent to foster a broader demographic of art viewership and participation, but always maintaining its ethos of presenting challenging art and mandate of inclusivity to broaden what has been historically a cultural practice dominated by white males.

White Box's genesis does not begin in its current incarnation of East Harlem, but rather in the imaginary of its visionary director and founder, Juan Puentes. Parachuting into the New York art world at the moment of its transition from one neighborhood to another, Puentes and White Box were some of the spearheads in Manhattan's Chelsea district in the late 90s after galleries abandoned Soho when their leases expired only to be replaced by the corporate onslaught of luxury goods, coffee brand franchises, Zagat-rated restaurants, and overall gentrification. The move to Chelsea in the midst of the commercial gallery world also saw White Box contributing to New York's art life in ways that only an alternative to the gallery and museum monopoly could: including the presentation of important solo exhibitions of established foreign artists such as the Canadian Michael Snow when, as absurd as it may sound, many were not familiar with this ground-breaking artist.

This blind spot on the part of those who, in paraphrasing Ortega Y Gasset do not learn from art history and thus condemned to repeat it, White Box expanded its mission to exhibit artists in New York that have been overlooked and underrepresented. And this is underscored in exhibitions such as those as Snow, but also exhibitions that have included artists of color organized by curators and cultural producers of color. Other solo exhibitions of artists of note include the Conceptual

artist Dennis Oppenheim, the multimedia performance artist Carolee Schneeman, and the Venezuelan artist Javier Téllez. Although these artists had solo exhibitions prior to their WhiteBox shows, the White Box exhibitions entailed more laterality in exhibition presentation in not having to work within the contours of commercial representation. And regardless that in established museums the market factor is not a criterion, there are nonetheless other entities within institutions that may hamper

complete artistic freedom that White Box, by its very nature, could offer. And some of the examples that come to mind that speak to the latter include the recent fiascos at the Whitney Museum, Guggenheim Museum, and Museum of Modern Art in which some of these institutions' board members and financial donors may not want their business dealings in military arms and pharmaceuticals to be exposed. As White Box enters its twentieth year as catalyst between New York and the rest of the world through its challenging international programming, it has maintained its original ethos of supporting local artists as well as being attentive to the needs of the micro and macro community in which it functions. This has been the case when it first launched itself in Manhattan's Chelsea art district in supporting artists by exhibiting their work along side the art gallery behemoths such as Larry Gagosian, to the Chinese community when White Box was in Chinatown in Manhattan's Lower Eastside, to its most recent incarnation in East Harlem where I, a Mexican immigrant in the midst of anti-Mexican sentiment fueled by the current US president, co-curated WhiteBox's inaugural show of Latinx and Latin-American artists that used a poem by the Nuyorican poet Pedro Petri, as point of thematic departure.

## WAITING FOR THE GARDEN OF EDEN

Waiting for the Garden of Eden is a multi-media group exhibition that culls its title from Pedro Pietri's iconic Puerto Rican Obituary (1973), and inaugurates White Box's new exhibition space in East Harlem. The stanza is part of Pietri's performance poem that revolves around a Puerto Rican family in East Harlem that endlessly confronts inequalities succinctly phrased in which the family "All died yesterday, today, and will die again tomorrow."

Waiting for the Garden of Eden expands this to flesh out realities that immigrants face transnationally and American citizens of color negotiate locally within the shifting parameters of East Harlem, New York City, and the broader USA. Gentrification, identity, globalization, and socioeconomic disparity are just some of the points of thematic departure in the exhibition that are formally articulated via painting, sculpture, work-on-paper, photography, video, sound art, and performance. Waiting for the Garden of Eden will be supplemented throughout its exhibition run by performances, panel discussions, and readings.

**Waiting for the Garden of Eden features works by Yelaine Rodriguez, Arnaldo Morales, Tania Candiani, Nayda Collazo-Llorens, Edwin Torres, Arlene Correa Valencia, Yucef Merhi, Monica Rodriguez, Jorge Tacla, Charles Juhasz-Alvarado, Blanka Amezkua, Edgar Serrano, Eduardo Gil, Alicia Grullón, Leonardo Madriz, Ruben Natal-San Miguel, Bernardo Navarro Tomas, Risa Puno, and Norma Vila Rivero, and Chico MacMurtrie..**

## FIRE HOUSE LIT LOUNGE

Waiting For The Garden Of Eden: A Dialogue Redrawn. In conjunction with the current exhibition, we've curated a literary-arts salon – a Lit Lounge in our 1903 Firehouse. Taking Pedro Pietri's iconic poem Puerto Rican Obituary as a cue, the dialogue among us, during this time of upheaval, needs continuous redrawing. As Pedro writes of the citizens, "They are dead / and will not return from the dead / until they stop neglecting / the art

of their dialogue- "Reinventing language in performance and the visual arts, is a common thread in the featured participants for this first salon. Our ability to engage evolution, towards a broader understanding among the diaspora, is but



one purpose for us to gather on a Sunday afternoon in Spanish Harlem, with food, drink and gente, allowing for a dialogue on the present day state of affairs in the New York Latinx art and cultural scene. Featuring performance and discussion by: LaTasha N. Nevada Diggs, Yelanie Rodriguez, Edwin Torres, Elisabet Velasquez, Juan Puentes, to the tune of MC, Raúl Zamudio. With Project Space screenings downstairs of Ko Nakajima's Anapoko, etc., and Edwin Torres's Palymplip.

## DIFFERING FACETS IN OUR DISTINCT FUTURE

As our entry into FRIEZE Art Fair' VIP program "In The City", WhiteBox Harlem will host Lara Pan's curatorial Differing Facets In Our Distinct Future by three succinct installation artists: Michelle Jaffe, Arnaldo Morales, and Charles Juhasz-Alvarado, with WhiteBox's guest Edwin Torres films in the lower level Project Space. Their audience-interactive works thematize, viewed through each particular 'visual lens', aspects of contemporary social modes of subjugation to surreptitious, seductive consum-

er economies of desire morphing into utter confusion and discomfort, wisely filtered through their various analytical approaches including the psycho-aesthetic, environmental and the socio-political offerings as foils or meditations upon the

postmodern individual's confusing, tumultuous existentialist present. Beauty, always, the binding element.

## KO NAKAJIMA EXHIBITION & SCREENINGS

XFR Collective, in collaboration with Collaborative Cataloging Japan (CCJ), is pleased to partner with WhiteBox Harlem to present a week installation and screening event of works by Japanese video art pioneer, Ko Nakajima. Through a generous Creative Engagement grant from the Lower Manhattan Cultural Council, never-before-published video works by Nakajima have not only been preserved and made accessible for the study of Japanese video art history, but will be made available for public viewing in New York City for the first time.

Nakajima began animation experiments in films with the works, Anapoko (1963) and Seizoki (1964), which were produced with the intention of being presented at the Sogetsu Art Center, an active space for avant-garde art, film, and dance in Tokyo. With the arrival of video and the electronic signal processing technology,

Nakajima took interest in the digital processing of film over multiple iterations spanning many years, as seen in the work Biological Cycle (1971-1982). For this presentation, XFR Collective and CCJ have digitized two of the six parts of the

Biological Cycle, and WhiteBox Harlem will present Parts 1, 2, and 5 across three monitors.

In 1971, artist Ko Nakajima established the video art collective Video Earth Tokyo and used portable video recorders to document local communities, social life, and performance experiments by the collective with the intention to cablecast locally. The two works from Video Earth Tokyo to be presented have never before been screened.

The digital transfers created for this project opens up the unfamiliar history of 1970s Japanese cable access activities and Video Earth Tokyo's documentary practice. XFR Collective is a nonprofit that partners with artists, activists, individuals, and groups to lower the barriers to preserving at-risk audiovisual media. CCJ is a nonprofit that supports Japanese experimental film & video.

## BLIND-FOLD

## ART RESIDENCY AND PERFORMANCE TRI-ANNUAL

“A KILLER SUMMER” The Blindfold Art Residency Summer Tri-annual is a bundle of joy project where community reigns across continents engaging international and local artists. Harlem and Bronx residents interact with Chinese born artist-citizens, washing over political conundrum, impass, and differences.

Following a string of successful blind-folded visual art showcases, performed on three continents, Jon Tsoi presents Juan Puentes and Anthony Haden-Guest summer curatorial tri-annual series “Blind Fold.

”The most particular element is provided by the fact all participants, after spending one week at the WBXH “On Premises Art Residency Program,” will be invited to collaborate with Jon Tsoi, inventor/ creator of the “Blind Fold” style, in a unique “finale” visual art performance devoid of sight.

## **FIREHOUSE LIT LOUNGE & PONJANGENKON**

## **UN-FREEDOM OF EXPRESSION REPORTS ON THE 2019 AICHI TRIENNALE A TRANS-PACIFIC ROUNDTABLE DISCUSSION REGARDING CENSORSHIP IN THE PUBLIC SPACE**

The Triennale office received some 1,400 complaints about the installation and threats of bringing gasoline cans inside the museum and other various public places and a terrorist fax note. On August 2, in light of these complaints, the mayor of Nagoya, Takashi Kawamura demanded Hideaki Ōmura, the governor of Aichi Prefecture, to remove the installation. Ōmura explained to the press that he discussed the matter with Daisuke Tsuda, the artistic director of the Triennale, and agreed on the closing of After “Freedom of Expression?”. (For the whole roster of this entry, see <https://censorship.social/artists/>.)

Following a string of successful blind-folded visual art showcases, performed on three continents, Jon Tsoi presents Juan Puentes and Anthony Haden-Guest summer curatorial tri-annual series “Blind Fold.

In response, Minouk Lim and Park Chan-kyong of South Korea were the first

artists to withdraw their works and issue statements. On August 12, they were joined by curator Pedro Reyes and a group of dissenting artists who also withdrew or modified their works. Together, they sent ARTnews magazine a letter entitled “In Defense of Freedom of Expression.” They include: Tania Bruguera and Reynier Leyva Novo (Cuba), Monica Mayer and Pia Camil (Mexico), Javier Téllez (Venezuela); Regina José Galindo (Guatemala), Claudia Martínez Garay (Peru), Dora García (Spain), and Ugo Rondinone (Switzerland). Separately, Center for Investigative Reporting (USA) also withdrew their works.

On the same day, these and more artists plus artistic director Tsuda, held an open discussion, where Stuart Ringholt stated, “This situation calls for a sanatorium.” On August 25, a group of Triennale artists created a temporary artist-run space Sanatorium on a shopping street nearby, which is one of the Triennale sites.

The first artists scheduled to show are Katō and Tsuda along with Bontarō Dokuyama, with additional works and programs by other artists. To inaugurate the space, an open forum was held to review the closing of After “Freedom of Expression?,” discuss the operations of the space, and explore future actions and reach-outs.

The closing of After “Freedom of Expression?” has become a rallying point among artists and art professionals in Japan, who are not only organizing themselves but generating a socially engaged perspective involving the community and the public.

At WhiteBox Harlem, roundtable participants will reports on the state of affairs and discuss the issues surrounding the contentious relationship between art and politics in Japan. There will be reports and updates from Triennale artist’s (Katō and Tsuda) and a curator of 2013 Aichi Triennale (Sumitomo), both actively engaged in the programs of Sanatorium. Two members of Tomorrow Girls Troop, a feminist art collective, will illuminate the socio-historical contexts of the comfort women as gender equality and human rights issues.

## **SIMSALABIM OLGA TITUS**

WhiteBox Harlem Art Center is pleased to present the US debut, solo exhibition

of Olga Titus titled “Simsalabim,” curated by Lara Pan. The title alludes to a magic word capable of opening doors between dimensions. Titus, in her own way opens doors for the viewer, creating a space for the expansion of mind and thought into transculturism.

“Simsalabim” will be an invitation for WBXH’s complex, multifarious audiences, to become, one by one, the “Duchampian Viewer” who finishes the work on view deciphering—individually— Titus’ cosmology as purveyor of a new approach to understanding and welcoming the essence concealed in her interbred cultural identity patterns. Availed of a singular modus-operandi, Titus weaves elements of her own background, Swiss and Malay, as foil to evoke a sense of duality, both in



unison creating a distinct ‘balanced tension’ or contemporary Mediatic Dharma. This will be represented by a comprehensive, 360° floor installation combined with colorized-room lighting and incisive projected graphics. A numinous mood will be created akin to those feelings evoked by spiritual abodes inspired by the sinuous Malaysian Buddhist architectures.

“Simsalabim” will create in parallel, a public panel discussion to further broach themes of cross-cultural identity expressed in Titus’ poignant installations bringing forth a healing theme quite relevant to our dynamically mixed New York City constituencies, particularly those in Harlem. The project fluctuates wholly within the realms of art appreciation in great part due to the methods employed in the piece, specifically, the exempla-

ry Swiss modernist techniques applied. The bottom line and goals of this exhibition are to facilitate, via the lens of art, thoughtful encounters that may stimulate in the viewer social awareness, cultivate community, and broaden human perspectives leaning on the art and culture of our times, beauty, a tool.

GREEN GO HOME is a collaborative project by Rirkrit Tiravanija and Tomas Vu.

The story of “Green Go Home” is part myth and part folklore. It is also partially a misunderstanding, and, to some degree, an invention of the imagination.

Nonetheless, it makes for a compelling story. The term gringo—commonly used in Latin America to describe a Western foreigner—has been assumed by many

to have etymologically originated with the phrase “Green go home!” One story holds that during the Mexican-American War, American troops invaded and overwhelmed their opposition. At this time, according to legend, the American uniform frequently included green coats. Hence “Green go home!”

There are, however, alternative explanations. One earlier instance of the use of gringo can be dated to a 1786 Castilian dictionary by Terreros y Pando. In that volume the term was used to describe foreigners whose particular accents prevented them from pronouncing Castilian words properly. Moreover, in Madrid especially, the word was used to describe a person of Irish descent.

Detractors of the green coat theory have pointed out that U.S. troops wore blue

during the Mexican Invasion, and therefore that myth of the phrase's origin should be dismissed.

In 1846, Roman Catholic Americans and recent immigrants—from Ireland and Germany—were sent by the U.S. government to participate in the Mexican-American War as fighting broke out. However, a combination of resentment over their treatment by Anglo-Protestant superiors, and a realization that they were fighting for a Protestant nation against a Catholic one, led many to switch sides. The song that they frequently sang, “Green Grow the Rushes, O,” serves as another potential origin to the term gringo.

In Brazil, gringo is also thought to have been derived from the English words green and go, but with a different basis. Rather than originating from military interaction, this term came about from foreigners' exploitation of nature.

nificance of New York as a leading global performance capital of the world.

The story of “Green Go Home” is part myth and part folklore. It is also partially a misunderstanding, and, to some degree, an invention of the imagination.

WHITEBOX HARLEM, in its eighth participating iteration and in line with its established tradition of ‘3 artists, 3 weeks’ plus a master ‘grand finale’, plans to present ‘From Weimar to Taipei’, three gregarious performance works by three curated seminal performance artists—under the theme suggested by PERFORMA19—each celebrating the Bauhaus epistemology in its centenary. A baptismal approach to welcome WhiteBox to its new East Harlem quarters—a historical 1903 Fire House—where Rolando Peña, Chin Chih Yang and the pair Roland Gebhardt and Mercedes Searer, will present their three performance projects

in 1963 to join the Martha Graham dance company, Mr Peña soon became part of Andy Warhol's Factory circle acting roles in the latter's films as “The Black Prince”. Peña was a pioneer in Multimedia-Psychedelics, Happenings and Performance Art. In the Mid-1960s he established “The Foundation for the Totality”, including for the first time in history, a group of young, New York based Latin American Avant-Garde artists including Jaime Barrios and video/performance pioneer Juan Downey.

His project for PERFORMA19 at WhiteBox Harlem “LESS IS MORE”, is dedicated to his influential friend John Cage, a beacon of Bauhaus methodology in New York.

A phrase “Less is more” was adopted in 1947 by an architect Ludwig Mies van Der Rohe, the third principal (1930-1933) of the Bauhaus School. Peña will personally debut the sound/performance installation. Live performance by Master musician and composer Jorge Heilpern.

a todos esos pintores—“bad painters”—que hoy llamamos neoexpresionistas, y después de conocer la transvanguardia italiana directamente, yo sabía lo que era un buen pintor. Y cuando veo a Julian Schnabel o a David Salle sé que son pintores muy, muy limitados pero “Networkers” in extremis. Sin embargo, complacen a aquel mercado que estaba en buena medida impulsado por Mary Boone y sus cohortes de la escena ya decadente, repetitiva, de Soho”.

Las propuestas experimentales que tenían lugar al otro lado del Atlántico —y más allá— apenas llegaban a la meca del arte. Así es como surgió la idea de crear un espacio que sirviera para acercar a artistas internacionales, en un principio europeos, al público estadounidense. Así es como se fundó WhiteBox con el apoyo de su primer consejero, el recién fallecido artista-pensador Osvaldo Romberg y el arquitecto Iair Rosenkrantz con la poeta-performer Marian Vitale.

El nuevo espacio fue bautizado “caja blanca” retorciendo la idea del “cubo blanco” de Brian O'Doherty, un libro que influyó enormemente a Puentes. En “Dentro del cubo blanco”, O'Doherty dice: “El arte existe en una especie de muestrario, y aunque hay muchos periodos (moderno tardío), no existe el tiempo. La eternidad le da a la galería un estatus de limbo; uno tiene que haber muerto para estar ahí”. Una crítica casi sardónica del marco contextual que imponen las galerías no sólo a las obras sino también a la vivencia de quien las observa. El cubo blanco como lugar aséptico en el que el ser humano es un contaminante, una mancha imborrable en la experiencia sublime del arte. La idea del cubo blanco era genial por lo que encerraba de exquisito, de fundamental y de irónico. Pero le sobraba algo; no era exactamente lo que Juan Puentes quería para su nuevo proyecto. No quería que fuera eterno ni templista. Quería prescindir de ese carácter supra-humano del que hablaba O'Doherty; quería algo vivo, mutante, que se hiciera a sí mismo con y gracias a las manos humanas. Un espacio funcional, receptáculo de proyectos que tuvieran un principio y un final como opción. Optó, pues, por la caja. “Toda caja es un cubo, pero el cubo nunca es una caja”, pensó. ¿Y por qué blanca? Porque era lo más básico para mostrar el color, sin más.



Raúl Zamudio y Juan Puentes

## PERFORMA 19

from Weimar to Taipei 3 Weeks / 3 Artists

plus Grand Finale Performance

Curated by

Juan Puentes and Kyoko Sato

November 1-22, 2019

PERFORMA19, the international New York City Biennial of Live Performance Art will present Performa19 in its eighth edition. Taking place over a period of three weeks, from November 1–24, 2019 at locations throughout New York City, Performa19 once again celebrates the extraordinary vitality, inventiveness and sig-

nificance of New York as a leading global performance capital of the world. The story of “Green Go Home” is part myth and part folklore. It is also partially a misunderstanding, and, to some degree, an invention of the imagination.

## PERFORMA 19 ROLANDO PEÑA LESS IS MORE : HOMAGE TO JOHN CAGE LIVE PERFORMANCE WEDNESDAY, NOVEMBER 6

Venezuelan born, Miami based Mr. Peña is a celebrated historical artist in the realm of performance art. Arriving in New York city

## DE LA CUEVA A LA CAJA: DOS DECADAS DE WHITEBOX EN NUEVA YORK TANA OSHIMA

Nueva York, 26 de noviembre de 2019

En sus inicios, WhiteBox fue el único espacio artístico alternativo sin ánimo de lucro que ofrecía Chelsea, un barrio que entre los 90 y la década del 2000 se convirtió en el distrito neoyorquino de las galerías por antonomasia, llegando a albergar hasta 400 de ellas. WhiteBox había nacido de una decepción ante un mercado (el del arte) que valoraba y apadrinaba a pintores y artistas de recursos limitados que parecían estar ahí por motivos externos a la calidad de sus obras. Así lo percibió Juan Puentes, su fundador, quien a su regreso de un viaje iniciático por Italia de la mano de su profesor y mentor Philip Pavia (impulsor del “8th Street Artists Club” de Jackson Pollock, Franz Kline, Esteban Vicente, Willem and Elaine de Kooning, etc), y tras varias breves estancias en Alemania, igualmente reveladora, consideró que arte trascendente se estaba haciendo en una Europa ignorada por el vibrante pero autosuficiente mercado neoyorquino. Como él mismo explicó: “En ese momento estoy decepcionado porque después de vivir en el eje Colonia-Berlin Oeste, y haber visto

Puntes había estudiado humanidades en Tufts University, y pintura en la Escuela del Museo de Bellas Artes, en Boston, de finales de los 70 a principios de los 80, el momento Punk donde se funden el arte y la ardiente clave “fuck off” cultural-pseudo-musical, expresando el aburrimiento del momento en Nueva York. Se formó bajo la tutela del valenciano Domingo Barreres y de Friedel Dzubas, uno de los pioneros del movimiento Color Field junto a Helen Frankenthaler. Desencantado y super combativo en su peculiar sentido de lo políticamente justo (no correcto) en cuanto a lo institucional, fué expulsado de por vida de la escuela y del museo— aunque eventualmente, bajo nueva administración, fué invitado a dar una charla vengativa y bien pagada. Llevaba desde su primera juventud viendo que el arte podía ser subversivo, en la España de Franco, primero, pinchando discos en los bares americanos—casas de alterne duro— de Zaragoza, y en EEUU, después, donde se sumergió en los movimientos artísticos y sociales que surgían en los márgenes de las corrientes dominantes. Fue Barreres quien le dio el golpe de gracia a la búsqueda de significado que Puntes había iniciado al matricularse en Bellas Artes: “La pintura está muerta”, proclamó el profesor en su primer día de clase.

Por supuesto la pintura revivió, una vez más, reflejando el pulso que los artistas siempre le han echado al arte, destruyéndolo y reconstruyéndolo una y otra vez. Años después de aquella sentencia de Barreres, otro artista, William Anastasi —“el artista conceptual más infravalorado de todos los tiempos según Thomas McEvilly”, dice Puntes—, eliminó las barreras que la crítica y la academia se habían empeñado en delimitar. Anastasi le dijo a Puntes que toda pintura es, fue y será conceptual. Toda pintura nacía de una idea, y para explicar su teoría, Anastasi le puso el ejemplo del arte rupestre. La cueva. Un pintor, un chamán, tenía una idea que quería reflejar sobre una roca. Al principio era sólo una idea. El pintor necesitó materiales, un equipo, piedras, troncos de árbol, fuego para iluminar la cueva. ¡Todo un equipazo! “Y aunque yo era un pintor abstracto en aquel momento, entrenado para trabajar a partir de un chispazo, o a partir de materiales/consecuencias que permitían ese chispazo, lo valoré y estuve de acuerdo”, dice el fundador de WhiteBox.

Eso es lo que Juan Puntes esperaba de su caja blanca. Que fuera una cueva, la cueva rupestre del mundo contemporáneo. WhiteBox se inauguró en Filadelfia en el 1996, y en el '98, se trasladó a la embriónica Chelsea, en Nueva York, donde Puntes siguió creando sus propias obras, aunque por poco tiempo. Su largo paréntesis como artista se acercaba, al tiempo que la caja



blanca emergía con fuerza en el escenario neoyorquino.

Durante su década en Chelsea, WhiteBox expuso a artistas que se habían iniciado en la histórica galería White Columns y dio a conocer ante el público americano elementos esenciales del Accionismo Vienés. Fue la muestra de obras de Hermann Nitsch y Günter Brus la que sentó las bases para uno de los proyectos punteros de la programación de WhiteBox, la SAS (Seminal Artists Series), cuyo objetivo es recuperar a artistas que fueron influyentes en su día y que por caprichos del mercado u otros motivos han caído en el arca del olvido neoyorquino. Artistas como Carolee Schneemann, Michael Snow, Conrad Atkinson, Dennis Oppenheim, Braco Dimitrijevic, Aldo Tambellini o Mary Beth Edelson pasaron por WhiteBox como parte de la SAS.

Los centros de arte alternativo sin ánimo de lucro que por entonces existían —White Columns, Artists Space, Art In General o Exit Art— funcionaban como plataformas para lanzar al mercado a artistas jóvenes y emergentes. Fue Romberg quien decidió que WhiteBox debía distinguirse de estas otras galerías y concentrarse en artistas influyentes pero olvidados (SAS), internacionales, y por parte de Puntes, de la cantera propia, emergentes desconocidos asimis-

mo. De estos últimos emergieron talentos particulares como Iván Navarro, Javier Téllez y Mary Mattingly.

Por aquel entonces Chelsea no era lo que es hoy. En aquellos inicios solitarios WhiteBox se instaló al lado de unos bloques de viviendas subvencionadas, no muy distintas a las que Puntes conoció en Alphabet City (en el extremo sudeste de Manhattan) en sus días

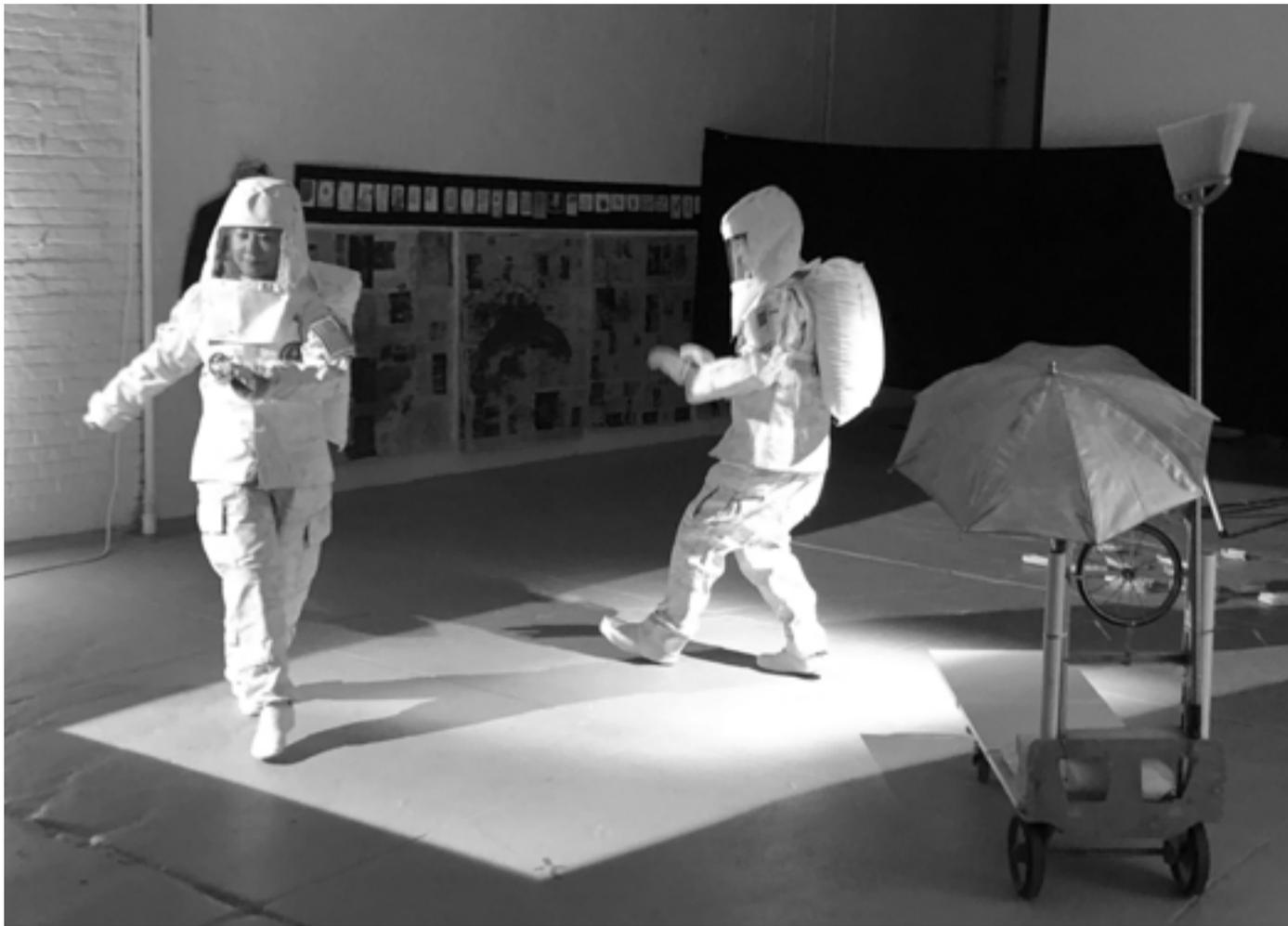
son. De nuevo, a su regreso de un viaje por Europa recorriendo Documenta, Art Basel y la Bienal de Venecia, Puntes decidió poner fin al periplo de Chelsea y buscó un nuevo asentamiento en el Lower East Side, comido ya por Chinatown. En honor a la comunidad china circundante, WhiteBox empezó por marcar el vigésimoquinto aniversario de la masacre de Tiananmen Square con

como trabajador social, no muy distintas a las que ahora bordean el nuevo espacio en East Harlem. Pese al carácter internacionalista de su programación, Puntes quería echar raíces entre los locales. El primer gran proyecto social vino de la mano del difunto artista y activista Tim Rollins y su Kids Of Survival (KOS). Juntos montaron “The War of the Worlds” (“La Guerra de los Mundos”), un proyecto colaborativo en el que se invitó a los niños de aquellas viviendas públicas en su mayoría afro-americanos—en las que nació la actriz Whoopi Goldberg— a crear obras utilizando como soporte partituras de Wagner y de otros compositores clásicos. Otra iniciativa social fue la exposición de artistas/prisioneras que venían del Penitenciario de Mujeres Bayview, sita en el mismo barrio, que WhiteBox organizó bajo el comisariado del irlandés, hoy galerista, Fergus McCaffrey, entonces principal dealer de la galería Gagosian, e instrumentalizada por el artista Bryan McGuire—dotado de gran experiencia trabajando con guerrilleros/prisioneros políticos en Belfast durante el conflicto/guerra— llevando a cabo talleres de pintura en esta cancel a lo largo de un año y medio, que acabaría en una exposición muy sonada.

Al final de la década, rodeada de centenares de galerías privadas, WhiteBox se había convertido en el enfant terrible del río Hud-

una gran exposición de alto contenido político comisariada por Bob Lee, invitando a 62 artistas consolidados de Nueva York a pintar 62 puertas, entre ellos Leon Gulb, Nancy Spero y Mel Chin. Al unísono, Chrissie Iles, actual comisaria del Whitney Museum, seleccionaría—sotto voce—a 12 video-artistas jóvenes emergentes contemporáneos de China continental para una muestra paralela en la segunda galería de WBX. Dos caras de una misma moneda asumidas para el público.

En abril de 2012 Puntes organizó junto con Ethan Cohen una charla en WhiteBox en torno a Ai Weiwei en un momento en el que éste estaba totalmente desaparecido en China. Al evento asistió un público influyente que contó con el profesor de derecho de Harvard y NYU, Jerry Cohen, la crítica de arte Eleanor Heartney, Alfredo Jaar como artista, y un periodista del venerable Wall Street Journal, entre otros. Unas semanas después el artista chino era liberado pero custodiado bajo tutela en prisión domiciliaria. Para celebrarlo, WhiteBox creó, con el apoyo de la Richard J. Massey Foundation, un Premio de Artes y Humanidades dotado de 5.000 dólares y una obra de arte original a modo de placa encargado a otro artista simbiótico, para la ocasión. La entrega de aquel primer galardón y de



la pieza artística creada por el escultor Iván Navarro se hizo por Skype, con Ai Weiwei al otro lado de la pantalla. La comunicación se llevó a cabo en 'tiempo real' a pesar de haber sido la website de WBX hackeada ininterrumpidamente seis veces, tres por elementos chinos y tres por subcontratistas rusos. Logró el gran tech ucraniano de WBX desviar y limpiar los hacks uno por uno a tiempo. El premio ha continuado otorgándose desde entonces a artistas que destacan por su trabajo sociopolítico y humanístico, como Martha Wilson, Karen Finley, Pussy Riot o Tania Bruguera.

La caja blanca se abrió a un arte cada vez más político, marginado y subversivo. Hasta que también el Lower East Side se puso de moda y el dinero empezó a transformar el paisaje. Tiendas, hoteles, viviendas de lujo empezaron a crecer como champiñones. Para cuando Puntos volvió a recoger sus bártulos, el barrio contaba ya con 160 galerías, el 'New Museum', el museo del ICP bajo construcción y alquileres mensuales mínimos alcanzando ya los 15.000 dólares por local.

El plan era abandonar aquel sinuoso proyecto que había sido WhiteBox y volver a hacer arte o simplemente desaparecer en el éter de la nada. Cada vez resultaba más difícil mantener a flote un espacio cultural sin ánimo de lucro y sin suficiente apoyo. Hasta que un día, no hace mucho, Puntos

visitó una antigua estación de bomberos del 1903, que estaba en alquiler y se enamoró del espacio y las posibilidades que ofrecía. Estaba en pleno barrio de East Harlem, la parte hispana del norte de Manhattan, también conocida como El Barrio; un entorno parecido al primer Chelsea conllevando cierto aire de desolación...y al siguiente espacio en el Lower East Side que dio alas al arte marginal de White-Box. Aquel local era demasiado "kool", según Puntos, como para no intentar el rol de Simón del Desierto. Así es como después de clausurar White Anxieties, la exposición antifascista que culminó su década en el Lower East Side, White-Box se trasladó a su actual localización, la antigua casa de bomberos. Puntos llamo a su amigo y comisario mexicano Raúl Zamudio y al jamaquino Peter Wayne Lewis, "Tenemos que ejercer un cambio apropiado más allá del mercado merodeante. Dejar lo eurocentrista, la América blanca, y dedicarnos al arte latinx, latinoamericano, africano, caribeño, asiático", les dijo.

En este inicio de su tercera década, Puntos quiere integrarse en su nueva comunidad y ofrecer a los vecinos de East Harlem lo que otros barrios más pudientes de Manhattan tienen por defecto al alcance de la mano: arte de calidad, arte comprometido y ante todo

inspirador. "Tenemos lo que hace falta para seguir avanzando. Tenemos la experiencia, sabemos crear cosas a partir de muy poco, y con un poco de 'ayuda de mis amigos' (Joe Cocker viene a mente con su "A Little Help From My Friends") lo podremos sacar adelante", dice Puntos. El plan para esta nueva etapa es reimpulsar a la junta directiva incorporando caras nuevas, mujeres, mujeres de color, latinos, afroamericanos, mas asiáticas. Y, por supuesto, conseguir más fondos. De momento, hay en el horizonte una serie de exposiciones previstas que siguen siendo fieles a aquella primera *raison d'être* de WhiteBox: arte político e internacional que sería difícil ver en otras galerías de Nueva York. En los próximos meses la "cueva blanca" acogerá propuestas originales y variopintas, desde la actual muestra poética de Peter Kim en torno a mil coreanos que fueron esclavizados en Yucatán a principios del siglo XX, a la exposición de arte quasi-folclórico ucraniano basado en objetos creados en la terrible penumbra de un campo de concentración nazi; un evento organizado en colaboración con el Museum of Revolution of Dignity en Kiev (Kyiv) que incluirá una conferencia bi-continental este enero entrante, día 11, al mismo tiempo que el congreso americano continúa moviendo la maquina-

ria del "Impeachment" sobre Trump. La charla será transmitida en vivo (real time) desde el Centro Ucraniano Comunitario del East Village, NYC, via 'www.whiteboxny Face Book'.

También está en la agenda continuar el proyecto EXODUS, celebrando—durante el 'reinado' de Trump—el beneficio y la muy positiva influencia creativa que la inmigración de artistas provenientes de China y México en el siglo 20 otorgó a la puntera escena de arte neoyorquina. Asimismo, continúa la programación literario-poética que el poeta "Nuyorican" (neoyorriqueño) Edwin Torres inició con Puntos y Raúl Zamudio hace unos meses bajo el nombre de Firehouse Lit Lounge, a la que recientemente se ha unido Tana Oshima. Como parte de esta programación se ofrecerá al público una versión bilingüe de "Revuelta en Asturias", la segunda obra de teatro antifascista y poco conocida de Albert Camus que será dirigida por Frank Hentschker, director del Martin E. Segal Theatre Center de City University of New York (CUNY). De haber suficientes fondos, WhiteBox tiene previsto ofrecer tanto talleres educativos como veladas poéticas bilingües, acordes con el nuevo vecindario proto-caribeño. "Y seguiremos inspirando. Al final, es lo único que puedes hacer en la vida antes de expirar", dice Puntos.

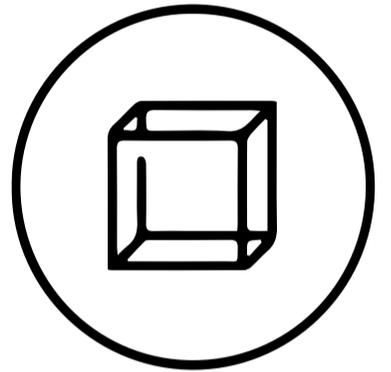
Nueva York, 26 de noviembre de 2019

**WHITE  
LIVES  
MATTER  
TOO  
MUCH**

# SPECIAL BULLETIN

# WHITEBOX

# HARLEM



# EL BARRIO TERCERA DECADA



## HISTORY REPEATING (2017 - 2019)

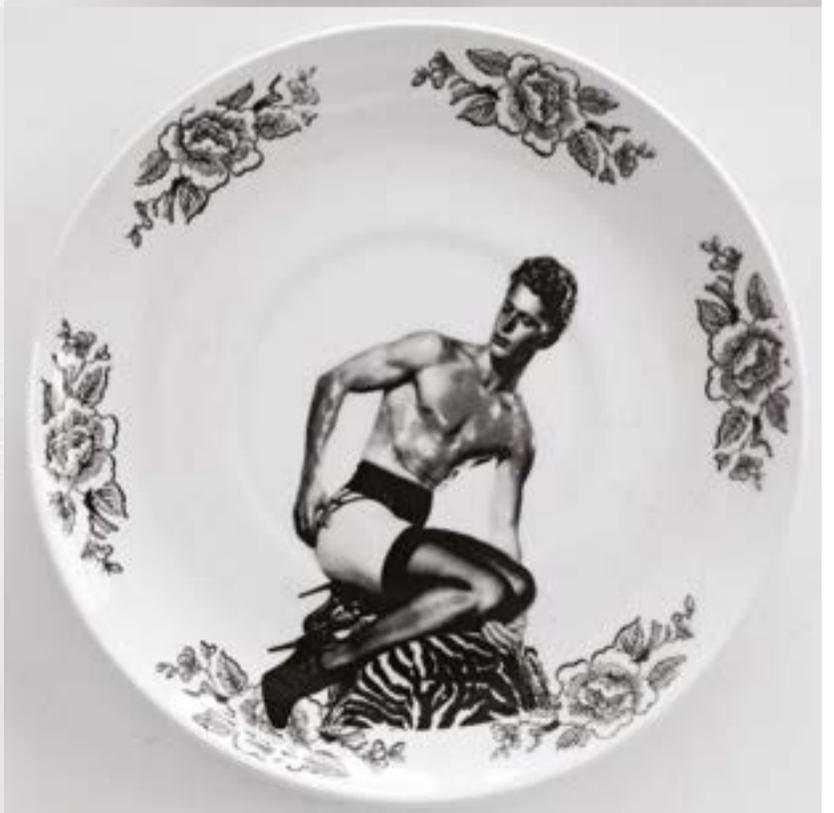
# DAVID TRU- LLO

Propellerheads with Shirley Bassey  
Album **History Repeating**  
1996

The word is about  
There's something evolving  
Whatever may come  
The world keeps revolving  
They say the next big thing is here  
That the revolution's near  
But to me, it seems quite clear  
That's it's all just a little bit of history repeating  
The newspapers shout  
A new style is growing  
But it don't know  
If it's coming or going  
There is fashion, there is fad  
Some is good, some is bad  
And the joke is rather sad  
That it's all just a little bit of history repeating  
And I've seen it before  
And I'll see it again  
Yes, I've seen it before  
Just little bits of history repeating  
Some people won't dance  
If they don't know who's singing  
Why ask your head  
It's your hips that are swinging  
Life's for us to enjoy  
Woman, man, girl and boy  
Feel the pain, feel the joy  
Aside set the little bits of history repeating  
Just little bits of history repeating  
And I've seen it before  
And I'll see it again  
Yes, I've seen it before  
Just little bits of history repeating

*"History Repeating" is a song written by Alex Gifford and originally performed by the Propellerheads featuring Shirley Bassey in 1997. The single was a #1 hit on the UK Indie Chart, and was also Bassey's first top ten appearance on any US chart since 1973's "Never Never Never", making #10 on the US Dance Club Chart.*





## TRANSPARENTE

# EL CONSULTORIO DE VERA ICON

Vera Icon



Retrato de Vera Icon de Pablo Sola

**Vera Icon es experta en Arte Contemporáneo, alcohólica y travesti.**

En 2010 abandonó su brillante carrera de teórica del arte para empezar una cruzada a favor de los artistas y contra sus grandes enemigos. Un ejemplo es su consultorio para artistas 'Advice to those in Art' o 'Pregunta a Vera Icon', que tuvo gran repercusión en plataformas online y en los mentideros de la corte. Presentamos aquí una selección de algunas de aquellas tribulaciones, y los consejos de la gran diva británica.

Querida Vera,

Soy el mejor pintor expresionista abstracto del momento, pero sólo consigo exponer en Centros Culturales del Exrarradio. Es indignante comprobar cómo los galeristas y comisarios son incapaces de ver la calidad de una obra y dejarse llevar por las modas posmodernas y sus prejuicios pedantes, y convertir a grandes artistas en apestados sólo porque les parecen antiguos o anacrónicos y prefieren inclinarse ante mamarrachos que hacen land art de interiores o arte conceptual de escuela infantil. ¿Cómo puedo hacer para demostrar lo que valgo, y quitarles ese velo estirado de la cara?

Con cariño.

Darling,

Decir a estas alturas que eres un 'expresionista abstracto' puro y duro es suicida. Recuerda que no es tanto lo que haces sino cómo lo vendes. Tú mismo das la solución: el land art está viejo, pero el 'land art de interiores' puede llamar la atención. Sigue haciendo lo que te dé la gana pero llámalo 'formalismo zombi grafitero' o 'neoexpresionismo pos-digital', o utiliza las palabras 'anti-simbiótico', 'interactivo', y 'no-lineal' en la nota de prensa.

Seguro que alguno pica.

Querida Vera,

Desde hace tiempo tengo la impresión de que lo de ser artista es para pijos o niños de papá con posibles. Ya desde la facultad he tenido que trabajar y aún ahora tengo otro trabajo que me da de comer además de intentar ser artista. Pero veo que a mi alrededor hay mucha gente que no tiene trabajo conocido aparte de ser artista, y sé positivamente que tampoco venden nada, aunque tienen estudios en Berlín y viajan a todas las ferias internacionales. ¿Viven de sus padres o de sus parejas, verdad?

Darling,

Comprenderás que es mucho más cómodo mantener el estatus de artista como 'outsider' o 'flâneur' o 'antisistema' y tener un impecable look homeless (creo que ahora lo llaman 'jipister' o algo así) cuando puedes ir a las mejores peluquerías y llevar trapos de Prada, todo a cargo de la VISA de daddy o de sugar daddy.

Querida Vera,

Soy un artista con una cierta trayectoria, y por fin he recibido una oferta de una galería muy importante. Estoy muy contento, pero el problema es que eso significa abandonar a mi galerista de siempre. Hemos vivido mucho juntos y le debo gran parte de mi éxito. Sé que si le digo adiós le romperé el corazón. ¿Cómo me enfrento a este dilema?

Darling,

Me emociona tu integridad y sensibilidad, aunque los dos sabemos cómo acaba el culebrón, ¿verdad?

Querida Vera,

Entiendo que tengas muchos fans y admiradores, pero siento decirte que no soy uno de ellos. Creo que se te ve el plumero, los artistas que te gustan y los que detestas... ¿tan difícil es hacer una crítica de arte objetiva?

Con todos mis respetos.

Darling,

Me pinto como una puerta, llevo una peluca barata y tacones asesinos, además de estar borracha la mayor parte de día. ¿Crees que me importa mucho lo que pienses de mí?. Si buscas una crítica de arte objetiva prueba en los suplementos culturales o en Artforum, a ver si tienes suerte. No te jode.

Querida Vera,

**¿De verdad existe la mafia gay en el mundo del arte contemporáneo?**

Gracias

Artista hetero-bicurious

Darling,

Claro cariño, todo en este mundo funciona a base de mafias: la mafia gay en el mundo del arte contemporáneo, la mafia de los supermodelos en el mundo de los millonarios, la mafia de los modelos de tercera en el mundo del fútbol, la mafia de la rúcula en el mundo de las ensaladas, la mafia de los megálomanos en la política, la mafia del crecepelo en el mundo hipster, y la mafia de los hetero-bicurious en el mundo de los tocapelotas.

Querida Vera,

**Aunque sé que está de moda, soy muy crítico con el arte político. Por ejemplo, en un caso reciente, el artista español Eugenio Merino ha sido denunciado por la Fundación Francisco Franco y ha ido a juicio dos veces tras mostrar una reproducción hiperrealista del dictador en una máquina de Coca-Cola. Creo que la obra en sí es una bobada de la que Merino ha sacado rédito mediático gracias a los denunciadores, y que de alguna manera ha dado a la obra un contenido y un empaque que no tenía y que le ha beneficiado. ¿Piensas lo mismo que yo?**

Darling,

Es ingenuo pensar que los artistas se aprovechan de otros para tener relevancia. El artista es el único ser libre del planeta, y eso es porque no es nadie, y a nadie interesa. Creo que más bien ha sido la fundación esa quien se ha aprovechado del artista para justificar que hace algo ante sus socios y ha utilizado a Merino para tener una presencia social que antes no tenía. No me imagi-

no que nadie sea tan masoquista como para realizar una escultura con todo detalle de un señor tan feo y encima tener que soportar dos juicios explicando lo que es el arte contemporáneo a una panda de descerebrados. Los artistas son siempre mártires, y sólo unos pocos son beatificados.

Querida Vera,

**Soy un comisario con un problema muy embarazoso: tengo un artista acosador. Aparece a todos los eventos donde voy, e incluso pretende enseñarme su dossier en medio de alguna conversación. Últimamente se pasó al ciberacoso, posteaba continuamente su obra en mi muro de facebook y tuiteaba que me encanta su obra y que le voy a comisariar en varias bienales. He tenido que cerrar mis cuentas en las redes sociales por miedo a bloquearle y que pase a acciones más violentas. ¿Cómo puedo librarme de él? Estoy empezando a perder los nervios.**

Darling,

Deberías estar orgulloso: como cualquier estrella de Hollywood, no eres nadie hasta que no tienes algún acosador. Deberías cuidarlo y presentarlo en sociedad como si fuera tu mascota. Eso te granjeará la admiración y la envidia de los demás curadores.

Si no eres capaz de eso, quizá no eres un buen comisario, y tendrás entonces que hilvanar algún plan maquiavélico como encasquetarle tu acosador a otro comisario más importante que tú, o enviarle a una bienal en las antípodas pagando tú el billete (sólo de ida, claro). Estas soluciones pueden traerte más problemas, así que mejor aprende a domesticar a tu acosador.

Querida Vera,

**Soy consciente de la importancia de las redes sociales en la carrera del artista. Estuve pensando hacer**

**un curso de Community Manager pero no tenía dinero, así que me hice un perfil en Facebook para ir probando. El caso es que no entiendo nada: puse una foto de uno de mis últimos cuadros y sólo tuve dos likes. Después puse una foto de mi perro destrozando el cuadro y tuve cientos de likes y un montón de comentarios. ¿Cómo hago para tener más repercusión con mi obra y no con los accidentes domésticos?**

Darling,

Estás muy equivocado. Los social media son simplemente el pasatiempo del siglo XXI y tienen tanta relevancia como los sudokus, las sopas de letras o comer pipas, a pesar de lo que digan los gurús digitales, que lógicamente quieren ganar mucho dinero. Las bobadas que se vierten incesantemente son como las botellas de la canción de Police: millones de naufragos lanzando sus estúpidos SOS y contaminando el océano. A pesar de todo, soy capaz de ver cosas interesantes en Facebook, como la capacidad polisémica del botón 'me gusta', que casi nunca significa eso, sino cosas como:

'qué envidia te tengo'  
'oyes (sic) te envié un mensaje hace tiempo y no me has contestado'  
'quiero ser tan popular como tú'  
'sé que estás en línea y no me haces caso'  
'eres gilipollas'  
'quiero hacérmelo contigo'  
'estoy disponible'  
'te estoy haciendo la pelota'  
'pero quién te has creído que eres'  
etc.

Querida Vera,

**Soy un artista con una obra coherente, potente, actual, de sólidos conceptos, de factura impecable, irónica, inteligente, de múltiples lecturas, atractiva, valiente, atrevida y profunda. ¿Por qué no soy un artista reconocido y no gano millones?**

Darling,

Aterriza.

Querida Vera,

**Soy un artista emergente, y hace algunos días me presentaron a un comisario importante en la inauguración de una expo colectiva donde participo. Fue muy amable conmigo y estuvo encantador, aunque creo que fue porque soy bastante guapo, ya que apenas prestó atención a mi obra. Creo que mi belleza está eclipsando mi trabajo. ¿Qué hago?**

**P.D. Adjunto foto mía y de mi obra para que tengas más datos ;-)**

Darling,

Efectivamente, tu belleza eclipsa tu obra, o dicho de otra manera, tu obra no eclipsa nada. En cualquier caso sé indulgente con nosotras: acostumbradas como estamos contemplar constantemente belleza artificial (en el mejor de los casos), sabemos apreciar la belleza natural mejor que nadie.

Corazón: para qué tener una vida de sinsabores como artista cuando puedes tener una prometedora carrera como *escort* de coleccionista o rico heredero, consejero de museo, o brillar como simple **socialité**.

Como me emociona tu candor, estoy dispuesta a aconsejarte personalmente...

Querida Vera:

**Tengo curiosidad por saber tu opinión sobre el artista español más internacional en la actualidad, Santiago Sierra.**

Besos

Darling,

Me da morbo. Me lo montaría con él aquí mismo, encima de la mesa.

ESQUELAS

# ANTES MUERTAS QUE SENCILLAS

Rebeca De Morning



ILUSTRÍSIMA SEÑORA

## GALERÍA JUANA DE AIZPURU

O JUANA DE ARCO, PERO DEL QUE SE CELEBRA CADA FEBRERO, QUE ELLA MISMA PROPULSÓ Y DIRIGIÓ. UNA FERIA INCENDIARIA EN SUS COMIENZOS COMO SU PELO, QUE HOY SE ESTÁ APAGANDO COMO SE APAGÓ SU GALERÍA EN SEVILLA. UN IMPERIO QUE COMENZÓ EN UNA CASA TÍPICA SEVILLANA Y HA CONCLUIDO EN UN TÍPICO BARQUILLO MADRILEÑO. UNO DE SUS PRIMOGENITOS, PÉREZ VILLALTA ASEGURA QUE SU PÉRDIDA SIGNIFICA "PERDER CIERTA IDENTIDAD DEL ARTE CONTEMPORÁNEO EN SEVILLA, UNA ESPECIE DE MITO".

FALLECIÓ EN SEVILLA  
EN EL AÑO 1998

A los 28 años de edad

**D.E.P.**

Dejando huérfanos a algunos de sus hijos como Guillermo Pérez Villalta, Carmen Laffón, Juan Suárez, José Ramón Sierra y José María Larrondo...  
QUE DIOS LA CONSERVE EN SU GLORIA Y CON SU TÍTULO DE HIJA PREDILECTA DE ANDALUCÍA PORQUE PARA SU GALERÍA ANDALUZA, YA ES DEMASIADO TARDE.



ROGAD A DIOS EN CARIDAD POR EL ALMA DEL SEÑOR

## GALERÍA BACELOS

«LO INTENTÉ DE TODAS LAS MANERAS POSIBLES. PELEÉ A MUERTE Y NO FUI CAPAZ DE SACARLO ADELANTE», ADMITE LA GALERISTA PEPA GÓMEZ MONTESINOS. COMENZÓ EN LA PROVINCIANA VIGO, PERO ASPIRABA A COTAS MÁS ALTAS. HIZO EL PETATE Y SE FUE A PROBAR SUERTE A LA CAPITAL, DONDE SE COME PEOR Y MÁS CARO QUE EN SU TIERRA. ASÍ QUE MADRID Y SUS ELEVADOS PRECIOS FUERON QUIENES SE LA COMIERON A ELLA. ABANDONÓ ESTE MUNDO DEJANDO UN HUECO EN NUESTROS CORAZONES Y EN LA ÚLTIMA EDICIÓN DE ARCO DONDE HABÍA SIDO ADMITIDA. NO SUFRAN, SU VACÍO LO OCUPÓ LA SIGUIENTE EN LA LISTA. YA SABEN, A REY MUERTO, NINOT PUESTO.

FALLECE EN VIGO Y MADRID

(porque los gallegos mueren aquí o allí también)

EN FEBRERO 2019

A los 28 años de edad

**D.E.P.**

Sus hijos huérfanos: Abigail Lazkoz, André Sousa, David Ferrando Giraut...  
"TENÍA QUE HACERLO ANTES DE QUE ACABARA CONMIGO"  
FUERON SUS ÚLTIMAS Y SOBRECOGEDORAS PALABRAS, LAS DE ELLA Y LAS DE LORENA BOBBIT



ILUSTRÍSIMA

## GALERÍA VALLE ORTÍ

DE UN VALLE A OTRO, EL DE LÁGRIMAS. ASÍ NOS HA DEJADO UNA DE LAS VALENCIANAS MÁS CÉLEBRES, CON PERMISO DE LA SEÑORA BARBERÁ. UNA CUARENTONA QUE ABANDONA LA VIDA EN SU PUNTO DE MADUREZ (LA GALERÍA, NO RITA). DE SUS INICIOS EN LAS VANGUARDIAS HISTÓRICAS A UN VIRAJE AL ARTE CONTEMPORÁNEO, GRACIAS AL RELEVO GENERACIONAL, SU HIJO NACHO VALLE. QUE INTUYENDO LA QUE SE VENÍA ENCIMA, CAMBIÓ CON TRISTEZA LOS ARROCES SENYORET POR LAS BURGUERS AMERICANAS. UN RUTA MÁS LARGA QUE LA DEL BACALAO, PERO ESPERAMOS, CON MUCHA MÁS PAZ.

FALLECIÓ EN VALENCIA  
EN MAYO DE 2013

A los 40 años de edad

**D.E.P.**

Sus hijos huérfanos: Alex Dorfsman Acosta, Carlos Domingo Redón, Chema López...  
RUEGAN UNA ORACIÓN POR SU ALMA Y ADEMÁS, TRAS EL SEPELIO, PROTAGONIZARÁN UNA MASCLETÁ EN HONOR A LA VALENCIANA MÁS ILUSTRE (CON PERMISO DE RITA DE NUEVO)



ROGAD A DIOS EN CARIDAD POR EL ALMA DEL SEÑOR

## GALERÍA ALEJANDRO SALES

ABANDONA EL MUNDO DE LOS MORTALES DEL ARTE, A SUS 32 AÑOS, PARA ALCANZAR LA GLORIA. VÍCTIMA DE LA DECADENCIA BARCELONESA, UNA CIUDAD OTRORA TRIUNFANTE DE JUEGOS OLÍMPICOS QUE HOY ES EL ROSTRO DEL TURISMO DE BAJA CALIDAD. CENTRADA EN LA PINTURA, DISCIPLINA VAPULEADA POR MODERNOS DEL VIDEOARTE, LA POLÍTICA Y LOS CONCEPTOS. NUNCA FUE AMIGA DE LAS MODAS. LO QUE NO SABRÍA ES QUE LOS ANISH KAPOOR QUE OCUPARON SUS PAREDES HOY LLENAN LAS FERIAS DE ARTE COMO LO HACEN LOS VESTIDOS DEL ZARA O LAS UGLY SHOES DE BALENCIAGA.

FALLECIÓ EN BARCELONA

EN EL AÑO 2017

A los 32 años de edad

**D.E.P.**

Llorarán su muerte sus hijos (los que estén vivos): Mapplethorpe, Richard Long, Palazuelo, Chillida, Beuys, Lobato, Llimós y también a un joven Plensa. Joven Plensa, porque se dice que el actual, más entrado en años, aunque no más innovador, renuncia a estos orígenes y negando al padre. Menos Plensa, el resto, RUEGAN una oración por su alma.



ILUSTRÍSIMA SEÑORA

## ESPACIO DÖRFFI

**CASI UN RECIÉN NACIDO Y EL SEÑOR NOS LO ARREBATÓ (EL SEÑOR CABILDO ME REFIERO). APUNTABA MUY ALTO, COMO SU PROPIO NOMBRE, ESE PUEBLECITO EN LOS ALPES SUIZOS DONDE HEIDI Y SU ABUELO VIVÍAN FELICES. PERO LA FELICIDAD SE ACABA Y ESTE ESPACIO DE ARTE POLÍTICO E INDEPENDIENTE, CON RESIDENCIA INCLUIDA, HA PERECIDO SIENDO SÓLO UN BEBÉ. CON MENOS DE UN AÑO DE VIDA YA LE DOLÍA ESPAÑA Y NO PUDO SUPERAR UNA DE LAS PEORES ENFERMEDADES QUE ACECHAN A LA INFANCIA ARTÍSTICA, LAS MENTIRAS DE LA POLÍTICA.**

FALLECIÓ EN LANZAROTE

**EN EL AÑO 2018**

Con sólo 1 de edad

**D.E.P.**

Sus hijos huérfanos rezarán un salmo por este infanticidio: Avelino Sala y Jorge García, Blanca de la Torre, Semíramis González, Tomeu Simonet, María Cañas, Eugenio Merino, Carlos Aires, Valeriano López, Acaymo S. Cuesta, Olalla Gómez, Manuel Antonio Domínguez y Alán Carrasco.

**HA PASADO A MEJOR VIDA, O POR LO MENOS A UNA MUCHO MÁS ESTILOSA, HOY, ES UNA PELUQUERÍA. LOS RECORTES ACABARON CON ELLA Y LOS CORTES (DE PELO) SE LA HAN DEVUELTO.**



ILUSTRÍSIMA SEÑORA

## GALERÍA WINDSOR

**TRAS UNA VIDA PLENA Y LARGA LA GALERÍA MÁS VETERANA DEL PAÍS VASCO Y UNA DE LAS MÁS LONGEVAS DE ESPAÑA NOS DEJA. ABANDONA ESTE MUNDO PARA ALCANZAR OTRO MÁS SUPREMO, SI ES QUE ESO ES POSIBLE TRATÁNDOSE DE UNA VASCA. DE SU PAÍS HASTA LA MÉDULA, SE CONCENTRÓ EN EL ARTE ÚLTIMO QUE SE PRODUCÍA EN EL ÁMBITO VASCO, DANDO ENTRADA A LA OLEADA DE ARTISTAS QUE SALÍAN DE BELLAS ARTES. PERO TAMBIÉN SE ATREVIÓ A CRUZAR ALGUNA FRONTERA, CON MIRÓ, TAPIÉS, BROSSA, CARMEN CALVO, GORDILLO, PÉREZ VILLALTA O BROTO ENTRE OTROS.**

FALLECIÓ EN PAÍS VASCO

**EN EL AÑO 2017**

A los 46 años de edad

**D.E.P.**

Su hijos más vascos que huérfanos, menos huérfanos que vascos: Badiola, Irazu, Anda, Catania, Goenaga, Gortázar, De la Fuente, Tamayo, Urzay, Lazkano, Rementería o los Roscubas.

RECEN UN SALMO POR WINDSOR KULTURGINTZA, SI SON CAPACES DE PRONUNCIARLO.

ATSEDEN HARTU BAKEAN

O SI PREFIEREN, DESCANSE EN PAZ.

## HORÓSCOPO

# ¿QUIERES SABER TU FUTURO?

**Blanca de la Torre, prestigiosa astróloga de arte, nos invita a sus predicciones del horóscopo para los lectores de SUBLIME**

Blanca de la Torre

---

### ARIES

Es posible que tiendas a la dejadez en algunos ámbitos, pero no dejes que el hartazgo de la profesión te desanime, ya sabes que esto es una carrera de fondo, aunque a veces parezca más un agujero negro. Una grata sorpresa te espera, solo tienes que ser más paciente y seguir trabajando. Revisa algunas convocatorias que nunca te habías planteado.



### TAURO

Procura eludir cualquier situación tensa que se te presente en el ámbito laboral porque no saldrás bien parado. Con un poco de paciencia las cosas se pondrán de tu lado y ese proyecto inesperado aparecerá. Cuida un poco más las relaciones sociales, pero tampoco hace falta estar en todo.



### GEMINIS

Vas a tener una oferta inesperada. A veces los proyectos más insospechados son los más gratificantes, aunque vengan de la mano de lugares o agentes más desconocidos. No te dejes llevar por el mainstream.



### CANCER

A ver si echamos más horas a trabajar y menos en redes sociales. Una bienal interesante o festival contactará contigo, está bien que participes pero cúrratelo un poco más. Relee los emails bien antes de enviarlos y revisa bien la documentación que envías.



### LEO

No importa que se haya cancelado ese proyecto tan esperado o que no haya salido como deseabas, te espera una gran oportunidad a la vuelta de la esquina. Va a ser una buena época, pero tendrás que jugar bien tus cartas.



### VIRGO

Después de tanto sembrar llegó el momento de recoger los frutos, tal vez no sean tan buenos como esperabas, pero ya te has relocalado en una posición desde la que irán cambiando las cosas. Buen momento para socializar, pero tampoco hace falta irse de cañas después de todas las inauguraciones.



## LIBRA

Aparecerá en tu vida una comisaria que va a dar un pequeño viraje a tu carrera. Ese evento al que te da pereza ir puede abrir alguna puerta inesperada.

Excelente momento para actualizar currículums y statements.



## ESCORPIO

Demasiado multitasking no te está haciendo ningún bien, céntrate en la línea que realmente quieres llevar, no pasa nada por cambiar y explorar nuevos territorios. Ese lugar con el que siempre quisiste colaborar está más cerca que nunca. Sé estratégico y no la cagues.



## SAGITARIO

Preocúpate de hacer un trabajo más coherente en lugar de en como conseguir que se difunda. Muéstrate más receptivo. Aunque no seas muy de ferias irás a una que marcará un punto de inflexión.



## CAPRICORNIO

No te equivoques, tanto socializar en las inauguraciones no sirve de nada. Céntrate un poco más y no te desanimes, tu perfil es complicado y no encaja en todas partes, pero a veces es mejor hacer menos cosas pero de mayor calidad. No te obsesiones con la visibilidad y sigue a tu ritmo, se avecina una interesante colaboración.



## ACUARIO

Buen momento para retomar aquella idea o proyecto que dejaste de lado. Tal vez una caña después de una inauguración te haga conocer algunas personas interesantes, pero ve con cautela. No es necesario hablarle de tu trabajo a cualquiera. Se avecinan colaboraciones fructíferas.



## PISCIS

Aunque últimamente te estén llamando bastante para colaboraciones interesantes no te creas que todo el monte es orégano. Buena época para contactar con esa persona que siempre quisiste pero tenías miedo de parecer trepa.



# BLANCA DE LA TORRE

## ASTRÓLOGA de ARTE



Blanca de la Torre es curastróloga especializada en el mundo de la cultura y el arte. Sus quiromancias artísticas se han desarrollado en lugares de renombre, del mismo modo que su especialización en pasatiempos y otras frivolidades artísticas que le han consolidado una posición de fama internacional en la materia.

TIEMPO LIBRE

# PASATIEMPOS CRÍTICOS

Blanca de la Torre

## LAS 6 DIFERENCIAS

La artista Mónica Gada ha hecho un reenactment de su icónica performance “Leyendo un libro de Fernando Castro a un orni-torrinco durante 48 horas”. Busca las 6 diferencias.



## JEROGLÍFICOS

¿Qué galerías de la feria te han gustado más?



Y



Solución:  
Max Estrella y Rosa Santos

## TIRA CÓMICA

Mucha crítica al antropocentrismo y muy de moda hablar de multiespecies pero yo no paro de presentar dosieres y no me seleccionan para nada.



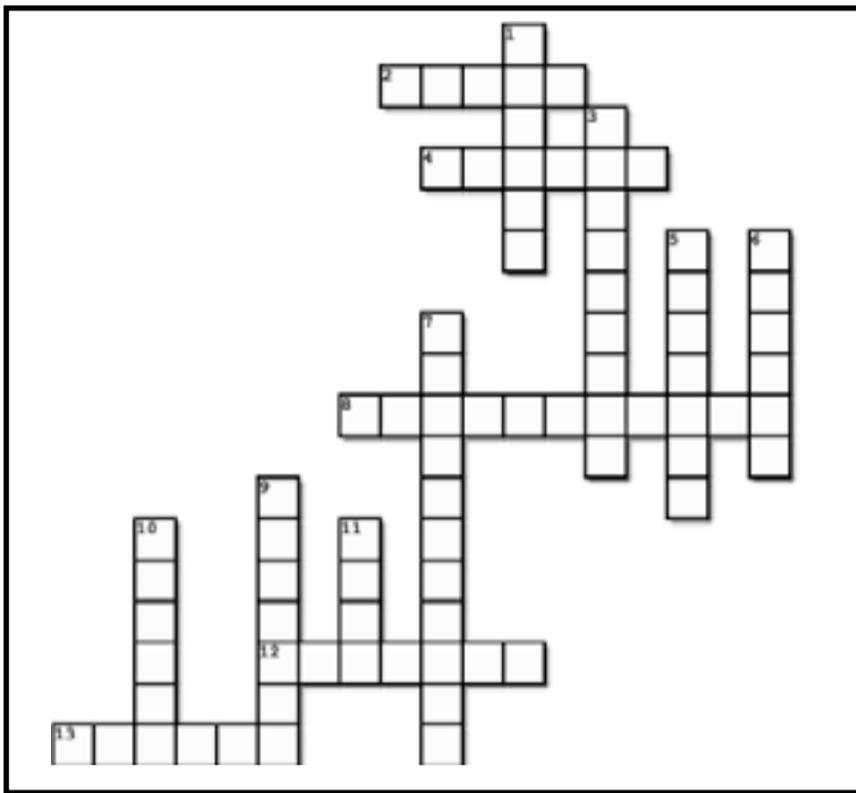
Prueba poniendo “post-humanismo” en el asunto del email, pero de todos modos si no conoces a nadie lo vas a tener chungo...

¿Pero usted cree que el psicoanálisis lacaniano me puede servir para superar mi crisis de fe en las buenas prácticas?



Pfff, vete a saber, yo me hice terapeuta después de presentarme a 237 convocatorias de dirección

# CRUCIGRAMA



## VERTICALES

1. Chief curator de museo catalán
3. Evento artístico quinquenal
5. Último libro de Nicholas Bourriaud
6. La de la escultura en el campo expandido
7. El Director de museo
9. Revista alemana de referencia
10. Filósofa feminista autora de *El género en disputa*
11. Museo galego

## HORIZONTALES

2. Museo molón
4. Crítica de arte británica
8. Colectivo artístico recientemente separado
12. Otro Benjamín del arte que no es Walter
13. Famoso premio de arte contemporáneo

Solución: 1. BARSON 2. MUSAC 3. DOCUMENTA 4. BISHOP 5. EXFORMA 6. KRAUSS 7. BORJAVILLE 8. CARPINTEROS 9. OCTOBER 10. BUTLER 11. CGAC 12. BUCHLOH 13. TURNER

# SOPA DE CRÍTICAS

Nada más y nada menos que 16 apellidos de crític@s de arte nacionales se nos han perdido en esta sopa de letras.

Búscalos!

Atención: No se respeta la paridad.



Navarro  
Prieto  
Olivares  
Hontoria

Espino  
Guardiola  
Peran

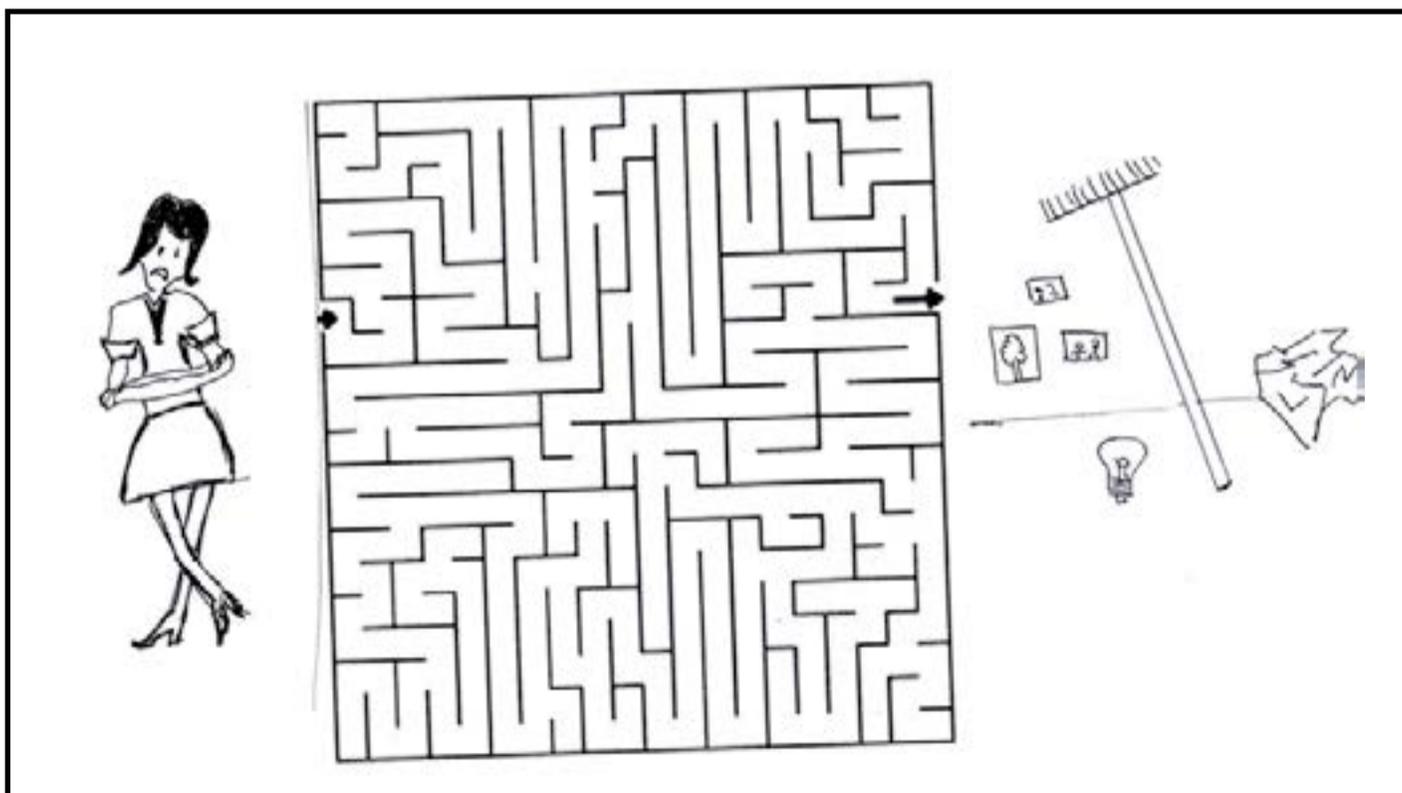
De La Cuesta  
Paro  
Dacosta  
Vozmediano

Carpio  
Cereceda  
Calvo  
Barro

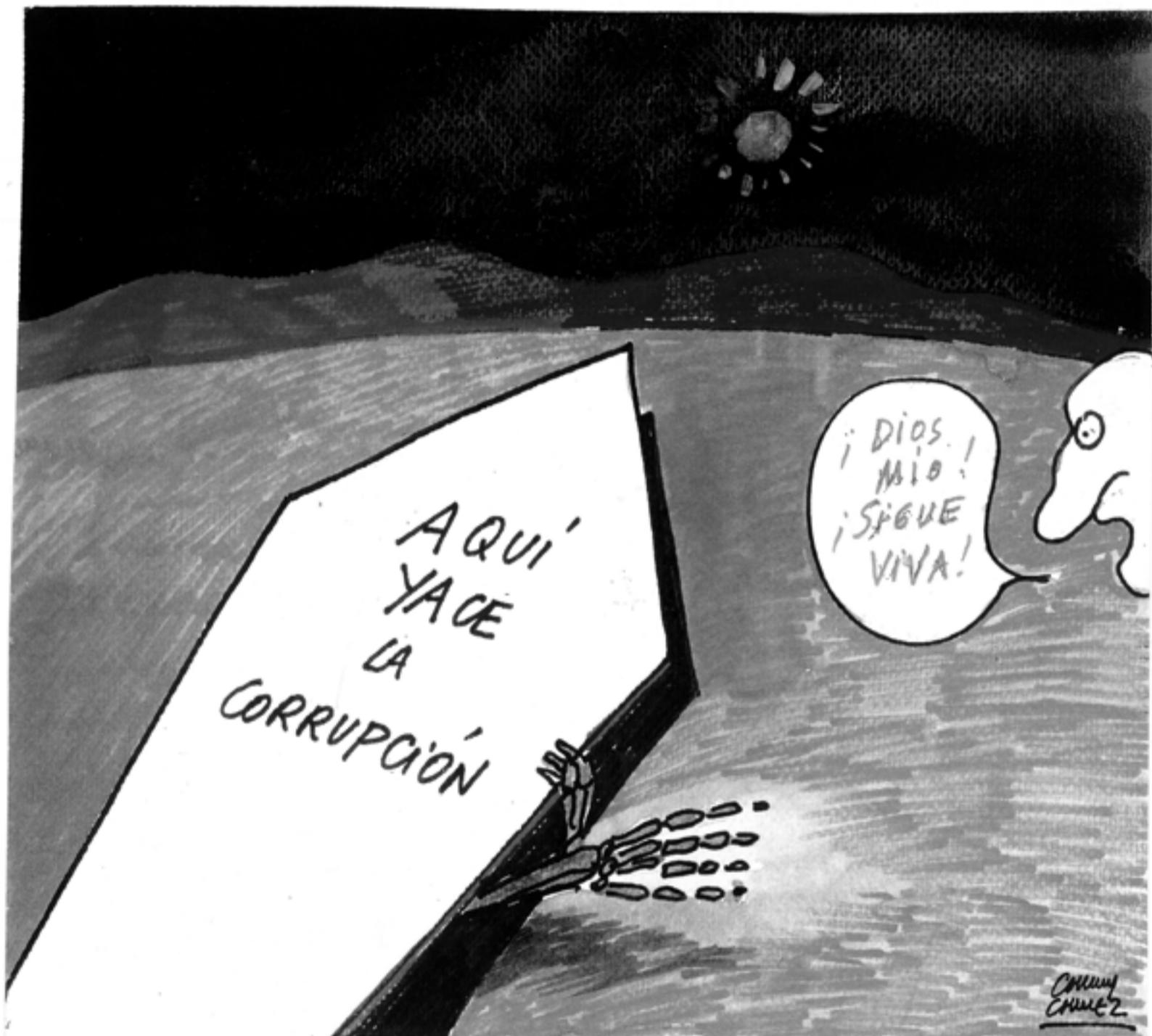
Solución:

# EL LABERINTO BIENAL

La curadora Daniela Dilla pensaba que había visto toda la Bienal y de pronto le han dicho que le faltaba el Pabellón de Perejil, donde está la mejor instalación, de Juancho Rada. **Ayúdala a encontrar el camino!**



# CHISTE DEL DÍA



Chumy Chumez, *La hipocondría*, 2ª, *Blanco y Negro*, núm. 3.764, 18 de agosto de 1991. Museo ABC

# ¿ERES FASCISTA?

Gender  Male  Female  Other Age \_\_\_\_\_

Artist  Curator  Art Centre Director  
 Art writer  Collector  Other

Income level  High  Medium  Low  
 Education level  High  Medium  Low



Please fill in this questionnaire in order to help us have a better understanding of the art world. Thank you for your cooperation.

1.- Do you think Africans have the right to emigrate to Europe?  
 Yes  No

2.- Homosexuality:  
 Can be cured  Is not a disease

3.- Do you think a homosexual couple has the right to start a family?  
 Yes  No

4.- Radical feminists are:  
 Feminazis  Egalitarians

5.- Which politician do you identify with?  
 Trump  Bolsonaro  
 Salvini  Others

6.- In your opinion, the contemporary art world is politically:  
 Progressive  Conservative

7.- In your opinion, the contemporary art world is economically:  
 Elitist  Democratic

8.- You think artists must create works that praise the feelings of:  
 A nation  The artist  
 None of the above

10.- A person is entitled to free medical assistance because:  
 He/she is a person  He/she pays taxes

11.- Do you agree that every citizen should keep a weapon at home for self-defence in a possible attack?  
 Yes  No

12.- Do you agree with the statement that most criminals are foreigners?  
 Yes  No

13.- In the colonizing era, European nations:  
 Brought welfare to other peoples  
 They plundered and exploited other peoples  
 Both

14.- Do you think that Europe, or European countries, have an obligation to help the countries that they colonized?  
 Yes  No

15.- Do you think there should be specific public policies to fight violence against women?  
 Yes  No



**La Madre Patria  
con sus Reyes  
y Princesas**

**me sudan**

**el coño.**

**NO FUE DESCUBRIMIENTO,  
FUE GENOCIDIO.**