FRENTEAK #0

Editoriala / Editorial 2

Zer da arte-erakunde bat? / ¿Qué es una institución de arte? Peio Aguirre 4

Izaera kontraesankorra / Naturaleza contradictoria Oriol Fontdevila 8

Ion Arregi Sobre botellas inflamables 12

Manu Arregui Todo movimiento 14

Ingrid Buchwald + Nader Koochaki Ehizalerroak 16

Karin Dolk Reverb 18

Beatriz Olabarrieta + Jenifer Evans So shaped like roosters 20

Daniel Llaría Manillar 22

Iratxe Jaio + Klaas van Gorkum Work in progress 24

I Liburu Ederren Festibala / I Festival de Publicaciones Artísticas
Insomnia / Joseba Eskubi
Belleza Infinita 26

Hilo Anti- Liburudenda 28

You are entering a world of pain / Juan Pérez Agirregoikoa
RMS, La Asociación 30

Iskandar Rementeria "Euskal eskultura berria": proiektu-kontzeptu garaikide baterako zalantzak eta birdefinizioak / "Nueva escultura vasca": cuestionamientos y redefiniciones para una noción contemporánea de proyecto 32

Lalavandera Elena Aitzkoa Reinoso + Raúl Domínguez 34

Pipa Maite Garbayo Maeztu + ferranElOtro + Francesc Ruiz 36

Sorkuntza Feministaren Behatokia / Observatorio de Creatividad Feminista
Maider Zilbeti 38

Bulegoa z/b 40

Hirugarren Belarria Audiolab elkartea 42

Mugatxoan 2011 - 2012 44

Txoria eta ornitologoa aldi berean / Pájaro y ornitólogo al mismo tiempo
consonni 46

Marginalia Aimar Arriola 48

Pantalla Fantasma ikus-entzunezkoen lehiaketaren II. edizioa / II Muestra Audiovisual Pantalla Fantasma Jorge Núñez de la Visitación 50

Ikuspegi feministak produkzio artistikoetan eta artearen teorietan / Perspectivas Feministas en las producciones artísticas y las teorías del arte
Xabier Arakistain + Lourdes Méndez 52

Zine mapa / Cine Mapa #03 Mapa kultur elkartea 54

Orain-oharrak / Notas a pie de presente Xabier Gantzarain 56

Editoriala

Hauxe da eremuak: testuinguru garaikidea optimizatzeko programa ireki eta jarraituaren bidez, arte plastiko eta bisualei buruz Eusko Jaurlaritzak garatzen duen kultura-politika txertatzeko espazioa. Halere, kontuan hartuta testuinguruak ez direla soilik erabaki politiko eta neurri administratiboen bidez sortzen, alde batetik indarrean dauden politika publikoen erronkek sortutako esparru instituzionalen eta, bestetik aldetik, arte-instituzioaren barruan aritzen diren artisten/eragileen espektatiben artean harreman produktibo berriak eraikitzen lagunduko duten ekintzak artikulatzea bilatzen du eremuak.

Horretarako, ordea, ezinbestekoa da egungo gizarteetan arte-jarduera gauzatzen den benetako baldintzen kontzientzia hartzea, eta hori garatu eta optimizatzeko arazo eta faktoreak identifikatzea. Ikuspegi sistemiko batek honako alderdi hauek hartu behar ditu kontuan: "politika kulturalaren" nozioa eta "gobernantzaz" uler daitekeena berriz planteatzea; artea eta kultura-industriak bereizi eta biak ala biak elkarren artean artikulatzea; banaketa-alderdiak eta beste testuinguru batzuekiko (geografikoak, diziplinazkoak, historikoak, kulturalak) bategite-puntuak aztertzea; ondarearen gaur egungo nozioa, eta arteak balio-katean duen eginkizun sortzailea (kontserbazioa, zaharberritzea, sorkuntza, esperientzia eta transmisioa) berrikustea; hedabideetan artea jaso eta aurkezteko moduaz gogoeta egitea; arteak eta artistek administrazio, zerga eta abarretan duten egoeraz hausnartzea; bai eta garaikidetasuna, oraina, aktualitatea eta bestelako nozioak birplanteatzea ere.

Halatan, bada, Artearen eta Politika Publikoaren arteko harreman berezia izan da, eta gaur ere bada, eremuak ekimenaren interesgune nagusietako bat. Horretarako, hainbat formatu erabiliz (mintegiak, topaketak, lan-mahaiak, argitalpenak eta beste), artearen eta kulturaren gizarte-espazioa birpentsatzeak gizartearentzako eta gizarte-harreman garaikideentzako duen garrantzia azpimarratzen ahalegindu da.

Tradizioaren arabera, "diru-irabazi asmorik ez izateak" definitzen du eremu hori; gizarte- eta ekonomia-produktibotasunaren "beste aldea" dela jota jasotzen du gizarte-legitimitatea eta, ondorioz, aisialdiaren eta pribatutasunaren esparrura zedarritzen da. Argiago esanda, gizarte-jarduera multzo hori pribatutasunaren esparrura eta, beraz, politikaz kanpoko esparrura igortzen da.

Programa den heinean, eremuak ekimenak ezin du alderdi horien guztien konplexutasuna era globalean ulertu, eta ildo beretik ezin ditu, inolaz ere, alderdi horiek guztiak ebatzi. Alabaina, alderdiak eratzen eta egituratuta ikusten lagun dezakeen sistema bat bultza dezake, ez "horiei buruz aritzeko", gai horiei "heltzeko" modurik egokienak aztertu eta bultzatzeko baizik. Sentsibilitate sistemiko eta egiturazko bokazio ireki hori, aldi berean, eduki, helburu eta metodo bihurtzen dira.

Buletin honen zero zenbakiaren bidez, eremuak ekimenak hausnarketa horiek etorkizunean garatu ahal izateko gune bat eskaintzen du; gure testuinguruan kritika eta azterketa garatzeko eta esparru publikoan parte hartzeko espazioa. Zentzu horretan, orain arte eremuak deialdiaren bidez programa osatu duten proposamenak ez ezik, artera bideratutako politika publikoen arazoei loturiko gaiak lantzen dituzten testuen hautapena ere jaso dugu.

Editorial

eremuak es una implementación del espacio de actuación de la política cultural del Gobierno Vasco sobre artes plásticas y visuales a través de un programa abierto y continuo de optimización del contexto contemporáneo. Pero considerando que los contextos no se crean sólo desde decisiones políticas y medidas administrativas, eremuak aspira a articular acciones que ayuden a abrir nuevas relaciones productivas entre los marcos institucionales generados por los retos de las políticas públicas en uso, y el horizonte de expectativas de los artistas (actores, agentes,...) en el interior de la institución arte.

Para ello es imprescindible una toma de conciencia tanto de las condiciones reales en las que existe el contexto de las prácticas de arte en las sociedades contemporáneas, como la identificación de los problemas y factores de su desarrollo y optimización. Una perspectiva sistémica incluirá los siguientes aspectos: un replanteamiento de la noción de "política cultural" y lo que se pueda entender por "gobernanza"; una diferenciación articulada entre arte e industrias culturales; una apreciación sobre aspectos de distribución, los puntos de contacto y confluencia con otros contextos (geográficos, disciplinares, históricos, culturales); una consideración contemporánea de la noción de patrimonio, y del lugar del arte como generador en la cadena de valor (conservación, restauración, creación, experiencia y transmisión); una consideración de los modos de recepción y de la presencia del arte en los media; una apreciación de la situación del arte y de los artistas en términos administrativos, fiscales, así como una reconsideración de las nociones de contemporaneidad, presente y actualidad, etc.

La particularidad de la relación que se da entre Arte y Políticas Públicas, por tanto, ha sido y es uno de los intereses más intensos en el desarrollo de eremuak y por eso, bajo diferentes formatos, ya sea seminario, encuentros, mesas de trabajo, publicaciones, etc., ha intentado señalar la importancia que, para la sociedad y las relaciones sociales contemporáneas, supone repensar el espacio social del arte y la cultura.

Un espacio heredado que se deja definir por la tradición del "sin ánimo de lucro" que adquiere legitimidad social recibiéndose como "lo otro" de la productividad social y económica, quedando así fijada en el tiempo de ocio y la privacidad. Dicho de modo más rotundo, el conjunto de estas prácticas sociales es reenviada al ámbito de lo privado y por tanto de lo extrapolítico.

eremuak, en tanto que programa, no puede aspirar a comprender de forma global la complejidad de todos estos aspectos, ni mucho menos a resolverlos, pero sí puede ayudar a propiciar un sistema que permita vertebrarlos y apreciarlos de forma estructurada, no tanto y no sólo para "tratar sobre ellos", sino para considerar y propiciar los mejores modos de "abordarlos". Esta sensibilidad sistémica y esta vocación abierta y estructural se convierte simultáneamente en contenido, objetivo y método.

Con el número cero de este boletín, eremuak abre un espacio donde muchas de estas reflexiones pueden desarrollarse en un futuro, ofreciendo un lugar para la crítica y el análisis en nuestro contexto así como para la participación en la esfera pública. En este sentido, esta edición recoge las distintas propuestas que hasta el momento han formado parte del programa eremuak a través de su convocatoria, así como una selección de textos que plantean cuestiones relacionadas con las problemáticas de las políticas públicas para el arte.

Zer da arte-erakunde bat?

Peio Aguirre

Zer da arte-erakunde bat? Zein dira arte-erakunde baten ezaugarriak? Zer muga ditu? Zer funtzio ditu gizartearekiko? Zer kritika- eta autokritika-maila du erakunde batek? Zer eragin dute kritikak eta autokritikak erakunde baten moldatzeko eta aldatzeko ahalmenean? Gardentasunerako eta iragazkortasunetako guneak al dira erakundeak? Egia al da autonomoak direla? Arte-erakunde batek autonomiari eutsi al diezaioke, haren sostengu diren botere politikoari eta ekonomikoari aurre eginez?

Galdera horiek guztiak bistakoak izan daitezke, baina, gaur egun, ez daukagu batere argi zein diren arte-erakunde baten eskumenak. Euskadiko arte-esparrua txikia da, baina, hala ere, baditu herentzia eta tradizioa erakundeei dagokienez. Dena den, erakunde bakoitzak bere irizpideak eta erabakitzeko ahalmena ditu; hori frogatuta dago. Arte garaikidean aritzen den erakunde orok arte garaikidetzat identifikatzen eta hartzen dugun hori azpimarratu beharko luke beti. Haren historia, formak eta diskurtsoak. *Arte garaikidea* terminoa gauza gehiegitarako erabilia izan da. Izen horrek ukapena aktibatzen du, modu jakin eta berri batean. Testuinguruan egotea adierazten du, jarduera zehatz bat baino gehiago. Artistek kontra egiten diote beren jardueren kategorizazioari; beren lanei esker, kategorizazio horri ihes egiten diote. Arte garaikidea luzatzeko esparru ezin hobea da[1]. Definiziorik gabeko esparru autonomo bat, heterogeneoa, askotarikoa. Identitate-ezerako esparru bat. *Garaikide* hitza ere zalantzan jartzen da. Arte garaikideko lan asko ez dira garaikideak per se. Muga zabalak baditu

“Tokiko arte-erakundearen ideia arazo bat da, tokiko politikek oztopatu egiten dutelako. Eskualdearen eta nazioartearen artean loturak ezartzeak edozein erakunderen lehentasuna izan beharko luke”.

ere, arte garaikidea ere zerbait historiko bihurtu da, lan akademikoaren eta artearen historiaren aztergai. Beharbada, arte garaikideari dagokionez, badirudi behar dugun guztia erakusketa egiteko leku bat dela, jendeak gure lana ikusteko leku bat, arte garaikideko kategoria horretako zati aktiboa izateko.

Gaur egun, arte-erakundeek iragazkortasun handia dute; alegia, artetik kanpoko diskurtsoak aintzat hartzen dituzte, eta kultura-industrietara irekita daude, zorionez. Zer eragin du horrek arte-jardueretan? Litekeena al da artea, gaur egun, hainbat lurraldetatik iristen diren diziplina kritikoen epizentroa izatea? Edo, aitzitik, kultura-industrian nagusi den joerak agintzen duenaren arabera, beste arte bat al da arte garaikidea, kultura osatzen duen arte-multzoari gehitu beharreko beste bat? Hori baino ez? Gaur egungo arte-erakundeak definitu nahi izanez gero, programa baten ideia inplementatu beharko litzateke, nazioarteko panoraman nagusitu den irizpidearen arabera. Programa horrek (ez nahastu programazioarekin) testuinguru, gailu eta historia kontzeptuak hedatu beharko lituzke, bai eta funtsezko zenbait baldintza bete ere: erakusketa, heziketa, ikerketa, argitalpena, arrazoibide kritikoa, eta publikoaren eraketa eta trebakuntza. Azken hori garrantzitsua da: Katya Sander artistak eta teorialariak eremuaken Artea eta Politika Publikoak II mintegian esan zuenez, denboran zehar mantendutako harremanak eratzen du erakundea, eta bestalde, publikoa eratzen duen lekua da erakundea, eta ez kanpoan dagoen publikoa erakartzen duen ente bat. Tokiko arte-erakundearen ideia arazo bat da, tokiko politikek oztopatu egiten dutelako. Eskualdearen eta nazioartearen artean loturak ezartzeak edozein erakunderen lehentasuna izan beharko luke.

Testu labur honek ez du egungo krisi ekonomikoa aitzakiatzat hartu nahi; kulturan eta eragile eta ekoizleen lanen marjinetan gertatzen ari diren murrizketak ez dira gaur egungo erakunde-ereduei buruz eztabaidatzeko justifikazioa edo aitzakia. Beharrezkoa da krisiaz hitz egiteari uztea eta krisian dauden erakundeez mintzatzea. Nolakoak dira gure erakundeak? Nolakoak izan litezke? Nolakoak izan gaitezke haietan?

Ohikoa da erakunde batez eztabaidatzean erakunde horri buruzko kritika edo haren autokritika ere aintzat hartzea. Baina benetan egiten al da kritika hori? Eremu publikoko zer lekutan egiten da? Erakundeak kritika hori onartzen al du? Nola onartzen du? Kritika instituzionala arte-fenomeno edo -genero artistikoa da orain. Lehen, ordea, beste ikuspegi batetik identifikatzen zuen erakundea; hain zuzen, erakundea arterako esparrua zen: museoa, galeria, erakusketa-aretoa, etab. Erakundea/artea binomioaz ari naiz. Andrea Fraser artistaren hitzetan: “1969az geroztik, ‘artearen erakundea’ delakoaren beste ikuskera bat sortu zen: museoez eta artea ekoizteko, banatzeko eta hartaz gozatzeko lekuez gain, artearen osotasuna hartzen zuen barne, gizarte-unibertso bat balitz bezala. Kritika instituzionalarekin lotutako artisten lanetan, ikuskera horrek artea erakusteko erabiltzen diren leku guztiak hartu zituen: museoak eta arte-galeriak, enpresen bulegoak eta bildumagileen etxeak, eta esparru publikoa, artelanak hartan instalatzen direnean. Artea sortzeko lekuak, estudioak, bulegoak eta arteari buruzko diskurtsoa eratzeko lekuak ere hartu zituen: arte-aldizkariak,

1.Liam Gillick, “Contemporary art does not account for that which is taking place”, *e-flux journal #21*, 2010eko abendua. http://www.e-flux.com/journal/contemporary-art-does-not-account-for-that-which-is-taking-place/

katalogoak, prentsako arte-zutabeak, sinposioak eta hitzaldiak. Eta halaber, artearen eta arteari buruzko diskurtsoen ekoizleen lekuak ere hartu zituen: arteari buruzko ikerketa, artearen historia eta, orain, zaharberritze-ikerketen programak. Eta azkenik, Roslerek bere 1979ko saiakera seminalaren izenburuan adierazi zuen bezala, 'ikusleak, erosleak, arte-merkatariak eta fabrikatzaileak' ere hartu zituen"[2].

Erakundearen ikuskera substantiboa alde batera utzi –hots, organizazio espezifikotzat eta bakarkako entitatetzat hartzeari utzi– eta gizarte-esparruko ikuskera aintzat hartuta, barruan zer dagoen eta kanpoan zer dagoen erabakitzea askoz konplexuagoa da. Fraser berriz ere aipatuz: "erakundeek jartzen dituzten mugak gainditzen saiatzen garen bakoitzean, kanpokoa besarkatzen dugun bakoitzean, gure esparrua zabaltzen dugu, eta mundu gehiago sartzen dugu hartan. Baina ez dugu inoiz ihes egiten. (…) Gu gara erakundea"[3]. Amaitzeko, Fraserrek dio erakundea kritikatzea ez dela helburua, beren burua zalantzan jarriz eta gogoeta eginez eratutako erakunde kritikoak sortzea baizik (Fraserrek *kritikaren erakunde* esaten die). Bien bitartean, ez dugu erakundea/artea binomioa eremu autonomotzat hartu behar, ez dugu pentsatu behar mundutik bereizita dagoela; izan ere, *gu geu* ere ez gaude erakundetik bereizita. Kritika instituzionala bere mugak gainditzen saiatzen da beti. Harago joatea da haren patua: esparrua handitzea eta zabaltzea, erakusketa-aretoaren mugak gainditu eta museo osora igarotzea, eta handik, gizabidea, hiria eta geografia hartzea. Horrenbestez, erakundea leku orotan dago.

Orain, gure testuinguruan, premiazkoa da arte garaikidearen ideia eta erakundearen ideia hau aurrez aurre jartzea; nola funtzionatzen duten ikustea, nola sozializatzen diren

"Bien bitartean, ez dugu erakundea/artea binomioa eremu autonomotzat hartu behar, ez dugu pentsatu behar mundutik bereizita dagoela; izan ere, *gu geu* ere ez gaude erakundetik bereizita".

egiaztatzea eta zer instituzionalizazio-maila duten erabakitzea, definizio sektorial zorrotzak alde batera utzita. Hemen, arte garaikidea industriatzat hartzeko proposamen orok porrot egiteko arriskua dakar berekin. Artearen eta gainerako arteen arteko harremana ez dago arriskuan (hori guztiz gainditua dago). Adornok esaten zuenez, "artearen eta arteen konstelazioa arteari berari atxikita dago", edo "jadanik, artea ez da gai bere burua suntsitzeko. Hori dela eta, arteek elkar irensten dute"[4]. Orain, lehentasunezkoa da arte garaikidearen ideia horrek irautea sormenaren kategoria neoliberalaren barruan. Euskadiko museoen eta erakusketa-aretoen sarea instituzionalizatu baino lehen, arteak bere lekua zeukan kulturaren barruan, kultur etxeen bitartez. Ondoren, laurogeita hamarreko hamarkadaren hasieran, lehen instituzionalizazio-bolada egon zen. Bolada horrek arte garaikidearen espezifikotasun bat azaleratu zuen, eta horrek, hedatzean, beste jarduera-mota batzuk ekarri zituen berekin, baita pentsamendu kritikoa ere. Gaur egun, Europan, arte-jarduera aurreratuekin harreman kritikoa izatea ahalbidetu zuten egitura asko desegiten edo zalantzen jartzen ari dira, politika populistei jarraituz.

Halaber, gaur egun, ezinezkoa dirudi arte garaikidea kultura- eta erakunde-sarea antolatzeko eragilea izan daitekeenik pentsatzea. Arteen arteko diziplina arteko edo diziplina anitzeko harremana ez da arriskuan dagoena; egun, emaitza kuantifikagarriak (ikusle-kopurua) eskatzea ari da arte garaikidearen ideia horri bera itotzen; alegia, esparru publikoak sormenaren, ikuskizunaren eta entretenimenduaren zirkulazio- eta administrazio-eremuekin lehian hasi behar duela eta kontuak eman behar dituela pentsatzea. Edo, hobeto esanda, emankorra denaren eta emankorra ez denaren arteko desberdintasun neoliberala. Kultura-industriaren kritikak gure arte-erakundeen baitan jarri behar du berriz ere arte garaikidearen zeregina.

Amaitzeko, komeni da autonomia eta independentzia kontzeptuak arte-erakundeei buruzko tesi orotan sartzea. Arte garaikidearen edozein ideiak autonomia hori eskatu behar du, ezinbestean. Autonomia kontzeptuak ez du isolamenduarekin eta giltzapetzearekin zerikusirik –halaxe pentsa lezake interkonexioen, horizontaltasun exekutiboaren eta *open-lab* horien aldeko sutsuren batek–, baizik eta edozein egoeratan sortzen diren gizarte-loturak ezartzeko ahalmenarekin eta askatasunarekin. Gaur egun, ezinbestekoa da artearen eta erakundearen arteko ekuazioari politikaren kontzeptua gehitzea. Zer esan nahi da museoak esparru politiko bat direla esatean? Gaur egun, edozein museotako zuzendaria edo edozein erakundetako arduraduna bat etorriko lirateke adierazpen horrekin. Duela gutxiko gertaera batzuek goitik behera aldatu dute maxima hori: esparru politikoak politikarientzako esparru bihurtu dira. Politikariei galdetu behar al diegu zer den arte-erakunde bat, eta ez artearen profesionalei? Eztabaida hori pil-pilean dagoen bitartean, adierazi beharra dago gizarte zibila ez dela arte-erakunde berriak sortzeko gai. Nola bizkortu mekanismo funtzionalak, arte garaikidea gure erakundeen barruan sendotzeko?

2. Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", *Artforum*, 2005eko iraila, 281. orr. Fraserrek Marta Roslerren testu hau aipatzen du: "Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts On Audience", *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*, October books, The MIT Press, 2004.

3. *Ibid.*, 283. orr.

4. Theodor W. Adorno, "El arte y las artes", *Crítica de la cultura y sociedad I, Obra Completa, 10/1,* Akal, Madril, 2008, 379.–396. orr.

¿Qué es una institución de arte?

Peio Aguirre

¿Qué es una institución de arte? ¿Cuáles son los atributos que caracterizan a una institución artística? ¿Cuáles sus límites? ¿Cuáles sus funciones para con la sociedad? ¿Cuál es el grado de crítica y autocrítica de una institución? ¿Cómo inciden la crítica y la autocrítica en la adaptación y el cambio en la institución? ¿Son las instituciones espacios para la transparencia y la permeabilidad? ¿Qué hay de cierto en la idea de autonomía? ¿Es posible para una institución artística el mantener una autonomía con respecto a los poderes políticos y económicos que lo sustentan?

Aunque estas preguntas puedan parecer evidentes, nos encontramos actualmente en una situación de indefinición de las competencias que se le requieren a una institución artística. El ámbito artístico del País Vasco es limitado pero no por ello carece de una herencia y una tradición institucional. Sin embargo, es un hecho demostrable la independencia de criterio y el libre albedrío de cada una de las instituciones con respecto a las demás. Cualquier definición de una institución dedicada al arte contemporáneo debería poner siempre el acento en eso que identificamos y llamamos como "arte contemporáneo". Su historia, sus formas y discursos. El término "arte contemporáneo" está marcado por una excesiva utilidad. Esta denominación activa la negación de un modo específicamente nuevo. Describe más un "estar en el contexto" que una práctica concreta. Los artistas resisten a la categorización de sus prácticas, escapan con sus trabajos a esta categorización. El arte contemporáneo es la zona perfecta de aplazamiento[1]. Una zona autónoma de no-definición, heterogénea, múltiple. Un espacio para la no-identidad. La palabra "contemporáneo" es también cuestionada. Mucho del "arte contemporáneo" ni siquiera es contemporáneo *per se*. A pesar de su enorme elasticidad, el arte contemporáneo ha devenido también en algo histórico, un asunto para el trabajo académico y la historia del arte. Quizás, una de las asunciones básicas de lo contemporáneo es que todo lo que necesitamos es un lugar donde exponer o un lugar de visibilidad donde ser parte activa de esa misma categoría del "arte contemporáneo".

Actualmente el estado de las instituciones artísticas ofrece una alta permeabilidad a otros discursos de fuera del arte así como una favorable apertura a las industrias culturales. ¿Cómo afecta esto a las prácticas artísticas? ¿Es posible hoy en día que el arte se erija en el epicentro de un conjunto de disciplinas críticas provenientes de los territorios más diversos? O, por el contrario, tal y como la tendencia dominante dentro de la industria cultural ordena, ¿es el arte contemporáneo simplemente una arte más a sumar al resto de las artes en la configuración de la cultura? Una breve definición de lo que caracteriza hoy en día a una institución artística, tal y como ésta se da mayoritariamente en el panorama internacional, exigiría la implementación de la idea de un "programa". Un programa (no confundir con programación) que ponga en circulación conceptos de contexto, dispositivo e historia, y que englobe algunos requisitos fundamentales: exposición, educación, investigación, publicación editorial, discurso crítico y construcción y formación de un público. Este último aspecto es relevante: tal y como dijera la artista y teórica Katya Sander en las jornadas de eremuak Arte y Políticas Públicas II, es la relación continua en el tiempo lo que conforma una institución, del mismo modo que una institución es un lugar que crea un público y no un ente que atrae a un público que está afuera. La idea de una institución artística localista es un problema, pues es ahí donde las políticas locales la osifican. Tender lazos entre lo regional y lo internacional debería ser una prioridad para cualquier institución.

"La idea de una institución artística localista es un problema, pues es ahí donde las políticas locales la osifican. Tender lazos entre lo regional y lo internacional debería ser una prioridad para cualquier institución".

Este breve texto no desea anteponer la actual crisis económica, con los recortes en cultura y el estrechamiento de los márgenes operacionales para todos los agentes y productores, como justificación o pretexto a un debate sobre modelos de institucionalidad existentes. Es necesario pasar de hablar de la crisis a hablar de las instituciones en crisis. ¿Cómo son nuestras instituciones? ¿Cómo podrían ser? ¿Cómo podemos ser en ellas?

Es ya una fórmula institucionalizada que cualquier debate sobre la institución debe incorporar en su interior su propia crítica o autocrítica. Pero ¿se produce realmente esta crítica? ¿En qué lugares de la esfera pública? ¿Es permeable la institución a ella? ¿De qué modo? En la llamada Crítica Institucional (ahora un fenómeno o género artístico histórico), una nueva concepción se daba a la identificación exclusiva de la institución como un espacio para el arte, museo, galería o sala de exposiciones. Me refiero a la "institución-arte". En palabras de la artista Andrea Fraser: "a partir de 1969, una concepción de la 'institución del arte' comienza a emerger que incluye no sólo el museo, ni siquiera sólo los sitios de producción, distribución y recepción

1. Liam Gillick, "Contemporary art does not account for that which is taking place", *e-flux journal #21*, Diciembre 2010. http://www.e-flux.com/journal/contemporary-art-does-not-account-for-that-which-is-taking-place/

del arte, sino a todo el campo del arte como un universo social. En las obras de los artistas relacionados con la crítica institucional, llegó a abarcar a todos los sitios en los que el arte se muestra –desde los museos y las galerías a las oficinas corporativas y los hogares de los coleccionistas, y el espacio público, cuando el arte se instala allí. También incluye los sitios de la producción de arte, el estudio, así como la oficina, y los lugares de la producción del discurso del arte: revistas de arte, catálogos, columnas de arte en la prensa popular, simposios y conferencias. Y también incluye los sitios de la producción de los productores del arte y el discurso del arte: el estudio del arte, la historia del arte, y ahora, los programas de los estudios curatoriales. Y finalmente, como Rosler lo pone en el título de su ensayo seminal de 1979, también incluye a todos los 'espectadores, compradores, marchantes y fabricantes' en sí mismos"[2].

Moviéndonos desde una concepción sustantiva de "la institución" como organización específica y entidad individual, a una concepción de campo social, la cuestión de lo que está dentro y lo que está fuera deviene en algo mucho más complejo. Citando de nuevo a Fraser: "con cada intento de evadir los límites de determinación institucionales, para abrazar un afuera, ampliamos nuestro marco y traemos más mundo dentro de él. Pero nunca escapamos. (…) Nosotros somos la institución"[3]. Concluye Fraser que no se trata de criticar a la institución, sino más bien se trata de crear instituciones críticas – lo que ella llama "las instituciones de la crítica" – establecidas a través del auto-cuestionamiento y la auto-reflexión. Entre tanto, la institución-arte no debe ser vista como un campo autónomo, separado del resto del mundo, de la misma manera que *nosotros* no estamos separados de la institución. Un rasgo de esta crítica institucional es que siempre intenta sobrepasar y desbordar sus límites. Su destino es ir más allá, ampliando y ensanchando el marco, pasando de los confines de la sala expositiva al museo en su totalidad, y de ahí a la urbanidad, la ciudad y la geografía. La institución, entonces, está en todas partes.

"Entre tanto, la institución-arte no debe ser vista como un campo autónomo, separado del resto del mundo, de la misma manera que nosotros no estamos separados de la institución".

Lo que resulta urgente ahora mismo en nuestro contexto es confrontar la idea de arte contemporáneo con esta misma idea de institución; ver cómo funcionan, comprobar su socialización y determinar el grado de institucionalización más allá de cualquier definición estrictamente sectorial. Aquí, un planteamiento del arte contemporáneo como una industria corre el riesgo de descarrilar. Lo que está en juego no es la relación del arte con las demás artes (algo completamente superado). Como decía Adorno, "la constelación del arte y las artes es inherente al propio arte" o, incluso, que "el arte ya no es capaz por sí mismo de arruinarse. Por eso, las artes se devoran unas a otras"[4]. Lo que ahora es prioritario es la propia pervivencia de esta idea de arte contemporáneo dentro de la categoría neo-liberal de la "creatividad". En el periodo anterior a la institucionalización de la trama de museos y salas expositivas en el ámbito vasco, el arte ocupaba un espacio dentro de la cultura (casas de cultura). Le siguió una primera oleada de institucionalización (a comienzos de los noventa) que sirvió para señalar socialmente una especificidad del arte contemporáneo que en su ensanchamiento arrastraba a otros tipos de prácticas y también al pensamiento crítico. Actualmente, a nivel europeo, muchas de las estructuras que hicieron posible el desarrollo de una relación crítica con prácticas artísticas avanzadas están siendo desmanteladas o puestas en cuestión por diversas políticas populistas. Del mismo modo, hoy en día parece inimaginable que se pueda siquiera pensar que el arte contemporáneo pueda servir como motor desde donde poder organizar todo un entramado cultural e institucional. Lo que está en juego no es una relación interdisciplinar o multidisciplinar entre las artes; lo que ahora asfixia a esa misma idea de arte contemporáneo es la exigencia de resultados cuantificables (audiencias), o la creencia de que lo público debe rendir cuentas entrando en competencia con las esferas de circulación y la administración de la "creatividad," el espectáculo y el entretenimiento. O lo que es lo mismo, la diferencia neo-liberal entre lo productivo y lo improductivo. Una crítica de la industria cultural debe situar, de nuevo, el rol del arte contemporáneo en el seno de nuestras instituciones artísticas.

Para concluir, conviene introducir los conceptos de autonomía e independencia en cualquier tesis de institución de arte. Cualquier idea de arte contemporáneo que se precie demanda de esta autonomía. El concepto de autonomía no tiene nada que ver con el aislamiento y la reclusión –como pudiera pensar algún adalid de lo interconectivo, la horizontalidad ejecutiva y los *open-Labs* – sino con la capacidad y la libertad para establecer los vínculos sociales que de cada situación específica se deriven. Es de actualidad añadir a la ecuación arte e institución el concepto de lo político. ¿Qué se quiere decir cuando se afirma que el museo es un espacio político? Ésta es una declaración que cualquier director/a de museo o responsable institucional subscribiría hoy en día. Hechos recientes han invertido esta máxima: hemos pasado de espacios políticos a espacios para los políticos. ¿Acaso la pregunta de qué es una institución artística debería dirigírsela a ellos en lugar de a los profesionales del arte? Mientras este debate se produce, es de justicia señalar la inoperatividad actual de la sociedad civil en la creación de nuevas instituciones para el arte. ¿Cómo agilizar no ya el diálogo sino mecanismos funcionales para vigorizar aún más el arte contemporáneo en el seno nuestras instituciones?

2. Andrea Fraser, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", *Artforum*, Septiembre 2005, p.281. Aquí Fraser se refiere al texto de Marta Rosler, "Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts On Audience", en *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2001*, October books, The MIT Press, 2004.

3. *Ibid.*, p. 283.

4. Theodor W. Adorno, "El arte y las artes", en *Crítica de la cultura y sociedad I, Obra Completa, 10/1*, Akal, Madrid, 2008, pp. 379–396.

Izaera kontraesankorra
Kataluniako basamortuko fauna eta floraren argazki batzuk

Oriol Fontdevila

Kataluniako panorama artistikoari buruz eta Sala d'Art Jove gunean egiten dugun lanaz jarduteko eremuak ekimenetik egin didaten gonbidapenaren aurrean lotsatuta nago. Izan ere, testuinguru katalana lur jota dago eta Sala d'Art Jove ez litzateke eredugarri aurkeztu behar. Horren erakusgarri da Kataluniako Generalitatearen ekipamendu txikia gobernuaren kultur politiketatik bazter gelditzen dela eta ez dela inongo plangintza estrategikotan azaltzen. Laurogeiko hamarkadaren erdira aldera ekin zion bideari Sala d'Art Jovek, eta 2006an berregituratu egin zuten, kanpoko kudeaketa-taldea jarrita. Talde horretako kide naiz ordutik.

Eredugarri baino gehiago, Sala d'Art Jove *adabaki* bat dela uste dut. Edo nolabaiteko malformazioa dela esan liteke; Gizarte Ongizate eta Familia Sailetik, eta bertako Gazteriaren Zuzendaritza Nagusiaren politiken eta organigramaren bazterretik abiatuta, bere sareak zabaltzea lortu du, konplizitateak aurkitu ditu eta proiektua landu du, zalantzaz osatua baina indarrean eusten dioten prozesu eta elementu asko dituena. Beraz, alde batetik, Sala d'Art Jove jardunbide artistikoak lantzeko eta hedatzeko gune nahiko prekarioa da, baina aldi berean, nabarmen irekia da eta *arte emergentearen inguruko proiektuak* ahalbideratu ditu, *emergentziako gune* gisa agertu da eta jarrera horretatik abiatuta modu esperimentalean lantzen ditu kulturaren esparruko ekoizpen-prozesuak, erakusketak, prestakuntza eta hedapena.

Kataluniako kultur panorama negargarria da, azken urteotan kritiko ugarik adierazi dutenez. Ikusmen-arteei dagokienez, kultur politika publiko aurrerakoiak egituratzeko eta jardunbide artistiko garaikidea sustatzeko gaitasun eza antzeman daiteke frankismora arte atzera begiratuta, berriki argitaratutako lanek erakusten dutenez, Jorge Luís Marzoren "L'era de la degradació de l'art. Poder i política cultural a Catalunya" (Bartzelona, 2013) saiakerak, adibidez. Hala ere, arretaz aztertuz gero, izan dira ekimenak ekarpen esanguratsuak egin dituztenak, bakanak, apalak batzuk, eta gehienak finkatutako politika publikoen haize kontra.

ACM-tik Can Xalant-era, Haac-etik ACVic-era

Elkarte batzuk datozkit burura, hala nola, Viceko Haac (Associació per a les Arts Contemporànies) eta Mataróko ACM (Associació per a la Cultura i l´Art Contemporani). Laurogeita hamarreko hamarkada ere basamortua izan zen. Garai horretan bi erakundeok Katalunia osoan ematen ez zen kultur jarduera sustatu zuten. Hedapenerako eta artistak zein arte komisarioak trebatzeko garrantzitsuak izan diren ekimenak jarri zituzten abian, QUAM (Quinzena d'Art de Montesquiu), esaterako. Era berean, bi elkarteek administrazio publikoarekiko solaskidetza-prozesuak finkatu zituzten, eta haien jardunak nolabaiteko masa kritikoa sortu zuen bien ala bien herrietan. Horri esker, urte batzuk geroago, bi milagarren urtetik aurrera, Kataluniako Generalitateko Kultura Sailetik Kataluniako Arte Zentroen Sarea lantzea proposatu zutenean, Vic eta Mataró herrietan sortu zituzten erreferentziako zentroetako bi.

Can Xalant, Mataróko arte-zentroa, 2006an jarri zuten abian; ACVic, berriz, 2010ean zabaldu zuten Vic-en. Haac eta ACM bietako kudeaketa-organoetan sartu ziren. Lehentasunezkotzat jo zuten tokiko testuinguruekiko interakzio-prozesuak eraberritzea, eta bietan berrikuntzak probatu eta gauzatu zituzten kultur bitartekotza-prozesuei dagokienez, nahiz eta Can Xalanten batez ere ekoizpen artistikoa lantzen zuten eta ACVic-en, berriz, hezkuntzaren alderdia.

Ildo horretan azpimarragarria iruditzen zait Tarragonako Centre d'Art zentroaren kasua, izan ere, tokiko kultur sektoreko eragileen lankidetzarekin eta haiekiko elkarrizketa-prozesu zabalaren bidez eratu eta diseinatu baitzuten. Halaber, bertako LABmediació delakoarekin eta "Abierto por reflexión" eta antzeko proiektuekin, zentroak eutsi egin dio 2011n ekin zion lan egiteko moduari. Erakundearen helburuen artean da "Camp de Tarragona eskualdeko kultur sistema indartu, sendotu eta berritzaile bilakatzeko bidean bultzatzaile eta partaide aktibo izatea"[1].

Sorkuntza-fabrikak

Bestalde, Kultura Sailak abiatutako Arte Zentroen Sareen planak lehen urratsak ematen zituen bitartean, 2006an Bartzelonako Udalak Hiriaren Kultur Plangintza Estrategikoa aurkeztu zuen, Barcelona Laboratorio programa erakusgarri zuena; hiriko industriguneak birgaitu eta bertan azken belaunaldiko ekipamendu sorta zabala jartzea zen programa horren xedea. Sorkuntza-fabrikak eratzea aurreikusten zen, sorkuntza-ingurune hibridoak sortu beharko luketenak. Ingurune horietatik bultzada eman nahi zitzaien kultur ekoizleei eta artistei autokudeaketako prozesuei ekin ziezaieten, eta era berean, hiriko auzune eta auzoetan kultura eskuragarri egiteko egoerak sortu.

Horrela azalduta, politika egiteko modu berriak gailentzen ari zirelako adierazle izan zitekeen plana, izan ere, askoz malguagoak izango ziren harremangune gisa pentsatu baitzituzten fabrikak, eta gainera, gure erakundeen dirigismo kulturala saihestu ere egingo zuketen. Baina, tamalez, Jeffrey Swartzek adierazi duenez, Bartzelonako Udalaren "izaera kontraesankorra" –edo hipokrisia, besterik gabe– agerian gelditu zen proiektuaren estreinaldian bertan: 2006ko abenduan, Bartzelonako Kultura Institutuko arduradunek sorkuntza-fabriken plana prentsaurrekoan azaldu baino ordu batzuk lehenago, poliziak La Makabra zirko-konpainia bota egin zuen Can Ricart industri barrunbetik. Hau da, alde batetik, Udalak kudeaketa artistikorako modu horizontalagoak eta parte-hartzaileagoak agintzen zituen, sortzaileekin bat etorri eta hiri-inguruneetan egituratuko zirenak, eta bestetik, aldi berean, benetan autokudeatutako gune artistikoak eraisten ari ziren, Bartzelona Eredua[2] esan zaionaren hiri-planifikazioaren ondorioz.

Centre d'Art Santa Mònica eta Bartzelonako Centre d'Art

Kataluniako Generalitatearen Arte Zentroen Sareari dagokionez, administrazio kataluniarrak arte garaikidearekiko duen "izaera kontraesankor" hori berresten duten beste argazki batzuk aurkituko ditugu bertan. Centre d'Art Santa Mónica zentroak 2008an izan zuen norabide aldaketaren kasua da: arte-zentroak lurraldean zehar zabaltzen ari ziren unean –Can Xalant Matarón eta Bólit Gironan–, Kultura Sailak Bartzelonakoaren norabidea aldatu zuen, bat-batean. Ferran Barenbliten eskutik, 2003tik 2008ra, *kunsthalle* direlakoetatik hurbil zegoen ereduari jarraitu zion zentroak, eta ondoren, lardaskeria propagandista izatera igaro zen, Vicenç Altayók diziplinarteko zentroa dela badio ere. Dena den, jokabide horrek urteetan arte-zentrorik gabe utzi du hiriburua.

Ordutik, Bartzelonako Arte Zentroaren gaia noraezean ibili da; aurreko Kultura sailburu Joan Manuel Tresserrasek zuzenketa sutsua egin zuen, eta bat-batean Bartzelonan Centre d'Art izango zela iragarri zuen kalean. Ildo beretik, une bitxia izan zen Arteen Kontseilu Nazionalak antolatutako mintegia, hutsegitea; zentroaren egoitza izatekoa zen Meridianako Canódrom-en gezurrezko inaugurazio-ekitaldia egin zuten, oraindik birgaitzen ari ziren eraikinaren erdian artistek parte hartuz; eta aipatzekoa da baita ere 2012ko otsailean Moritz Kung-i zuzendaritza-kontratua eten izana, zuzentzeko agindu zioten zentroa bi urtez inork ekipatu gabe egon ondoren. Porrota ezin okerrago amaitu zen, gaur egun Fabra y Coats-en beheko solairuan duguna ikusita. Toki horretan, Bartzelonako Centre d'Art zentroak zuzendaritzarik eta jarduteko ildorik gabe jarraitzen du ireki eta ia urtebetera.

Espai Zer01 eta Kataluniako Arte Zentroen Sarea

Azkenean, Kataluniako ikusmen-arteen mapa eta eredu instituzionala berritzeko aukera erabat zapuztuta gelditu zireneko argazkia 2012ko martxoan atera genuen. Orduan,

1. Cèlia del Diego eta Jordi Ribas (koord.), "Presentació", *Obert per reflexió*. Centre d'Art Tarragona, Tarragona, 2012, 7. orr.

2. Jeffrey Swartz, "Space-run artists: art activism and urban conflict in contemporary Barcelona", *Fillip*. 8. zk., Vancouver, 2008. Hemen ere aipatua: Oriol Fontdevila, "No només fabriques. Antics entorns industrials i nous territoris per a la inversió en cultura", *Q. Creació artística + partimoni cultural*. Associació per al Museu Comarcal de Manresa. 12. zk. Manresa, 2008.

erreferentziazkoa zen beste erakustareto bat ixtear zela, Olot-eko Espai Zer01, egungo Kultura sailburu Ferran Mascarellek ez zuen egoeraren gaineko erantzukizunik onartu nahi izan eta adierazi zuen Kataluniako Generalitateak ezin zuela esku hartu tokiko administrazioari zegokion erabakiaren aurrean, Espai Zer01 Udalarena baitzen. Jarrera harrigarria izan zen, Mascarellek ez baitzuen aintzat hartu Espai Zer01 aretoak tokiko eremutik haratago izan zuen egitekoa, azken hamarkadan Kataluniako iparraldean ikusmen-arteen erreferentziazko zentroa izan zela. Hala ere, are okerragoa izan zen, erreakzioari erreparatuta, egun batzuen buruan jendaurrean aurkeztu zuen Kataluniako Arte Zentroen Sarerako lege-proposamena.

Can Xalant, ACVic, Bólit, CA Tarragona eta Lleidako La Panera, Zentroen Sarearen giltzarriak, Kataluniako Generalitatearen eta tokiko administrazioen arteko hitzarmenen bidez eratu ziren ordura arte. Sarearen egitura babestu behar zuen legea urteetako atzerapenarekin zetorren, eta tamalez, hura sendotu beharrean, dekretuak tokian tokiko udalen esku uzten zuen zentroen gaineko ardura ia osoa. Azken belaunaldiko zentroek ez zuten aurrerantzean Generalitatearen babesik izango. Espai Zer01 aretoaren itxieraren aurrean Mascarellek egun batzuk lehenago izan zuen erreakzioa ikusita, arinkeria baino gehiago, asmo txarrez egindako zerbait izan zen[3].

Horrela, proiektua aurkeztu eta urtebetera, Mataróko Udalaren esku utziz baztertutako Can Xalant itxita dago; Bóliten zuzendaritza eta kudeaketa Udaleko teknikarien esku gelditu da; ACVic porrot ekonomikoaren atarian dago; CA Tarragona zentroan, berriz, ez zaio kontratua berritu kudeaketa artistikoa berritzeko etorkizun handiko prozesua landu duen taldeari. Dena den, Carmen Crespo Kultura zinegotziak adierazi duenez, kudeaketa aldatu beharraren aurrean, "Udalak 'Fundació Forum para la fotografía' erakundeari eskatuko dio Arte Zentroari jarraipena emango dion proposamena egiteko"[4].

Aurreko guztiari Tarragonako kasua gehituta, osotasunean ikusten da Kataluniako sistema artistikoaren porrota; eta ez da berez egoera ekonomikoaren ondorio, baizik eta lehengo ordenara itzultzeko asmoz nahita bideratutako prozesuaren emaitza. Lehiaketa publikorik gabe eta lurraldean hamar urte baino gehiagoko lana gutxietsiz, Tarragonako Udalak nahiago izan du Chantal Grandelen galeria komertzialaren abiapuntu izan duen fundazioaren esku uztea bere zentroa. Era berean, beste galdera bat ere egin dezakegu: erakundeen sostengua desagertuta eta horren tokian artearen lotura soziala berritzeko erabili nahi izan diren kudeaketa-proposamenak ditugula, gai izango al gara garai batean ernamuin ziren prozesuei berriro heltzeko? Haac edo ACM elkarteek, eta testu honetan aipatu ez ditugun beste batzuk autokudeaketatik abiatuta jarri zituzten abian prozesuok.

Baina haizeak beste norabide batzuk hartu ditu, eta mingarriena da gaur egun hainbat paradigma berreskuratzen ari direla, hala nola, bikaintasun kulturalarena, erakusleiho-kultura eta erretorika neoliberala, basamortuan aurrera egiten dugun bitartean. Horrela, nire ustez hobeto prestatuta dauden proposamenen multzoa galbidean jartzen ari dira, euren DNAn kultur beherapen egoerei aurre egiteko aukera daramaten proposamenak, hain zuzen. Edo horrela gerta zitekeela zirudien, Kataluniako Arte Zentroen Sarean antzematen zen iraunkortasunean eta hurbiltasunean oinarritutako lana edo sorkuntza-fabriken proposamenak ikusita.

Sala d'Art Jove

Sala d'Art Jove ez da bata ez bestea, eta Generalitatearen eta Bartzelonako Udalaren antolamendu-planetatik kanpo gelditu da. Agian, Gizarte Ongizate eta Familia Sailean duen kokapen bitxiagatik edo administraziotik kanpoko bi *freelance*k –Txuma Sánchezek eta nik neuk gaur egun– osatutako taldeak zuzentzen duelako izan liteke. Egoera horiek oso hauskor egiten dute ekipamendua, baina aldi berean, lagungarri izan dira aukerarako gune gisa aurrera egiteko orduan, seguruenik.

Gunearen programazioak produkzio-deialdia du oinarri. Horrela, urtero, ikusmen-arteen inguruko hogeiren bat proiektu sortzen dira, sorkuntzan, ikerketan, edizioan eta hezkuntzan oinarritutako prozesuak hartzen dituztenak. Ikuspegi instituzionaletik begiratuta, horri esker, museoen oinarri diren jarduera-ildoak –hezkuntza saila, edizioa, etab.– prozesu esperimentalen pean daude etengabe. Era berean, komisario egoiliarrei ere deitzen zaie –Tutoretzako deialdia–, aukeratutako artistekin lan-prozesuak eta prestakuntzakoak garatzeko. Horiekin batera, proiektuen ekoizpena eta hedapena antolatzeko dinamikak lantzen dira urtero; prozesu horren barruan sartzen da programazioari, erakusketa-formatuei eta publikoekiko bitartekotzari buruzko erabakiak hartzeko lankidetza.

Sala d'Art Jove eredugarri baino malformazioa dela esaten hasi naizenean horri buruz ari nintzen, hain zuzen. Antolakundea azaltzeko hainbat paradigma aipa ditzaket, hala nola, Carla Padróren "museologia kritikoa", Universidad Nómadaren "instituzionaltasun izugarria", edo Brian Holmesen "diziplinaz gaindiko ikerketak" eta egile berak definitzen duen "zeharkakotasunaren" nozioa. Izan ere, deialdien bidez, proiektuez hornitzeaz gain, antolakundeak bere prozesuak berregituratu eta horien esparrua arautzen duten konbentzioak birnegoziatzen ditu[5]. Sala d'Art Jovek bere burua burutu gabe jarraitu nahi du aurrera, itzulgarri eta negoziagarri diren prozesu instituzionalekin, hainbat profiletako erakundeekiko sare-lanaren bidez ugarituko direnekin. Horrek guztiak, kulturaren hauste- eta eraldaketa-prozesuak indar ditzakeela uste dugu, hori baita "emergente" esaten zaion artearen aldetik espero dena[6].

Malformazioak onuragarriak izan litezke, eta are gehiago, desiragarriak dira artea lantzeko. Beraz, etengabe irekia eta itzulgarria izan nahi duen zerbait eredugarri eta egoki modura sistematizatzeko eta aurkezteko aukera ontologikoari buruz galdegin dezakegu. Argi dago Kataluniako erakundeek ez dutela erronka lortu, eta orain, artearentzako eta kulturarentzako politika aurrerakoiak sustatu beharrean erreakzionariotzat jo ditzakegun paradigmetara atzera egiten ari direla ikusten ari gara. Sala d'Art Joven mingarria zaigu ikustea nola ari diren erortzen gure erreferenteak, eta malformazio modura aurrera egiten jarraitu nahi badugu oraingoz onartu egin beharko ditugu ezarri diguten adabaki-izaera, prekarietatea, radarraren itzalpean egotea eta edozein antolamendu-planetatik bazter gelditzea.

---

3. Oriol Fontdevila, "Can Xalant cierra sus puertas. Adiós a la producción", *A*Desk. Highlights*. 4, azaroa. Bartzelona, 2012. http://www.a-desk.org/highlights/Can-Xalant-cierra-sus-puertas.html

4. Marina Vives, "Cutres y mangantes", *A*Desk. Highlights*. 15, ekaina. Bartzelona, 2013. http://www.a-desk.org/highlights/Cutres-y-mangantes.html

5. Carla Padró, "La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio", hemen J.P. Lorente eta D. Almazán (zuz.), *Museología crítica y arte contemporáneo*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza, 2003. Universidad Nómada, "Prototipos mentales e instituciones monstruo. Algunas notas a modo de introducción", *Transversal*. 2008ko maiatza. http://eipcp.net/transversal/0508/universidadnomada/es. Brian Holmes, "Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones", *Transversal*. 2007ko urtarrila. http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es

6. Emergente denaren nozioa Sala d'Art Jove egiten dugun lanaren arabera, hemen dago landuta: Oriol Fontdevila, "L'actualitat de les cultures emergents", hemen Blai Mesa (koord.), *En cos i ànima. Una dècada d'art emergent*. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, Tarragona, 2010. Interesgarria da Manuel Segadek egoerari buruz egiten duen irakurketa, emergentziaren ahalmena eta "arte emergentea" lantzen duten guneetatik ere sortzen den normalizazio artistikoaren eragina lotzen dituenean, hemen: Manuel Segade, "La Sala d'Art Jove com a estructura paradigmàtica", hemen Oriol Fontdevila, Txuma Sánchez eta Marta Vilardell (koord.), *Sala d'Art Jove. 2010-2011*. Generalitat de Catalunya, Departament de Benestar Social i Família, Bartzelona, 2012.z

Naturaleza contradictoria
Algunas instantáneas de la fauna y flora del desierto catalán

Oriol Fontdevila

Me ruborizo ante la invitación de eremuak para tratar sobre el panorama artístico catalán y situar el trabajo que desarrollamos en Sala d'Art Jove. Pues el contexto catalán está hecho trizas y Sala d'Art Jove tampoco se debería presentar como algo ejemplar. Lo confirma que este pequeño equipamiento de la Generalitat de Cataluña, que comenzó su andadura a mediados de la década de los ochenta, y que se reformula el año 2006 con la incorporación de un equipo de gestión externo del que desde entonces formo parte, cae al margen de las políticas culturales del gobierno, y ni siquiera asoma la cabeza en ninguno de sus planes estratégicos.

Más que de algo ejemplar, pienso que se debería hablar de Sala d'Art Jove como de un *parche*. O, si se prefiere, como de una suerte de malformación que, desde la Consejería de Bienestar Social y Familia, y desde una posición igualmente liminal respecto de las políticas y organigrama de su Dirección General de Juventud, ha conseguido extender sus redes, encontrar complicidades y desarrollar un proyecto de formación incierta pero ubicado a medio camino de una cantidad importante de procesos y elementos que lo mantienen en tensión. Así pues, si por un lado Sala d'Art Jove es un entorno de producción y difusión de prácticas artísticas considerablemente precario, al mismo tiempo es notablemente abierto y ha permitido la inducción, no sólo de *proyectos de arte emergente*, sino que se ha posicionado también como un *espacio de emergencia* propiamente, desde el que se trabaja de un modo igualmente experimental los procesos de producción, exposición, formación y difusión cultural.

El panorama cultural catalán es desolador, como han señalado numerosos críticos en los últimos años. Por lo que a las artes visuales se refiere, con publicaciones recientes como el ensayo de Jorge Luís Marzo, "L'era de la degradació de l'art. Poder i política cultural a Catalunya" (Barcelona, 2013), podemos rastrear hasta el franquismo la incapacidad en la articulación de unas políticas culturales públicas progresistas y de fomento de la práctica artística contemporánea. Aun así, si lo examinamos más atentamente, también es cierto que han existido iniciativas que, aun siendo singulares, algunas de ellas modestas, y la mayoría yendo a contrapelo de las políticas públicas instituidas, han supuesto aportaciones considerablemente significativas.

De ACM a Can Xalant, de Haac a ACVic

Pienso de entrada en asociaciones como Haac (Associació per a les Arts Contemporànies), en Vic, y ACM (Associació per a la Cultura i l´Art Contemporani), en Mataró. En otro desierto como fueron los años noventa, ambas organizaciones promovieron una actividad cultural que era prácticamente inaudita en toda Cataluña, con la puesta en marcha de iniciativas que han sido notablemente significativas para la difusión y también la formación de artistas y comisarios de arte, como fue la QUAM, la Quinzena d'Art de Montesquiu. Asimismo, ambas asociaciones establecieron procesos de interlocución con la administración pública y su actividad generó una cierta masa crítica en sus respectivas localidades, la cual, al cabo de los años y ya entrados en los dos-miles, cuando desde el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya se planteó el desarrollo de la Red de Centros de Arte de Cataluña, resultó prácticamente ineludible para que en Vic y Mataró se promovieran dos de los centros de referencia.

Can Xalant, el centro de arte de Mataró, abrió sus puertas en 2006; ACVic, en Vic, en 2010. En ambos casos Haac y ACM se incorporaron a los órganos de gestión. La necesidad de innovar en los procesos de interacción con los contextos locales se consideró prioritaria, y si bien Can Xalant estaría especializado en producción artística mientras que ACVic en educación, en los dos se han ensayado e introducido novedades en lo que se refiere a procesos de mediación cultural. En este sentido, un caso que me parece especialmente relevante es el del Centre d'Art de Tarragona, la formación y diseño del cual se hizo por medio de un dilatado proceso de diálogo y colaboración con agentes del sector cultural del lugar. Asimismo, mediante su LABmediació y proyectos como "Abierto por reflexión", el centro ha persistido en este modo de hacer una vez ha empezado su andadura en 2011, en tanto que considera entre sus objetivos, "la función de catalizador y participación activa en el fortalecimiento, la solidez y la capacitación innovadora del sistema cultural del Campo de Tarragona"[1].

Fábricas de creación

Por otro lado, al mismo tiempo que el plan de la Red de Centros de Arte del Departamento de Cultura daba los primeros pasos, en 2006 el Ayuntamiento de Barcelona presentaba un Plan Estratégico de Cultura de la Ciudad que tomaba como buque insignia el programa Barcelona Laboratorio, un programa de rehabilitación de un conjunto de entornos industriales de la ciudad para acoger otro despliegue de equipamientos de última generación. Se trataba de las llamadas fábricas de creación, que debían generar entornos creativos híbridos desde los que alentar a productores culturales y artistas para emprender procesos de autogestión y generar situaciones de proximidad cultural con los distintos vecindarios y barrios de la ciudad.

Así explicado, este plan podría haber sido indicativo de la emergencia de unos nuevos modos de hacer política, en tanto que las fábricas se preveían como unos entornos relacionales mucho más flexibles, que además hubieran podido eludir el dirigismo cultural con el que acechan nuestras instituciones. Pero, lamentablemente, tal y como ha señalado Jeffrey Swartz, la "naturaleza contradictoria" del Ayuntamiento de Barcelona –o, directamente, su hipocresía–, salió a relucir ya en el mismo estreno del proyecto, cuando, en diciembre de 2006, pocas horas antes de que los responsables del Instituto de Cultura de Barcelona comparecieran en rueda de prensa para explicar el plan de las fábricas de creación, había tenido lugar el desalojo de la compañía de circo La Makabra del recinto industrial de Can Ricart por parte de la policía.

Esto es, mientras que el ayuntamiento prometía unos modos más horizontales y participativos para la gestión artística, en consonancia con los creadores y articulados con los entornos urbanos, al mismo tiempo se completaba la desarticulación de los espacios artísticos propiamente autogestionados que ha resultado de la planificación urbana del llamado Modelo Barcelona[2].

Centre d'Art Santa Mònica y Centre d'Art de Barcelona

En relación con la Red de Centros de Arte de la Generalitat de Cataluña, también encontramos algunas otras instantáneas que certifican esta "naturaleza contradictoria" de la administración catalana respecto al arte contemporáneo. Es el caso del cambio de orientación que tuvo el Centre d'Art Santa Mònica en 2008: justo en el momento que los primeros centros de arte empezaban a diseminarse por el territorio –Can Xalant en Mataró y Bòlit en Girona–, la Consejería de Cultura procedió a cambiar repentinamente la orientación de lo que venía a ser su homólogo en Barcelona. De un modelo próximo a las *kunsthalle* que fue de la mano de Ferran Barenblit entre 2003 y 2008, se pasó a la chapuza propagandística que Vicenç Altayó ha intentado defender como centro interdisciplinar, y que, sea como sea, ha supuesto dejar a la capital sin centro de arte durante años.

Desde entonces, la cuestión del Centro de Arte de Barcelona ha ido al trote de una deriva que, de la rectificación acalorada del anterior Consejero de Cultura, Joan Manuel Tresserras, y promesa repentina de un futuro Centre d'Art de Barcelona a pie de calle, ha tenido otros momentos tan pintorescos como el malogrado seminario que organizó el Consejo Nacional de las Artes; una falsa inauguración de lo que se preveía que sería su sede en el Canòdrom de Meridiana, con intervenciones de artistas en medio de un edificio aún en proceso de rehabilitación; así como el cese de contrato de dirección a Moritz Kung en febrero de 2012,

1. Cèlia del Diego y Jordi Ribas (coords.), "Presentació", *Obert per reflexió*. Centre d'Art Tarragona. Tarragona, 2012, p. 7.

2. Jeffrey Swartz, "Space-run artists: art activism and urban conflict in contemporary Barcelona", en *Fillip*. n. 8., Vancouver, 2008. Citado también en: Oriol Fontdevila, "No només fabriques. Antics entorns industrials i nous territoris per a la inversió en cultura", en *Q. Creació artística + partimoni cultural*. Associació per al Museu Comarcal de Manresa. n. 12. Manresa, 2008.

después de un par de años sin que nadie le equipara el centro que se le había encomendado dirigir. La debacle no podría haber acabado peor que con lo que encontramos a día de hoy en la actual planta baja de Fabra y Coats, en donde el Centre d'Art de Barcelona aún adolece de falta de dirección y de una línea clara de actuación, prácticamente un año después de su apertura.

Espai Zer01 y la Red de Centros de Arte de Cataluña

Finalmente, la instantánea que muestra el golpe de gracia sobre el mapa de las artes visuales en Cataluña y en la posibilidad de una renovación de los modelos institucionales llega en marzo de 2012. Es entonces cuando, ante el cierre de otra sala de exposiciones de referencia, el Espai Zer01 en Olot, el actual Consejero de Cultura, Ferran Mascarell, se desentendió de la situación arguyendo que la Generalitat de Cataluña no puede interceder en una decisión que, según él, correspondía por entero a la administración local, en tanto que el Espai Zer01 era de propiedad municipal. De ese portazo sorprendía cómo Mascarell desestimaba el papel que el Espai Zer01 había ejercido más allá del ámbito local y como centro de referencia de las artes visuales al norte de Cataluña a lo largo de la última década, pero, aun así, más descalabro supuso, en vistas a su reacción, la propuesta de ley para la Red de Centros de Arte de Cataluña que presentó públicamente al cabo de unos pocos días.

Can Xalant, ACVic, Bòlit, CA Tarragona, así como también La Panera en Lleida, las piedras angulares de la Red de Centros se habían constituido hasta entonces por medio de convenios entre la Generalitat de Cataluña y las administraciones locales. La ley que debería amparar la articulación de la red llegaba con años de retraso, y lo pernicioso fue que, en lugar de reforzarla, lo que se anunciaba en el decreto fue el traspaso de prácticamente toda la responsabilidad de los centros a las municipalidades allí donde los centros se encuentran. Los centros de última generación dejaban de tener, así, la protección de la Generalitat, algo que, a la vista de la reacción de Mascarell frente al cierre del Espai Zer01 unos días antes, no podía leerse más que como un acto, ya no temerario, sino directamente de mala fe[3].

Efectivamente, al cabo de un año de la presentación del proyecto, un Can Xalant relegado al Ayuntamiento de Mataró ya ha cerrado sus puertas; Bòlit ha replegado su dirección y gestión al aparato técnico del Ayuntamiento; ACVic está al borde de la quiebra económica; mientras que en el CA Tarragona no se ha renovado el contrato al equipo que ha desarrollado uno de los procesos más prometedores en la renovación de la gestión artística. Contrariamente, Carmen Crespo, concejal de cultura, ha comunicado que, ante la necesidad de un cambio de gestión, "el Ayuntamiento hará un encargo a la 'Fundació Forvm para la fotografía' para que haga una propuesta de cara a la continuidad del Centro de Arte"[4].

Si con el resto no fuera suficiente, el caso de Tarragona permite leer toda la debacle del sistema artístico catalán, no propiamente como un resultado de la coyuntura económica, sino definitivamente como el fruto de un proceso deliberado y que se empeña a la vuelta al orden. Sin contar con concurso público y con el menosprecio de más de diez años de trabajo en el territorio, vemos como el Ayuntamiento de Tarragona prefiere confiar la suerte de su centro a la fundación que ha resultado del proyecto de galería comercial de Chantal Grande. Y, por otro lado, nos podemos preguntar también, si después de la desaparición del soporte institucional y sustitución por un conjunto de propuestas de gestión con las que se ha intentado renovar el vínculo social del arte, tendremos la capacidad de retomar los procesos que estaban en su germen y que asociaciones como Haac o ACM –entre otras que no hemos comentado en este texto– emprendieron años atrás desde la autogestión.

Pero el viento sopla hacia otras direcciones, y lo más doloroso es ver como a día de hoy se recuperan paradigmas como el de la excelencia cultural, la cultura del escaparate y la retórica neoliberal, mientras nos adentramos aún más en el desierto. Pues con lo que se está acabando es precisamente con un conjunto de propuestas que, a mi entender, están mucho mejor preparadas y hasta llevan en su ADN la posibilidad de afrontar situaciones de decrecimiento cultural. O así parecía que podía suceder desde el trabajo basado en la sostenibilidad y la proximidad que se divisaba desde la Red de Centros de Arte en Cataluña o las propuestas de fábricas de creación.

Sala d'Art Jove

Sala d'Art Jove no es lo uno ni lo otro, y ha caído fuera tanto de los planes de ordenación de la Generalitat como de los del Ayuntamiento de Barcelona. Será por su extraña ubicación en la Consejería de Bienestar Social y Familia, o por su conducción por parte de un equipo de dos *freelances* externos a la administración –Txuma Sánchez y un servidor actualmente–. Son coyunturas que hacen de este equipamiento algo extremadamente frágil, pero que a la vez probablemente hayan propiciado que exista como un espacio de posibilidad.

La programación del espacio se basa en una convocatoria de producción con la que cada año se generan alrededor de veinte proyectos en torno a las artes visuales, que implican procesos basados tanto en la creación, la investigación, la edición como en la educación. Desde una perspectiva institucional, esto permite que las distintas líneas de actuación en las que se sustenta un museo –los departamentos de educación, edición, etc.– en este caso estén permanentemente sometidas a procesos experimentales. A su vez, también se convoca a comisarios en residencia –la convocatoria Tutorial– para el desarrollo de procesos de trabajo y de formación con los artistas seleccionados. Junto a estos se conciben dinámicas con las que cada año se articulan la producción y la difusión de los proyectos, entendiéndose como parte del proceso el trabajo conjunto para la toma de decisiones sobre cuestiones que conciernen a la programación, los formatos expositivos y la mediación con los públicos.

Cuando he empezado diciendo que Sala d'Art Jove no es algo ejemplar sino una malformación, también me refería justamente a esto. Me podría remitir a paradigmas como el de la "museología crítica" de Carla Padró, "la institucionalidad monstruosa" de la Universidad Nómada, o las "investigaciones extradisciplinares" y la noción de "transversalidad" tal y como la define Brian Holmes, para explicar una organización que, por medio de convocatorias, no solamente se abastece de proyectos, sino que reconfigura sus procesos y renegocia las convenciones que rigen el mismo marco en donde estos se inscriben[5]. Sala d'Art Jove, efectivamente, intenta mantenerse inconclusa, con unos procesos institucionales reversibles y abiertos a la negociación, los cuales, asimismo, buscan multiplicarse por medio del trabajo en red con organizaciones de distinto perfil. Todo ello entendemos que puede intensificar los procesos de ruptura y transformación cultural que entendemos que se esperan del arte llamado "emergente"[6].

Las malformaciones no solamente pueden generar algo positivo, sino que hasta son deseables para la práctica del arte. Nos podríamos preguntar entonces por la posibilidad ontológica de sistematizar y presentar como modélico, y como forma buena o correcta, algo que precisamente se procura como permanentemente abierto y reversible. Está claro que las instituciones catalanas no han conseguido el reto y, en lugar de incentivar unas políticas progresistas para el arte y la cultura, vemos como ahora se repliegan en paradigmas que prácticamente podemos tildar de reaccionarios. Desde Sala d'Art Jove, si algo duele, es ver como progresivamente van cayendo nuestros referentes y constatar que, si queremos seguir desarrollándonos como una malformación, por el momento tocará convivir con la consideración de parche, de precariedad, en la sombra del radar y al margen de cualquier plan de ordenación.

---

3. Oriol Fontdevila, "Can Xalant cierra sus puertas. Adiós a la producción", en *A*Desk. Highlights*. 4, noviembre. Barcelona, 2012. http://www.a-desk.org/highlights/Can-Xalant-cierra-sus-puertas.html

4. Marina Vives, "Cutres y mangantes", en *A*Desk. Highlights*. 15, junio. Barcelona, 2013. http://www.a-desk.org/highlights/Cutres-y-mangantes.html

5. Carla Padró, "La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio", en J.P. Lorente y D. Almazán (dirs.), *Museología crítica y arte contemporáneo*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza, 2003. Universidad Nómada, "Prototipos mentales e instituciones monstruo. Algunas notas a modo de introducción", *Transversal*. Mayo 2008. http://eipcp.net/transversal/0508/universidadnomada/es. Brian Holmes, "Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones", *Transversal*. Enero 2007. http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es

6. La noción de lo emergente en relación con el trabajo que realizamos en la Sala d'Art Jove está desarrollado en: Oriol Fontdevila, "L'actualitat de les cultures emergents", en Blai Mesa (coord.): *En cos i ànima. Una dècada d'art emergent*. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació. Tarragona, 2010. Es interesante la lectura que hace Manuel Segade de la situación, cuando pone en relación el potencial de emergencia con el efecto de normalización artística que también se genera desde los espacios dedicados al llamado "arte emergente", en: Manuel Segade, "La Sala d'Art Jove com a estructura paradigmàtica", en Oriol Fontdevila, Txuma Sánchez y Marta Vilardell (coords.), *Sala d'Art Jove. 2010-2011*. Generalitat de Catalunya, Departament de Benestar Social i Família, Barcelona, 2012.

Sobre botellas inflamables lana duela urte batzuk hasitako proiektu baten baitan dago. Proiektu hartan, Espainiako gerra zibilari buruzko zenbait dokumentu aztertu nituen; hain zuzen, gatazkaren zenbait alderdiri buruzko irudiak eta idatziak. Besteak beste, botila sukoiak –gerora molotov koktel deituak– gerra garaian nola erabili eta nola egin azaltzen zuten dokumentu haiek. Fronteko soldaduek beraiek asmatu zuten arma hori, inondik ere beren egoeraren larritasunak bultzatuta; nolanahi ere, arma horren fabrikazioa industrializatu egin zen, eta arma ofizialen maila lortu zuen armadan.

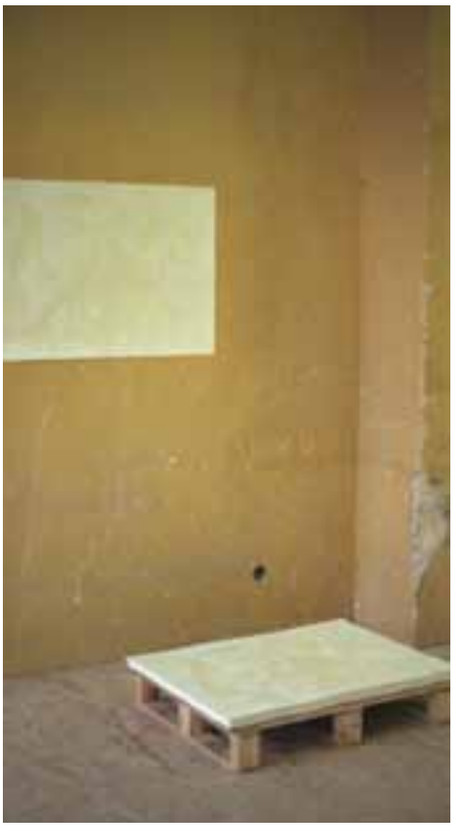
Azkeneko bi urte hauetan, erreferentzia historiko horri buruzko espekulazioan oinarrituta botilak ekoizteko dinamika bat sortzea izan da nire lana. Lehenengo jarduera horrez gainera, "botilategien" eta hasierako objektuekin lotutako beste egituren serie paralelo bat egin dut. Bi lan-ildo hauek "positibo-negatibo" dei daitekeen harreman baten arabera joan dira elkar osatuz eta elkarri eraginez, maila guztietan konnotazio ia kontrajarriak, antonimoak, osatuz. Botilen ekoizpen-lana arte-jarduerak eskaintzen duen ikusgarrien mugez kanpo eduki dut; alderantziz, "euskarrien" (botilategien) produkzioak bete du nire jarduera profesionalaren eremu "publiko" hori, "erakusketa" eremu hori. Hala ere, ordea, lotura estu horrek, eremuen iragazkortasunaren eraginez aldatuz eta sendotuz joan ondoren, bere nortasun berezia hartu du, eta nortasun hori ekoizpen formal "soila" gainditu beharra iradokitzen ari da, ezin bestean.

Sobre botellas inflamables se enmarca dentro de un proyecto iniciado hace unos años en torno al análisis de distintos documentos referentes a la guerra civil española. Imágenes y escritos que hacen referencia a distintos aspectos de la contienda, y entre los que se encuentra el uso y fabricación de botellas inflamables durante la guerra, posteriormente denominadas "cócteles molotov". Un artefacto que fue inventado por los propios soldados del frente, indudablemente estimulados por la precariedad de la situación, llegando incluso a industrializarse su fabricación y alcanzando un estatus de arma oficial dentro del ejército.

En estos últimos años, mi trabajo ha consistido en generar una dinámica de producción de botellas a partir de la especulación en torno a esta referencia histórica. Esta actividad primera se ha visto acompañada de la construcción de una serie paralela de "botelleros" y estructuras relacionadas con los objetos iniciales. Estas dos líneas de trabajo se han ido complementando e influenciando mutuamente en una relación que puede considerarse de "positivo-negativo", arrastrando connotaciones casi de oposición, antónimas a todos los niveles. Así, mientras el trabajo de la producción de botellas lo he mantenido fuera de los márgenes de la visibilidad que la actividad artística proporciona, la producción de los "soportes" (botelleros) ha ocupado ese terreno "público", de "exposición", de mi actividad profesional. No obstante, esta estrecha relación que ha ido evolucionando y forjándose por permeabilidad, ha derivado en una propia construcción identitaria, la "mera" producción formal.

ION ARREGI

Sobre botellas inflamables



Proiektua Berlingo s/t contemporary art and culture galerian aurkeztu zen, 2012ko martxoaren 9tik maiatzaren 12ra arte.

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

El proyecto se presentó en la galería s/t contemporary art and culture de Berlín, del 9 de marzo al 12 de mayo de 2012.

MANU ARREGUI

Todo movimiento

Manu Arreguik aurkeztutako proiektuak keinu bidezko adierazpenari lotutako kodeak eta konnotazioak ikertzen ditu. Mugitzen ari diren eskuak motibotzat hartuta, lanak honako gai hauek jorratzen ditu: batetik, dantza, ados ez egoteko eskubidearen eragile gisa; eta bestetik, gizakiaren desoreka gizartearen aurrean, horren maskulinizazio-agindu sexistak direla eta.

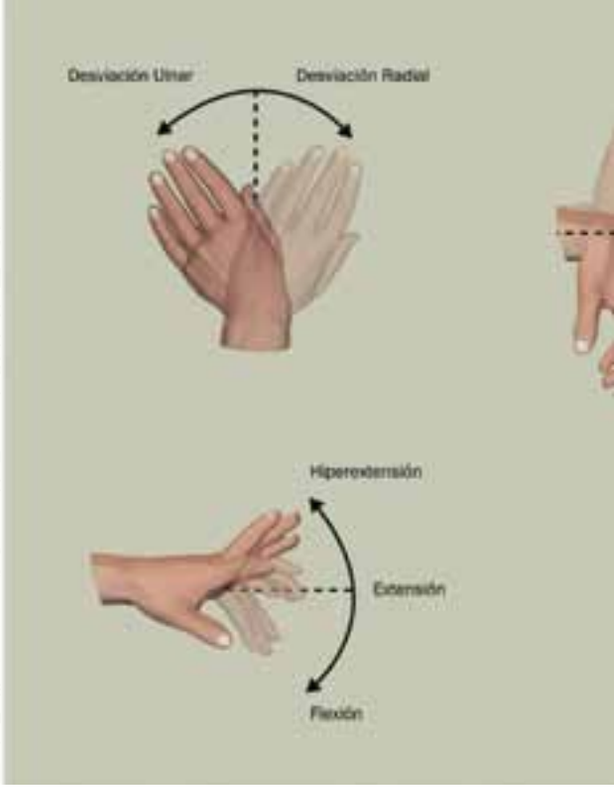
Keinu bidezko adierazpenari buruzko hainbat azterlanek baieztatu dutenez, maskulinoak kikildu egiten du bultzada. Bultzadari amore emateak estereotipotik askatzea dakar, "gizon" izateari uztea. Mugimendu maskulinoa zuzena eta indartsua da, desplazamendu handi eta etenak ditu. Beste muturrean mugimendu leunak, kulunkariak eta txikiak ditugu. Eskuen keinu maskulinoek zurruntasuna iradokitzen dute, eskumuturren mugimenduak bakanak dira eta hatzak ekintza bat betetzeko soilik tolesten dira, inoiz ez zaie hegoak balira bezala eragiten. Malgutasunari eta animazioari lotutako elementuak ez datoz bat maskulinotasun heteronormatiboaren ideiarekin. Jakina, irudi maskulino horri eusten dion printzipioaren arabera, gizonak tinko iraun behar du beti; kurbatua edo hauskorra den guztia, jokabidetik desbideratzen dena, gogortu egiten da kanpoko presioaren eraginez, gizon zaildua, hitz gutxikoa, sendoa eta isila izatera iristeko. Jokaera maskulinoa neurrizkoa da, eta mugimendu eta emozio gehienak harengandik kanpo sortzen dira. Generoen ordena egituratzen duen posizio horren barruan, mugimendu femeninoak kurbatuak eta malguak lirateke, oldarkortasunerako edo erresistentziarako aurrejoera txikia dute eta hurbiltasuna, eztitasuna edo sumisioa adierazten dituzte. Baldintza horiek gizonaren nagusitasunaren jarraipena bermatzen dute boterearen eremuetan.

Arreguik eskuen keinuetan mugimenduaren kodeak ikertzen ditu espezifikoki. Gizarteak gizonarengandik espero duena osatzen duten idatzi gabeko arauak bistaratzeko modu bat. Gizon baten keinu afeminatuak ez dira onartzen gizartean, ahultasuna eta azalekotasuna adierazten dutelakoan. Gauzak egiteko modu guztiek bi bertsio dituzte: maskulinoa eta femeninoa. Adibidez, katilu bati eusteko moduak edo zerura begiratzeko moduak. Eta hortxe daude esan gabeko arauak, bere sexuari dagokion bezala jarduten ez duen gizakia salatzeko. Baina bada kausa espezifiko bat, egilea kezkatzen bide duena: homosexualen kolektiboko azpikultura batzuetan ageri den afeminofobia, hain justu. Izan ere, gay batzuek arau dominatzaileen arabera moldatzen dute beren ikusgarritasun publikoa, eta dibertsitatearen edo bat ez etortzearen adierazpenak errefusatzen dituzte.

Jarrera hori aliantza bat da matxismorik okerrenarekin eta kultura heteronormatibo totalitarioarekin. Eta, sakonki begiratuta, jokaera afeminatua gaitzesteko grina hori, batez ere norberaren itxurari eta gorputz-adierazpenari dagokienez, homofobia mota bat baino ez da.

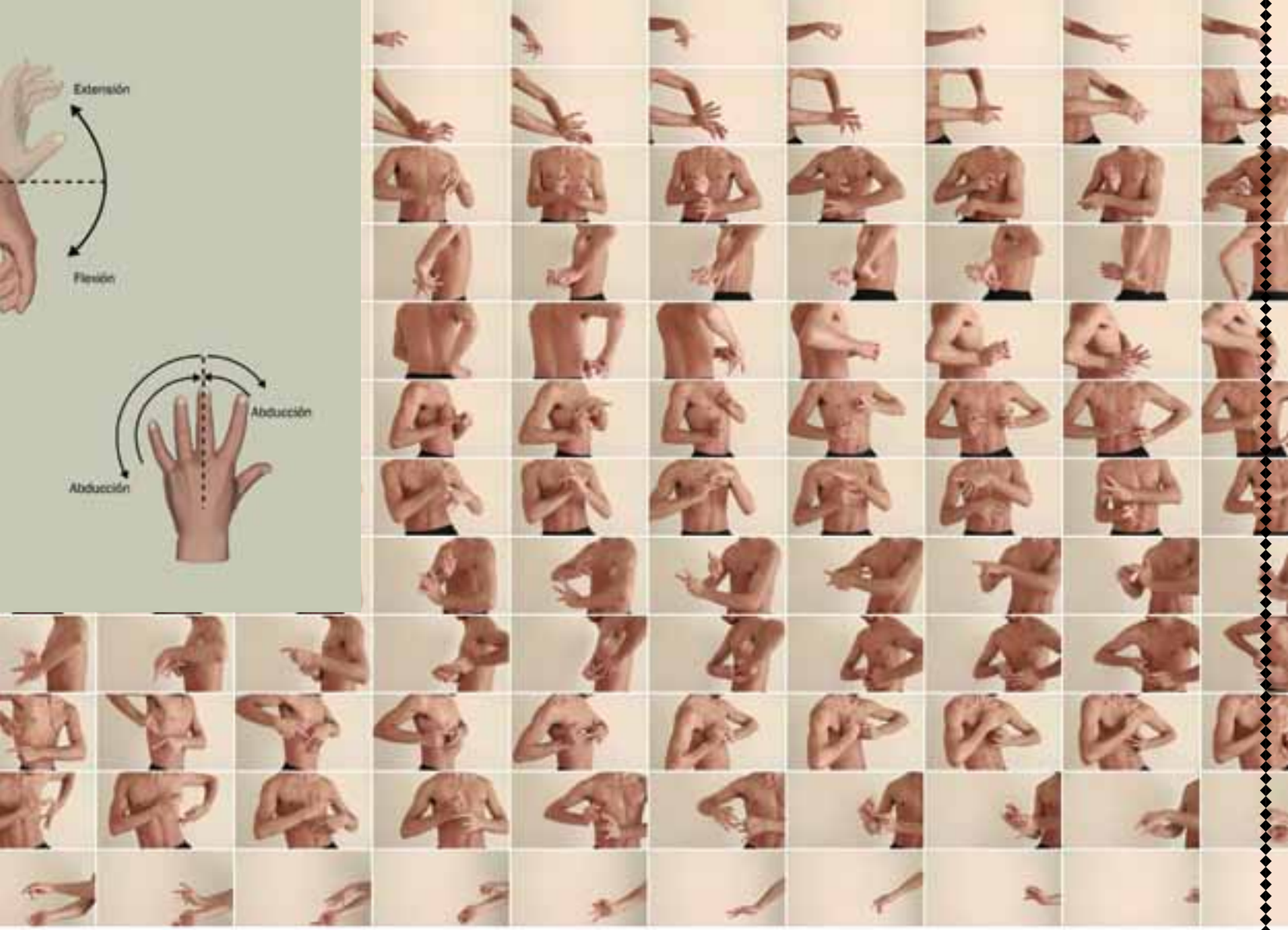
Historiak ohartarazten gaitu krisialdi ekonomikoak iristen direnean afeminamenduarekiko fobia zorroztu egiten dela. Dantzaren munduak horren adibide garbia erakusten digu: XX. mendearen hasieran, gizonezkoen dantza gaitzespen homofobotik babesteko eta gizonezko dantzariak errespetagarriak direla eta ez dutela zertan homo
izan adierazteko, Te
Shawn koreografo
honako hau esan zu
errusiarren kontra: '
maskulinotasuna esl
artearen ordez", gi
eta nazionalismoa
handiaren kontra. S
greziar eskulturen ir
oroitarazten zituen.
eslogana zen: inda
apaltasuna eta suh
Berak gizon-dantza
konposatzen zituen,
sexualak, dantzarie
zuten elkar ukitzen.
Ondoren, koreogra
moderno batzuek b
homosexuala babes
aurkitu zuten, masku
eta femeninoa neutr
konnotazio sexuala
indargabetuz, eta elementu abstraktuetan zentratuz, hala nola espazioa, denbora eta mugimendua. Horrela, dantza modernoak sexuaren aurkako ingurunea sortu zuen; horren bereizgarria gizonezkoaren arrazionaltasun da, emakumezko dantzarien barne-hondeaketaren aurrean. Kasu honetan, esanahia ez dago gorputz-mugimenduaren inplikazio psikologikoetan, baizik eta mugimenduaren beraren ezaugarri fisikoetan. Merce Cunninghamek honako hau esan zuen bere koreografiei buruz: "ez dago ez sinbolorik, ez historiarik, ez arazo psikologikorik. Ikusten duzuna baino ez dago".

Koreografo eta dantzariek mende oso batez landu duten dantzak emozioei eta formei erantzuten die, baina ez sexu-bultzadei. Koiuntura horretan, moralismo kontserbadore ezkutua da nagusi. Aldian behin, ordea, egoera hori inarrosi egiten da gay-askapenaren aldeko mugimenduen eta HIESAren krisialdiaren eraginez, horiek adierazpen politiko, estetiko eta estetiko berriak proposatzen dituztenean.



Manu Arregui presenta un proyecto en el que investiga los códigos y connotaciones vinculadas a la gestualidad. Tomando como motivo las manos en movimiento, el trabajo aborda los temas del baile como activador del derecho a disentir y el desajuste del individuo frente a la sociedad por sus imperativos sexistas de masculinización.

En diversos análisis sobre la gestualidad se afirma que tradicionalmente lo masculino cohíbe el impulso. No resistirse al impulso conlleva liberarse del estereotipo, dejar de ser un "hombre". Un movimiento masculino es recto y enérgico y contiene desplazamientos grandes y cortados que se oponen a los suaves, vacilantes y pequeños. Los gestos masculinos de las manos dan impresión de rigidez, los movimientos de las muñecas son escasos y los dedos solo se flexionan para ejecutar una acción y jamás aletean. Los elementos de flexibilidad y animación no están en consonancia con la idea de la masculinidad heteronormativa. Evidentemente el principio que guía el mantenimiento de una imagen masculina es que un hombre debe permanecer fijo, como si todo lo que es curvado, frágil o desviado de su conducta se endureciese bajo la presión del exterior para llegar a ser el hombre curtido, de pocas palabras, el tipo fuerte y silencioso. La actitud masculina es de compostura mientras la mayor parte del movimiento y la emoción



surgen fuera de él. Dentro de esa posición estructurante del orden de los géneros, los movimientos femeninos serían curvos y flexibles, implicando una predisposición escasa a la agresividad o resistencia y comunicando aproximabilidad, dulzura o sumisión, condiciones que garantizan la continuidad de la hegemonía del hombre dentro de las áreas dominantes de poder.

Arregui estudia específicamente los códigos de movimiento en los gestos de las manos. Una forma de visibilizar esa serie de normas no escritas para conformar lo que la sociedad espera de un hombre. Los gestos afeminados en un varón no son aceptados socialmente, son considerados un signo de debilidad y de superficialidad. En todas las formas de hacer las cosas siempre hay dos versiones, la masculina y la femenina, en la manera de coger una taza o mirar al cielo, y ahí están las normas no habladas para acusar al individuo que actúa de forma impropia a su sexo. Pero hay una causa específica que parece preocupar especialmente al autor, y es la afeminofobia que se respira entre algunas subculturas del colectivo homosexual, gays que amoldan sus escenas de visibilidad pública siguiendo las regulaciones dominantes, rechazando cualquier manifestación de diversidad o discrepancia. Esto supone una alianza intolerable con lo peor del machismo y la misoginia que caracteriza la cultura heteronormativa totalitaria, y en el fondo no es sino otra forma de homofobia en su afán de desaprobar el comportamiento afeminado, especialmente en lo referente al aspecto personal y la expresión corporal.

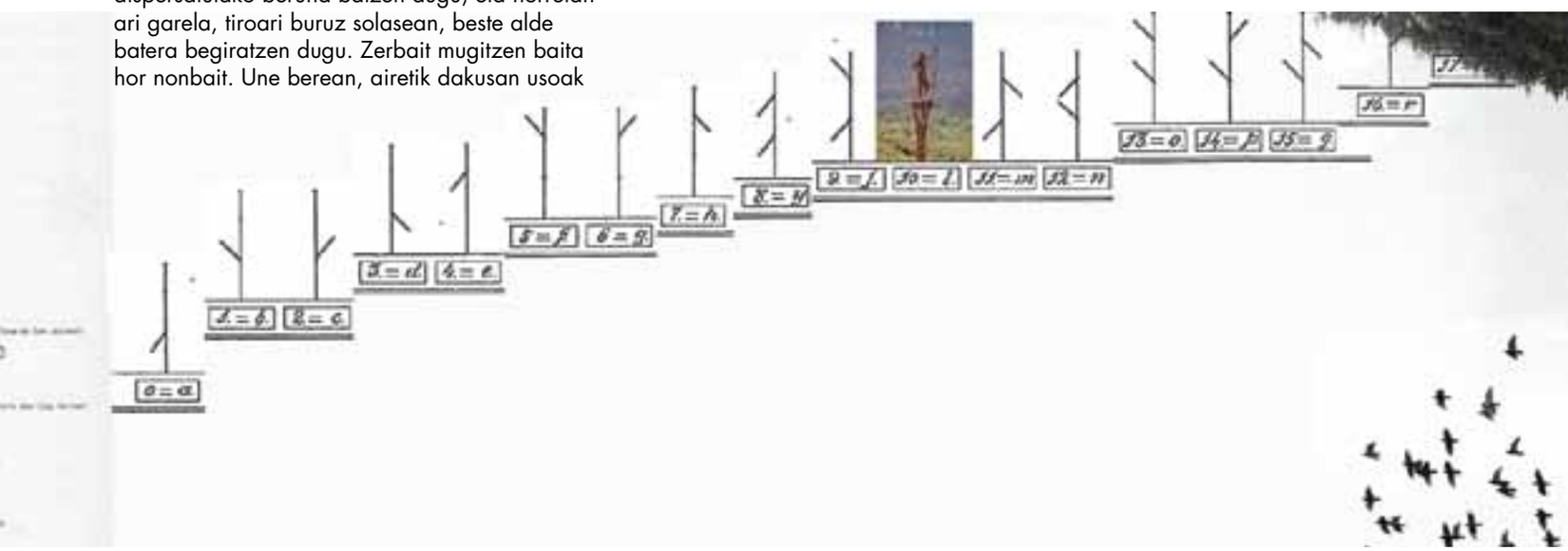
La Historia nos alerta de cómo con la llegada de las crisis económicas la fobia al afeminamiento se recrudece. El mundo de la danza muestra un claro ejemplo, a principios del siglo XX, para amparar el baile masculino contra la desaprobación homófoba, para propagar la idea de que los hombres que bailan son respetables y no necesariamente homosexuales, el reconocido coreógrafo Ted Shawn arremetía contra los ballets rusos: "América pide masculinidad en vez de arte", virilidad y nacionalismo contra la gran depresión. Shawn evocaba imágenes de esculturas griegas. Su lema era energía, humildad y bravura. Él componía danzas viriles, no sexuales, los bailarines nunca se tocaban. Después, algunos prestigiosos coreógrafos modernos encontraron protección para su condición homosexual neutralizando lo masculino y lo femenino, las connotaciones sexuales, centrándose en propiedades abstractas como el espacio, el tiempo y el movimiento. La danza moderna crea un entorno antisexual, con una racionalidad masculina que lo distinguía de las excavaciones interiores de sus colegas femeninas. En este caso el significado no estaría en las implicaciones psicológicas del movimiento corporal sino en las características físicas del movimiento en sí mismo. Merce Cunningham declaró acerca de sus propias coreografías: "no hay símbolos, ni historias, ni problemas psicológicos. Lo que ves es lo que hay".

Durante un siglo, coreógrafos y bailarines han cultivado una danza que responde a las emociones y a las formas, pero no a los impulsos sexuales. Una coyuntura de velado moralismo conservador sacudido intermitentemente por la acción de diferentes movimientos de liberación gay y la crisis del SIDA, propiciadores de nuevas manifestaciones políticas, éticas y estéticas.

INGRID BUCHWALD -

Ehizalerroak

Ibili ahala, oinatzak ugarituz doaz. Atzerabegirakoan ordea ibilera-lerrorik ez da, eskopetaz tiroa bota eta espazioan barreiatutako perdigoi sorta bat baizik. Ahal dugun neurrian dispersatutako beruna batzen dugu, eta horretan ari garela, tiroari buruz solasean, beste alde batera begiratzen dugu. Zerbait mugitzen baita hor nonbait. Une berean, airetik dakusan usoak



saldo gisa irudikatzen gaitu. Sentipen geza da. Baina ez dago oraindik maneatzerik. Ezagutzen ez dugun errezeta bat gara.
Ikuspegi produktibotik, ehizalerroak porroten bilduma bat da (.) Oraingoz (.) Ez du irtenbiderik. Logika inguratzailekoa agian, huts egiteek lotu beharreko koordenaden funtsa dute, irudi bat osatzen duten neurrian. Armatik armadurara pasatzeko bidean, moldea gara, munizioa gara. Ezean ibiltzeko ehizatu. Urrats bakoitzeko mapa berri bat sortu. Aurrera egin ahala hutsuneak handitu. Pikutara bidalitako mapa zimurren sorta bat atzean utzi dugu. Etsi gabe. Atzera goaz, aroen arabera, aurrera.

+ NADER KOOCHAKI

Desde una óptica productiva, **Ehizalerroak** podría pensarse como una colección inacabada de fracasos. Quizás por haber pretendido enlazar una serie de coordenadas inexistentes. Acaso por una persistencia inconsciente alimentada por el extraño placer de estar en permanente búsqueda. Puede que por no haber llegado a concatenar una secuencia lógica de acontecimientos (presa rodeada, presa en punto de mira, presa abatida, trofeo). El hecho de saber inalcanzable al objetivo, sin embargo, aumenta el deseo de búsqueda.
¿Cómo intervenir en la tragedia?
Pintura. Fuego. Humo.
Fotografía. Cartografía.
Anotaciones. Fotogramas.
A intensidades variables, la lógica acumulativa funciona. Partir solos, volver acompañados. Desviarse y encontrar símiles. Devoluciones que expulsan territorios. Formas en ensayo, pospuestas para siempre. Si el diario se hiciera carne habríamos de cazarlo. A lo lejos, observamos líneas de acción, materiales, agencias. Son nuestra presa. Y pensamos: debe de existir algún modo de llegar a ellas sin hacer el camino hacia ellas.

KARIN DOLK

Reverb

http://www.karindolk.com/

Reverbek hizkuntzarekin eta komunikazioak berez dituen arazoekin lotutako gaiei heltzen die, erresonantziaren, bibrazioen, errepikapenaren eta beste kontzeptu batzuen bidez. Zenbait hizkuntza-adierazpen testuinguru jakin batzuk aztertzeko bide gisa erabiltzen dira. Horrenbestez, loro baten mimesiak, kontratenor batek Kareliaren dolu-abesti zaharrek berrinterpretatzeak eta gorren esperientzia musikala Beethovenen pieza baten bidez aztertzeak harremanak ezartzen dituzte soinuaren inguruan; kasu horretan, soinuak erreberberazio soziopolitikoen anplifikadore gisa dihardu.

Reverb aborda cuestiones relacionadas con el lenguaje y las problemáticas inherentes a la comunicación a través de conceptos como la resonancia, las vibraciones y la repetición. Diferentes expresiones lingüísticas actúan a modo de vehículo de análisis de determinados contextos. De esta forma, la mímesis de un loro, la reinterpretación por un contratenor de antiguas canciones de duelo de Karelia y la exploración de la experiencia musical de los sordos a través de una pieza de Beethoven, entablan relaciones en torno al sonido como amplificador de las reverberaciones sociopolíticas.

"Words Wound" artelana bakarkako erakusketa batean aurkeztu zen, Stockholmeko Candyland galerian, 2012ko azaroaren 30etik abenduaren 16ra arte. "A Sad Song" instalazioak Stockholmeko Underverk jaialdian parte hartu zuen, 2013ko otsailaren 5etik 10era.

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

La obra "Words Wound" se presentó en una exposición individual en la galería Candyland de Estocolmo, del 30 noviembre al 16 diciembre de 2012, y la instalación "A Sad Song" participó en el festival Underverk de Estocolmo, celebrado del 5 al 10 de febrero de 2013.

Words Wound

A sad song

Dear Maria Zolk,

Beethoven playing the piano with a wooden rod in his mouth is a famous anecdote for which I never found proof and with I personally estimate highly questionable. Beethoven seldom used the piano for composing, even in the days he could still hear. Normally he was sitting at his desk (or walking in nature) and writing in sketchbooks while composing. All accounts described by people who have seen Beethoven composing, agree on the fact that he was writing without playing an instrument.
The music was inside him; he "heard" it in any case and had no reason to use a piano. (You'll find this phenomenon at nearly all professional musicians - they can all hear music when reading scores).

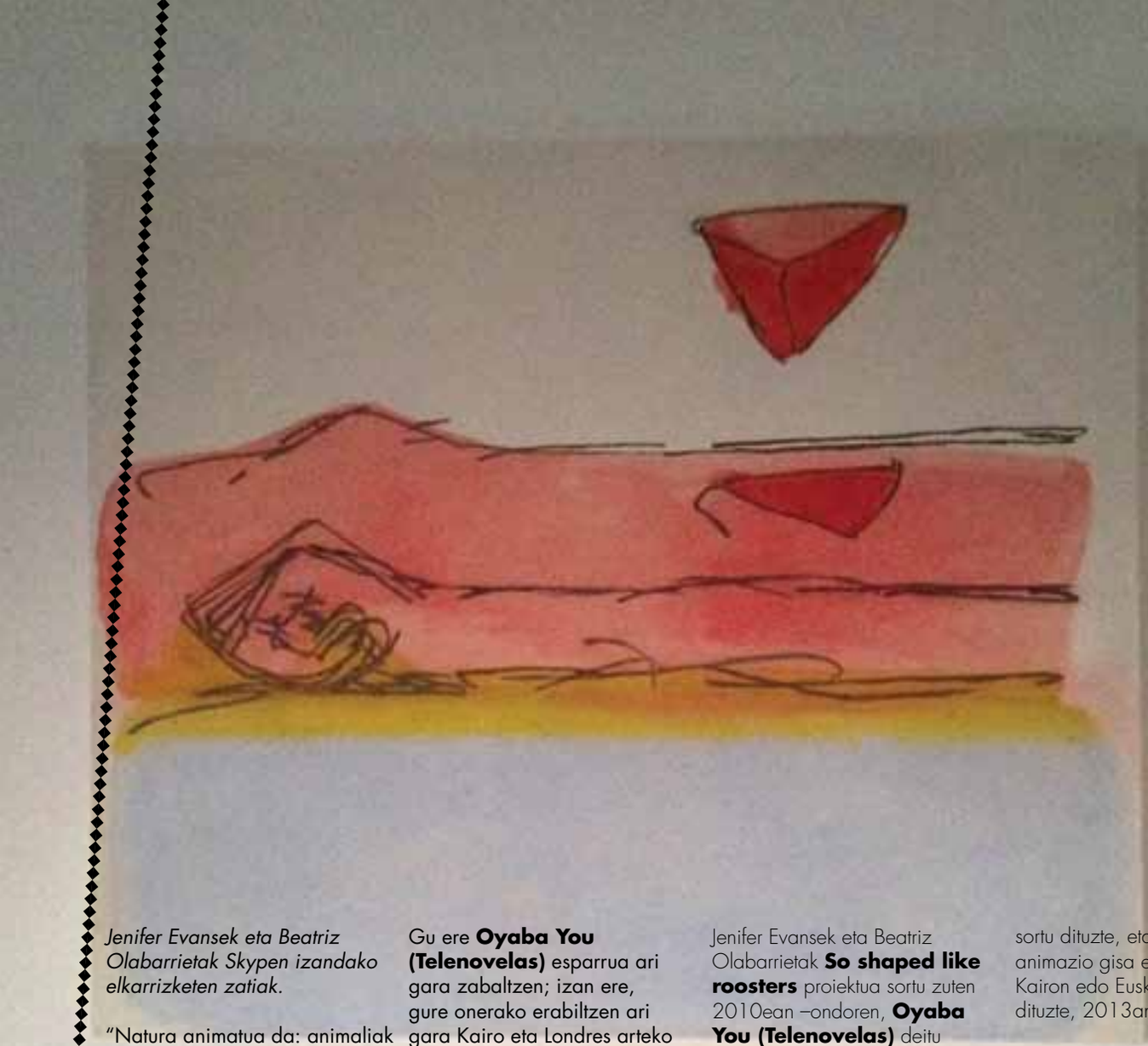
Beethoven had a lot of serious problems with his loss of hearing - but composing was not one of them.
The anecdote is unlikely for another reason: even if Beethoven's creative process would have been different, do you really think that a wooden rod in the mouth is better than the composer's own fingers touching the keyboard of the piano while playing?

Beethoven made his entrance in Vienna as pianist, not as composer, and he was first of all very famous for his improvisational skills.
Apparently he tried some machines and aids to continue playing piano together with others when he turned deaf, but this was just to make music as an ensemble easier and has nothing to do with composition (and anyway, it didn't work either).

Yours sincerely,

Julia Ronge
Wissenschaftliche Mitarbeiterin
Beethoven-Haus Bonn

Ist es nicht schön?



Jenifer Evansek eta Beatriz Olabarrietak Skypen izandako elkarrizketen zatiak.

"Natura animatua da: animaliak berriketan daude, hostoek seinaleak igortzen dituzte, hostoak jolasetan daude, kristalak ugaldu egiten dira. Materia ez-organikoa ere animatua da, bizirik ez badago ere, baina ez dago zalantzarik behinola biziari hasiera eman zion osagaia izan zela. Izaki animatuak nonahi daude. Agerian jartzen dira, mineral silikatoen distira irisatuan, CD baten plastiko polikarbonatuan, kromozko bateria musikal baten isla superdistiratsuan edo Jeff Koonsen "Rabbit" artelanean (1986). Zuzeneko telebista-saioetan ikus daitezkeen marra eta puntu etenetan ere badaude, edo ukipen-pantaila batean argia ematen duten diodo organikoen mugimenduan. Animazioa hor egon da beti, animazioa esparru hedatu batean"[1].

1. Esther Leslie, "Marck Leckey´s Anima Mundi", *Afterall #33*, Udara 2013. http://www.afterall.org/journal/issue.33/mark-leckey-s-anima-mundi/

Gu ere **Oyaba You (Telenovelas)** esparrua ari gara zabaltzen; izan ere, gure onerako erabiltzen ari gara Kairo eta Londres arteko distantzia, eta Skype esparrua gure telebista-kanal pribatu bihurtu da. Izaki animatua da orain Oyaba; askotariko formak hartzen dituzten pertsona askok osatzen dute. Baina marrazkiak ere izaki bizidunak dira, pertsonaiak balira bezala mintzatzen baitira.

Azkenean, nola aurkeztuko dugu proiektua?

Skyperen bidez egin beharko genukeela uste dut. Edo bestela, beste ideia bat izan nuen: gu ordezkatzeko bi aktore kontratatzea, eta haiek proiektua aurkezteaz arduratzea. Hau da, beste geruza bat gehituko bagenu bezala, eta geruza horretan, agian, benetako telenobelak emango balira bezala.

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

Jenifer Evansek eta Beatriz Olabarrietak **So shaped like roosters** proiektua sortu zuten 2010ean –ondoren, **Oyaba You (Telenovelas)** deitu diote–, bi-biak Londresen bizi eta lanean zebiltzanean. Handik urtebetera, Jenifer Evans Kairora aldatu zen, behin betiko, hain zuzen ere Afrikako herrialde hartan giro politikoa oso ezegonkorra zen unean.

2011n, eremuak programaren laguntza bat jaso zuten oyabari buruzko zenbait film (zazpi kapitulu) egiteko; Erdi Aroko euskal emakumeek ilean jartzen zuten tramankulu bat da oyaba, forma falikoa duena. Oyaba, forma eta ikur gisa, aldatu egin da jatorrizko ideiarekiko. Orain, esparru zabalagoa da, edo guk eztabaidatzeko eta trukatzeko foroa, herrialde desberdinetan bizi diren bitartean; bere mugak ditu, bai eta, halaber, zailtasun kitzikagarriak ere.

Azken bi urteotan, proiektua lantzen jarraitu dute, eta lanerako gune edo estudio bilakatu da Skype. Izan ere, hizketan geunden zeuden, ordenagailuko pantaila zuzenean filmatzen hasi ziren. Gainera, zenbait marrazki sortu dituzte, eta irudi bizidun edo animazio gisa editatzen ari dira. Kairon edo Euskadin aurkeztuko dituzte, 2013an zehar.

BEATRIZ OLABARRIETA + JENNIFER EVANS

Oyaba you (Telenovelas)

Fragmentos de conversaciones en Skype entre Jenifer Evans y Beatriz Olabarrieta.

"La naturaleza es animada: los animales charlan, las hojas emiten señales, los pétalos retozan, los cristales se reproducen. La materia inorgánica, incluso, es animada, si no viva, aunque no hay duda de que en el pasado fue el ingrediente iniciador de la vida. Hay seres animados en todos lados. Se manifiestan en el brillo iridiscente de los minerales silicatos, en el plástico policarbonato de un CD, en el reflejo superbrillante de una batería musical de cromo o en la superficie brillante de la obra "Rabbit" de Jeff Koons (1986). Están también en las rayas y puntos entrecortados visibles en los programas televisivos en vivo o en el movimiento de los diodos orgánicos emisores de luz en una pantalla táctil. La animación ha estado ahí todo el tiempo, animación en un espacio ampliado"[1].

1. Esther Leslie, "Marck Leckey´s Anima Mundi", *Afterall #33*, Verano 2013. http://www.afterall.org/journal/issue.33/mark-leckey-s-anima-mundi/

Nosotras también estamos ampliando el espacio **Oyaba You (Telenovelas)**, porque estamos utilizando, en nuestro beneficio, la distancia existente entre El Cairo y Londres, y el espacio Skype se ha convertido en nuestro canal privado de TV. Oyaba ha pasado a ser una criatura animada; muchas personas, que asumen formas múltiples. Pero son también los dibujos, que hablan cual personajes.

¿Cómo crees que presentaremos el proyecto al final?

Creo que debería ser a través de Skype. O si no, tuve otra idea: contratar a dos actrices que hagan de nosotras y se encarguen de la presentación del proyecto. Es decir, como si añadiéramos un estrato más y que ese estrato fuera quizá en el que se dan las telenovelas reales.

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

Jenifer Evans y Beatriz Olabarrieta concibieron el proyecto **So shaped like roosters** –denominado posteriormente **Oyaba You (Telenovelas)**– en 2010, cuando ambas vivían y trabajaban en Londres. Un año después Jenifer Evans se mudó a El Cairo, de forma permanente, coincidiendo con el clima político extremadamente inestable del país africano.

En 2011 recibieron una ayuda del programa eremuak para la producción de una serie de películas (siete capítulos) sobre el Oyaba, un artefacto para el pelo de forma fálica utilizado por las mujeres vascas en la Edad Media. El Oyaba, como forma y símbolo, ha evolucionado respecto a su idea original y ahora constituye un espacio más amplio o foro de debate e intercambio entre ambas colaboradoras mientras viven y trabajan en países distintos; con sus limitaciones pero, asimismo, con las complicaciones excitantes que acarrea.

Estos dos últimos años, han seguido trabajando en el proyecto y Skype se ha convertido en su espacio o estudio de trabajo común. Hasta el punto de que comenzaron a filmar directamente la pantalla del ordenador, mientras hablaban. También han realizado una serie de dibujos y están trabajando en su edición como imágenes vivas o animaciones, que presentarán, bien en El Cairo o bien en el País Vasco, durante 2013.

Proposamen izan nahi ez duen proposamen bat.
Erresistentzia, berriz posizionatzeko premia gisara.
Egungo proiektu-kontzeptuak ez du adierazten artelanaren konplexutasuna. Ez du adierazten, bederen, alde aurretik sortutako, adostutako eta onartutako irudi bat abiapuntu hartuta zenbait artistak zentzuzko zerbait sortzeko daukaten ezintasuna.
Garrantzitsua da produkzio-sisteman parte hartzea, baita artean, haren berezitasunaren bitartez, zentzua ekoizten jarraitzea ere.
Berezitasun horrek ez du loturarik ezinbesteko emaitza-premiarekin.
Zenbait alorretan (eskultura, bideoa, instalazioak, pintura, musika, performancea) egin dut lan azkeneko sei urteotan.
Niretzat, bi ideia hauei uztarturik dago dibertsifikazioa: gauza bakarra dagoela esateko eta hura nola esan dela garrantzizkoena, hori dio lehenbizikoak; bigarrenak, berriz, izaki estetiko (objektu eta subjektu arteko nahasketa) bihurtzean datza.
Ekinaren ekinez egin dut beti aurrera, arteari dagokionez. Bakarrik edo elkarlanean, nahiago izan dut/dugu, beti, fenomenoekin hitz egin esanahiekin baino.
Gauzen adierazpenari bidea libre uzten diogu, haien *feedback*-abaitugu helduleku (ia) bakarra.
Agian, galarazi geniezaieke adierazpena, baina beti lortzen dute aurrera egitea. Ate hori zabalik uztea politikoki jardutea da, artearen alorrean.
Testuinguruari sakon lotuta dago kolektibitatera zabaldutako forma hau.
Duela hiru hilabete hasi nintzen ekoizten eremuak programan, nire artista-izaera desegituratu zuen bolada nahasi baten ostean. Harrezkero, Madrilen eta Bilbon jarduten naiz lanean: Madrilen bizi naiz, eta Bilbon dut estudioa.
Zaila izaten da lehengo bideari berrekitea; horregatik, musika eta pintura hartu ditut bidelagun, arinak dira eta biak ere.
Sprayarekin eta zintaztatze-teknika arraro batekin pintatzen dut, eta collagearen, grabatuaren eta aerosol-pinturaren artean daude sortzen ditudan irudiak.
Bakarka ez ezik, taldean ere egiten dut musika. Performanceetarako partitura gisara egiten dugu musika: AM, Itziar Markiegirekin (aka JANA JAN), eta GRUPO, Natalia Vegas eta Alba Burgosekin (aka ELBIS REVER). Bilbo dute kokaleku bi proiektu horiek.
Azken asteotan, berriz, bideoa eta eskultura lantzeari ekin diot. Geroz eta gehiago erabiltzen ditut teknika horiek, nire lanaren osagarri.
Orain, inoiz baino argiago ikusten dut bideoak grabatzea eskultura egitea bezalakoa dela.

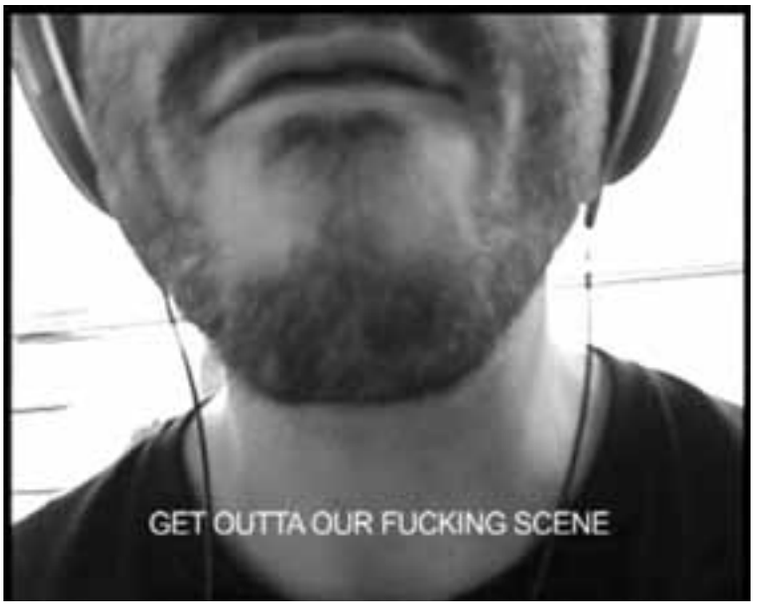
◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

Una propuesta que se resiste a ser una propuesta.
La resistencia como necesidad de reposicionamiento.
La idea contemporánea de proyecto no da cuenta de la complejidad del trabajo en arte. No da cuenta, al menos, de la imposibilidad de ciertos artistas para producir sentido a partir de una imagen creada, acordada y aprobada *a priori*.
Participar en el sistema productivo es importante. También lo es seguir produciendo sentido en arte a través de su especificidad.
Esta especificidad es ajena al deseo taxativo de resultados.
He desarrollado mi trabajo en varias disciplinas –escultura, vídeo, instalación, pintura, música, performance– en los últimos seis años.
Para mí, diversificar tiene que ver con dos ideas: la primera viene a decir que sólo hay una cosa que decir y que lo importante es cómo decirla; la segunda viene a desear convertirse en un ser estético, una mezcla entre objeto y sujeto.
Mis avances en arte siempre han tenido lugar haciendo. Solo o acompañado, siempre he/hemos acordado dialogar con fenómenos más que con significados.
Dejamos que las cosas se manifiesten porque su *feedback* es (casi) todo a lo que nos podremos aferrar.
Podríamos vetarlas a hacerlo pero siempre acaban haciéndolo. Dejarlas hacerlo es obrar políticamente en arte.
Esta forma puesta en colectividad es algo profundamente contextual.

So go and become a storyteller (a tale about suffering and being exploited)

Empecé a producir hace tres meses dentro del programa eremuak tras un periodo agitado en el que me desestructuré como artista. Durante este tiempo he retomado una rutina de trabajo a medio camino entre Madrid y Bilbao, la primera donde vivo y la segunda donde tengo el estudio.
Retomar es difícil así que me apoye en la música y la pintura por la ligereza que les atribuyo. Estoy pintando con spray y una técnica rara de encintado, produciendo imágenes a medio camino entre el collage, el grabado y la pintura de aerosol.
A parte de hacer música solo, también trabajo en colectivo. Concebimos la música como partituras para performances: AM junto a Itziar Markiegi (aka JANA JAN) y GRUPO junto a Natalia Vegas y Alba Burgos (aka ELBIS REVER). Ambos proyectos radicados en Bilbao.
También he comenzado a trabajar en vídeo y escultura, técnicas que cada vez se complementan más en mi trabajo. Ahora veo más claro que nunca que grabar vídeo es como hacer escultura.

DANIEL LLARÍA
Manillar



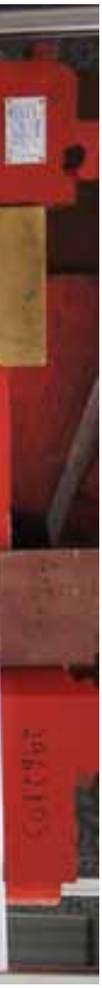
Respect

"So go and become a storyteller (a tale about suffering and being exploited)" bideoa Pop politics: Activismos a 33 revoluciones erakusketa kolektiboan jarri zen ikusgai. Erakusketa hori Mostolesko CA2M arte-zentroan egin zen 2012ko azaroaren 30etik 2013ko apirilaren 21era.

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

El vídeo "So go and become a storyteller (a tale about suffering and being exploited)" fue expuesto en la muestra colectiva Pop politics: Activismos a 33 revoluciones, celebrada en el CA2M de Móstoles del 30 noviembre de 2012 al 21 abril 2013.

Warhola



IRATXE JAIO + KLAAS VAN GORKUM

Work in progress

http://www.parallelports.org/

Work in Progress objektu baten fabrikazioari buruzko proiektu bat da, hiru produkzio-modu biltzen dituena: industriala, eskuzkoa eta artistikoa.
Horretarako, kautxuzko piezen fabrikazioa hartzen da abiapuntutzat, Lea Artibaiko (Bizkaia) fabrika batean. Nahiz eta landa-inguruneko eskualde izan, industria-jarduera handia dago; izan ere, biztanleria aktiboaren ia % 50ek sektore horretan egiten du lan. Gainera, hainbat lantegi daude legez kanpo. Haietan, immigranteek eta etxekoandreek egiten dute produkzioaren zati bat. Lan-ordutegiaren malgutasunari esker etxeko diru-sarrerak osatzen dituzte. Etxe, atari, garaje eta lokaletan elkartzen dira. Elkarrekin egiten dute lan nekeza eta trinkoa; esate baterako, moldeetatik ateratzen diren kautxuzko piezen bizarrak mozten dituzte.
Lan egiteko modu horrek tradizio zahar baten antza du; hain zuzen, arrantza-sareak taldean iruteko edo konpontzeko lana dakar gogora, baina lantegi horietan egiten diren produktuak forma abstraktuak eta ezagutezinak dira, goi-mailako teknologiakoak, autoetan eta makinetan erabiltzen direnak, eta beraz, langileentzat zuzeneko onurarik ez dutenak. Pieza horien ezaugarriei esker, paralelismo bat ezar dezakegu eskultore batek bere estudioan egiten dituen objektuekin.

Work in Progress proiektuan, emakume-talde batekin elkarlanean aritu ziren artistak, formatu txikiko piezak eginez, modu erdi-industrialean, silikona eta moldeak erabiliz. Pieza horiek Jorge Oteizaren Klarion Laborategian daude oinarrituta, eta jatorrian artelantzat sortu ez baziren ere, –ikerketa-prozesu gisa baizik– multzo gisa funtzionatzen du, eta ez pieza isolatuen moduan. Oteizaren ikerketa hori abiapuntutzat hartzea da asmoa, eta jatorrizkoez bestelako parametro batzuen arabera garatzea.
2011n Leongo MUSACeko Laboratorio 987 delakoan erakutsitako "Produciendo tiempo entre otras cosas" proiektuarekin hasitako ikerketaren jarraipena da **Work in Progress** proiektua. Ikerketa horretan, artistek egiten dituzten objektuekin zer harreman ezartzen diren birraztertzen da, bai eta objektu horien eta beste pertsona batzuen artean konplizitaterik sortzen den ere.
Work in Progress proiektuak Rotterdameko CBK-ko O&O Subsidies-en laguntza du.

Work in Progress es un proyecto sobre la fabricación de un objeto que aglutina tres formas de producción: el industrial, el manual y el artístico. Para ello, se toma como punto de partida la producción de piezas de caucho en una fábrica de Lea Artibai (Bizkaia), una comarca en la que, aun siendo un entorno rural, la presencia de la industria es importante y ocupa casi al 50% de la población activa. Además, hay una multitud de talleres al margen de la legalidad, donde parte de la producción de las fábricas la realizan inmigrantes y amas de casa que ven en la flexibilidad de horas de trabajo una forma de complementar los ingresos familiares. Así, se reúnen en casas, portales, garajes y locales de los bajos de los edificios para desempeñar colectivamente la ardua e intensiva labor de, por ejemplo, recortar las rebarbas de piezas de caucho que salen de los moldes.
Esta forma de trabajo parece una reminiscencia de la antigua tradición de hilar o arreglar las redes de pescar en grupo, pero los productos resultantes de estos talleres son formas abstractas e irreconocibles, partes de una alta tecnología utilizada en coches y máquinas, y por tanto sin ninguna utilidad directa para las trabajadoras. Las características de las piezas nos permiten entablar un paralelismo con los objetos que un escultor realiza en su estudio.
En **Work in Progress**, los artistas colaboraron con un grupo de mujeres para reproducir de forma semi-industrial, en silicona y utilizando moldes, piezas de pequeño formato basadas en el Laboratorio de Tizas de Jorge Oteiza, concebido originalmente no como obra de arte, sino como un proceso de estudio, y por su funcionamiento como conjunto más que como piezas aisladas. La intención es partir de esta investigación de Oteiza para desarrollarla bajo unos parámetros diferentes a los originales.
Work in Progress es una continuación de la investigación comenzada con el proyecto "Produciendo tiempo entre otras cosas", expuesto en el Laboratorio 987 del MUSAC de León en el 2011, investigación que revisita la relación que, como artistas, establecen con los objetos que se fabrican y la forma en que estos objetos establecen o no una complicidad con otros sujetos.
Work in Progress cuenta con la ayuda de O&O Subsidies del CBK en Rótterdam.

Proiektua ikusgai egongo da banakako erakusketan heldu den urrian Bordeleko FRAC Aquitaine kulturunean, eta bideoa Etxepare Euskal Instituturako Nekane Aramburuk komisariatutako Gaur (Sic) bideo-programaren parte izango da.

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

El proyecto se presentará en una exposición individual, el próximo mes de octubre de 2013, en FRAC Aquitaine de Burdeos, y el vídeo realizado formará parte del programa Gaur (Sic), comisariado por Nekane Aramburu para el Instituto Vasco Etxepare.

LIBURU EDERREN FESTIBALA
I FESTIVAL DE PUBLICACIONES ARTÍSTICAS

Belleza Infinita

http://www.bellezainfinita.org/

Argitalpen artistikoa bere osagai guztiak eduki gisa baloratzen dituena da. Maketazioa, papera, azaleztapena, tamaina, "testuaren" zati dira, eta irudidun ipuina, fanzinea, kromo-albuma edo merkataritza-liburuxka arte-lan bihur daitezke, bertan jasotako gaia aintzat hartu gabe.
Lau egunetan zehar, euskarri horien arte-aukerak eta sormenetik hedapenera bitartean sortutako baldintzak agerian uzten dituzten erakusketak, tailerrak, konferentziak eta hitzaldiak eskainiko dira.
Egileek, editoreek, liburu-saltzaileek, diseinatzaileek, bildumagileek eta banatzaileek gaur egungo testuinguruari buruzko ikuspegi bereziak eskainiko dituzte.
Liburu Ederren Festibalaren antolatzailea Belleza Infinita izan da, Bilbon 2002 urtean sortu zena, ekitaldiak sortu eta argitalpenak editatzen ditu, esperientzia estetikoaren mugak eztabaidatuta.

Una publicación artística es aquella que valora como contenido todos los elementos que le dan forma. La maquetación, el papel, la encuadernación, el tamaño, son parte del "texto" y pueden hacer que un cuento ilustrado, un fanzine, un álbum de cromos o un folleto comercial se conviertan en obra de arte al margen de su temática.
Cuatro días de exposiciones, talleres, conferencias y charlas que muestran las posibilidades artísticas de estos soportes y sus condicionantes desde la creación hasta la difusión. Autores, editores, libreros, diseñadores, coleccionistas y distribuidores aportan sus enfoques particulares sobre el panorama actual.
El **Festival de Publicaciones Artísticas** está organizado por Belleza Infinita, dedicada desde 2002 a crear eventos y editar publicaciones, tratando de cuestionar los límites de la experiencia estética.

Liburu Ederren I. Festibala 2011ko urriaren 13tik 16ra egin zen, Bilboko rekalde aretoan.

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

El I Festival de Publicaciones Artísticas tuvo lugar del 13 al 16 de octubre de 2011 en la sala rekalde de Bilbao.

INSOMNIA/ JOSEBA ESKUBI

Belleza Infinita

Insomnia liburuan, Joseba Eskubik (Bilbo, 1967) esku hartutako arte-katalogoen orrialdeak biltzen dira. Eskubik obra klasikoen, barrokoen zein erromantikoen kopien gainean pintatu du. Pintzelkaden eta pintura-tanten bitartez, besteen irudiak ezkutatu eta distortsionatzen ditu, bere keinu-estetikaren eragina emanez. Katalogoen katalogo horrek dituen berrehun orrialdeek koadroen pintura jartzen dute agerian, eta haietan ezkutatutako ametsak askatzen dituzte. Pinturaren gainean margotuz, gainjarpenek, interferentziek eta irudien konbinazioek motiboen irakurketa zalantzagarria sortzen dute. Figura klasikoen estetika urrun eta ezatsegina, haien esparru itxi eta babestua, testuingurutik ateratako formetan biltzen da, anbiguotasun- eta zehaztugabetasun-lurralde batera eramandako formetan. Lan egiteko prozesua azkarra eta intuitiboa da. Keinua berehala gauzatzen da; horren ondorioz, materia piktorikoa bizia eta pilpiragarria da, etengabe mugitzen ari den substantzia alkimiko bat balitz bezala. Ez dago parodia, historizismoa eta ikerketa egiteko asmorik. Estimulu bisualei (kolore bati, forma bati) erantzun nahi zaie, eta margolana osatzen duten elementuak eraldatzeko prozesu bat garatu. Plano bat luzatzea, erregistro bat zabaltzea eta figuren eremu bat ezkutatzea prozedura soilak eta zuzenak dira, eta irudia berehala aldatzeko aukera ematen dute. Figurak eta paisaiak masa abstraktu bihurtzen dira, eta zaila da jatorrizko margolanaren narrazio-gakoak bereiztea. Gehienetan, obra barrokoak dira; hau da, ezaugarri nagusi argilunak eta atzealde beltz-beltzetan nabarmendutako figurak dituztenak. **Insomnia** izenburua hitz iradokitzaile bat baino ez da. Iluntasunaren herrialde bat izan daiteke, ametsaren eta esna-aldiaren artean, orainaren eta iraganaren artean. Formak sortu eta agertzen dira, eta gero, atzealdearen belztasunean desagertzen dira.

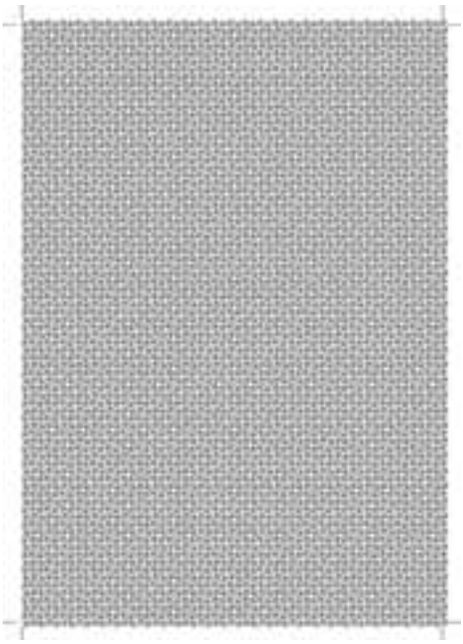
◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

El libro **Insomnia** agrupa páginas de catálogos de arte intervenidas por Joseba Eskubi (Bilbao, 1967), quien ha pintado sobre reproducciones impresas de cuadros clásicos, barrocos, románticos. Con pinceladas y goteos, oculta y distorsiona imágenes prestadas, llevándolas a su propia estética gestual. Las doscientas páginas que componen este catálogo de catálogos, descubren la pintura de los cuadros, desatando los sueños escondidos en sus figuras. Pintura sobre pintura donde las superposiciones, interferencias y combinaciones de imágenes crean una lectura equívoca de los motivos. La estética lejana e inhóspita de las figuras clásicas, su ámbito cerrado y protegido, se abstrae en formas descontextualizadas y arrastradas a un territorio de ambigüedad e indeterminación. El proceso de trabajo es rápido e intuitivo. El gesto adquiere una presencia inmediata, haciendo que la materia pictórica aparezca como algo vivo y palpitante, como una sustancia alquímica en pleno movimiento. La intención no es paródica, historicista, ni de investigación. Se trata más bien de responder a estímulos visuales (un color, una forma) y desarrollar un proceso de transformación de los diversos elementos que componen la pintura. Estirar un plano, ampliar un registro, ocultar una zona de las figuras, procedimientos simples y directos que permiten una alteración inmediata de la imagen. Las figuras y paisajes se convierten en masas abstractas donde se hace difícil distinguir las claves narrativas de la obra original. La mayoría de las veces se trata de obras barrocas, caracterizadas por sus claroscuros, y esos fondos negros tan abismales sobre los que se recortan las figuras. El título **Insomnia** es sólo una palabra evocadora. Puede ser un país de oscuridad entre la ensoñación y la vigilia, entre el presente y el pasado. Las formas emergen, aparecen y desaparecen de nuevo en la negrura del fondo.

Joseba Eskubiren "Insomnia" argitalpena 2013ko udazkenerako dago aurreikusita.

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

La publicación "Insomnia", de Joseba Eskubi, está prevista para el próximo otoño de 2013.



Paperean argitaratzen da **Hilo** fanzinea, eta beren lana Interneten dituzten blogetatik hedatzen duten zenbait egileren lan-sorta bat eskaintzen du.
Hiru hilean behin argitaratzen da, eta doan banatzen da Madril, Bartzelona eta Euskal Herriko kultura-eremuetan, batez ere liburutegietan eta arte eta kultura-guneetan.

Hilo es un fanzine en papel que recoge una selección de obras de autores que divulgan su trabajo desde blogs personales en internet.
Su frecuencia es trimestral y se distribuye de manera gratuita por espacios culturales de Madrid, Barcelona y País Vasco, principalmente en librerías y centros de arte y de cultura.

HILO

Anti- Liburudenda

http://hilozine.tumblr.com/

HILO

#0

"El que tenga la bondad de delatar a su compañero será recompensado con el puesto de delegado de clase"

DUELO EN EL CAMINO. Alexis Nolla

3
LA NOVIA DE HERR BRANDT
María Ptqk

5
MARIE MIRA POR EL BALCÓN
Jonathan Millán

7
CARAMELOS RICOLA "FLORES DE SAÚCO"
Carmen Pacheco

11
#037 UNA HISTORIA DE VIOLENCIA
Víctor Iriarte / Izibene Oñederra

17
DUELO EN EL CAMINO
Alexis Nolla

23
LA MUJER QUE LIMPIA
Christian Rodríguez

29
LOS MEJORES MOMENTOS DE LA HISTORIA DEL CINE (4)
Nacho Vigalondo

32
ASALTO A LA TORRE
Pau Aguiló

35
RASCACIELOS
Doctor Zito

39
CRISTO DE BAJONA
Durero y El Hematocrítico de Arte

41
SOY EL MOTOR DE EUROPA
Jaime Rubio Hancock

43
CRISTO SE ACUERDA DE UN CHISTE QUE LE CONTARON EN MAL MOMENTO
Anónimo y El Hematocrítico de Arte

45
023# COMPAÑEROS DE TREN
Víctor Iriarte / Izibene Oñederra

49
EL JUICIO FINAL SE RETRASA OTRA VEZ
Jaime Rubio Hancock

51
TIOVIVOS
Andrea Valdés

54
Ucrónicas

55
#029. NA NA NANA, NANANA, NA NA NANA, NANA NA NA-NA
Víctor Iriarte

59
MIL PELICULAS DE TERROR (5/1000): PSICOSIS II
John Tones

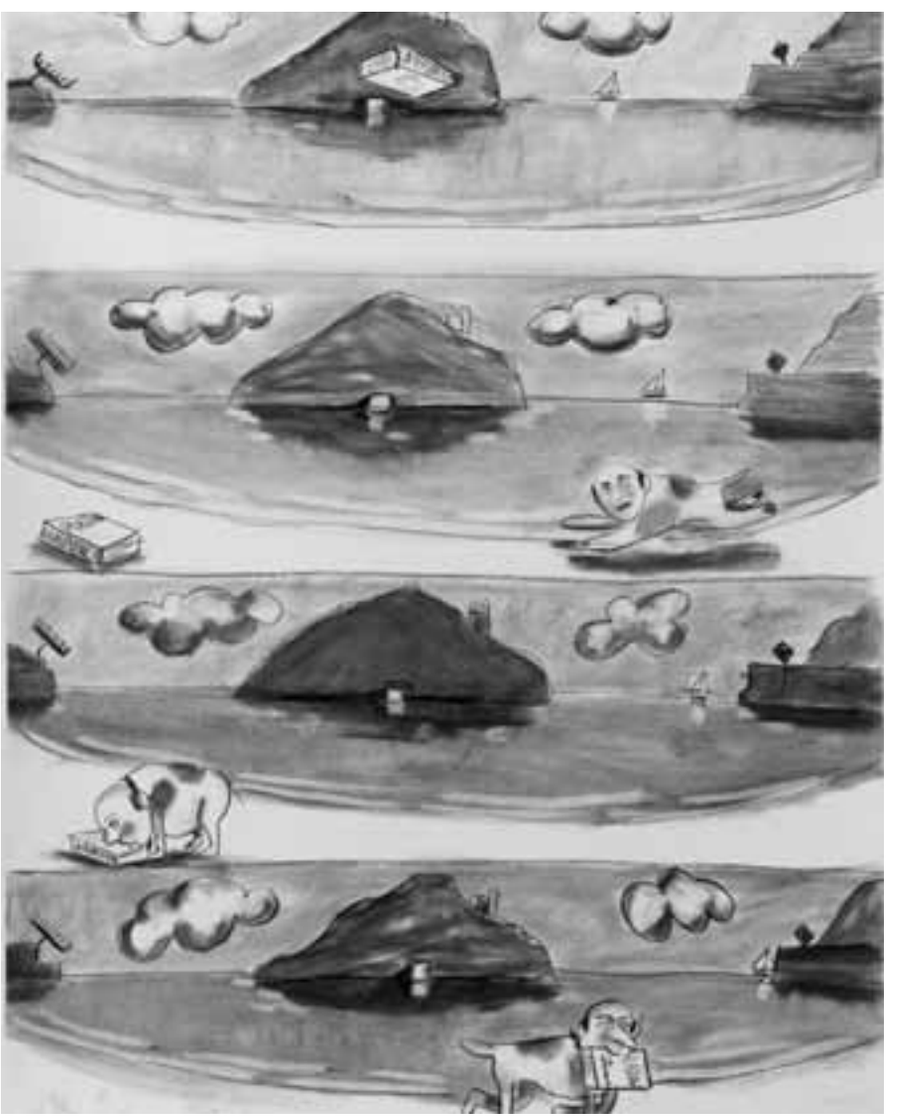
60
YO VESTIDO DE MI MADRE CONSOLANDO A MI MADRE
Jonathan Millán

64
SE PUEDE PASAR DE LARGO
Carlota Juncosa

YOU ARE ENTERING A WORLD OF PAIN/ JUAN PÉREZ AGIRREGOIKOA

RMS, La Asociación

http://www.rms.com.es/



You Are Entering a World of Pain Juan Pérez Agirregoikoak 2012an RMS, El Espacio-n egindako erakusketaren ondorioz sortu zen. Urte hartan bertan itxi zen arte, RMS, El Espacio garaikidetasunari buruz eztabaidatzeko gune gisa sortu zen, pentsatzeko eta egiteko modu desberdinak azal zitezen, eta formulazio-prozesuan dauden diskurtsoen berri izateko. Bazuen beste helburu bat: proiektu-laborategi bat izatea, saiakuntza eta akatsaren filosofia nagusitzeko. Betidanik, argitalpenetan izan dugu interesa. Ginkgo izeneko galeria eta argitaletxe batean hasi ginen lanean. Arturo Rodríguezek eta Mitsuo Miurak sortu zuten, 1989an, eta egun, erreferentzia bihurtu da. Hain zuzen, han sortu zen RMS, La Asociación, eta han ikasi genituen gaur egun dakizkigun gauza asko, baina zerbaitek ihes egin zigun. Ginkgoren abentura hasi eta hamar urtera amaitu zen. Ez zegoen ideia horri eusterik.
Tolesgabeak edo sineskorrak ginen, edo ezjakinak izaten jarraitu nahi izan genuen, eta argitaratzea RMS, El Espacio-k aurrera egiteko bidea zela pentsatu genuen. Eta egiten genituen jarduerekin zerikusia zuten argitalpenak ekoizten hasi ginen: Mitsuo Miuraren serigrafia, Dora Garcíaren poster bat eta elastiko batzuk, Francesc Ruizen poltsa bat eta Juan Pérez Agirregoikoaren "The Muntadas Syndrome" liburua. Baina inoiz ez zen horrelakoa izan. Bizi izandakoa ahaztu genuen. Ez zen errentagarria izango. Hala ere, egin behar izan genituen, ezinbestean. Eta agian, hori da garrantzitsua. Zergatik argitaratu? Erantzunak

badaude, asko, gainera; baina ez dago besteren batek arrazoitzat hartuko lukeenik. Juan Pérez Agirregoikoaren kasuan, zerbait geratu zitzaigun egin gabe, eta zenbait ezustekoren ondorioz, bigarren liburu hau argitaratzea erabaki genuen. Gainera, argitaratzen jarraitzeko modua zen; izan ere, argitaratzen jarraitzea erabaki genuen, nahiz eta RMS, El Espacio itxita egon edo, hobeto esanda, aurkitzeko moduan egon ez. eremuak-en laguntza jaso genuen, eta Fisuras programan Juan Pérez Agirregoikoaren erakusketa programatu zutenean, Reina Sofía Museoaren laguntza eskatu genuen.

"The Muntadas Syndrome" gaur egun arrakastadun artistatzat hartzen denari buruzko hausnarketa garratza bazen, **You Are Entering a World of Pain** lanean, hausnarketa hori orokortu egiten da. Argitalpen horretan, ikuslearentzat ezagunak diren irudiak daude jasota, baina bada zerbait, hitzez adierazterik ez dagoen eta bortitza eta lizuna den hartara eramaten gaituena, Lacanek "erreala" zeritzonarekin bat egiten duena, irudietan diskurtsotik kanpo geratu dena, bazterretan geratu dena. **You Are Entering a World of Pain** lanean zehar, gizakiaren jokabidea txakurrarenarekin alderatzen da, ugazabaren menpe egoteari lotuta dagoen animalia horren jokabidearekin. Basa-txakurra hezi egiten da, gizakiari ugazaba inposatzen zaion bezalaxe, gizarte-egituren, estatuaren eta kulturaren bitartez. Hortaz, txakurrak eta gizakiak ez dira hain desberdinak.

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

You Are Entering a World of Pain es consecuencia de la exposición que Juan Pérez Agirregoikoa realizó en RMS, El Espacio en 2012. RMS, El Espacio se planteó, hasta su cierre ese mismo año, como un lugar de debate y discusión sobre lo contemporáneo en el que se perfilaran diferentes modos de pensar y hacer y discursos todavía en proceso de ser formulados. También quiso ser un laboratorio de proyectos en los que primara la filosofía del ensayo y el error.

Siempre hemos tenido interés en la edición. Comenzamos trabajando en Ginkgo, una galería y editora creada en 1989 por Arturo Rodríguez y Mitsuo Miura y que ahora se ha convertido en un referente. Allí fue donde nació RMS, La Asociación y donde aprendimos mucho de lo que hoy sabemos, aunque dejamos que algo se escapara. La aventura de Ginkgo acabó diez años después. No se podía mantener.

Ingenuos, confiados, o prefiriendo mantenernos ignorantes, pensamos que editar era una forma posible de hacer que RMS, El Espacio fuera sostenible, y comenzamos a producir ediciones que estuvieran en relación a las actividades que realizábamos: una serigrafía de Mitsuo Miura, un póster y unas camisetas de Dora García, una bolsa de Francesc Ruiz, y un libro de Juan Pérez Agirregoikoa, "The Muntadas Syndrome".

Pero nunca fue así. Olvidamos lo que habíamos vivido. No iba a ser rentable. Sin embargo, no pudimos evitar hacerlas. Y esto quizás es lo importante. ¿Por qué se edita? Hay respuestas, muchas, pero no hay lo que otros considerarían motivos.

Con Juan Pérez Agirregoikoa quedó algo pendiente y varias casualidades hicieron que decidiéramos hacer este segundo libro. También era una forma de dar continuidad a nuestra labor editora con la que pensamos seguir a pesar de que RMS, El Espacio esté cerrado o, mejor, ya no esté localizado. Recibimos la ayuda de eremuak y, cuando programaron la exposición de Juan Pérez Agirregoikoa en el programa Fisuras, pedimos la colaboración del Museo Reina Sofía en el proyecto.

Si "The Muntadas Syndrome" era una ácida reflexión sobre lo que se considera ser "un artista de éxito" hoy, en **You Are Entering a World of Pain** ésta se hace general.

En la publicación se recogen imágenes que resultan familiares al espectador pero en las que hay algo que remite a aquello que no puede ser expresado con palabras, aquello que es violento y resulta obsceno, aquello que se vincula a lo que Lacan llamó "lo real", eso que ha quedado fuera del discurso, en su márgenes. A lo largo de **You Are Entering a World of Pain** se compara el comportamiento humano con el del perro, un animal que está asociado a la pertenecía a un dueño. Al perro salvaje se le somete a un adiestramiento, como al hombre se le impone un amo a través de las estructuras sociales, el estado y la cultura. Entonces, perros y hombres no se diferencian tanto.

Juan Pérez Agirregoikoak eta Sergio Rubirak Madrilgo MNCARSeko La Central liburu-dendan aurkeztu zuten argitalpena, 2012ko abenduaren 7an.

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

Juan Pérez Agirregoikoa y Sergio Rubira presentaron la publicación en La Central del MNCARS de Madrid, el 7 de diciembre de 2012.

ISKANDAR REMENTERIA

"Euskal eskultura berria": proiektu-kontzeptu garaikide baterako zalantzak eta birdefinizioak

"Nueva escultura vasca": cuestionamientos y redefiniciones para una noción contemporánea de proyecto

Ondorengo pasartea hainbat artistak bidalitako idazki luzeago baten zatia da. Txomin Badiola, Ángel Bados, María Luisa Fernández, Pello Irazu eta Juan Luis Moraza artisten idazkia proposamen honek helburu duen ikus-entzunezko lanaren abiapuntua da.

(...) ARTEAREN LEKUA

Esaten genuenez, Oteizaren ideal absolutua abiapuntu hartuta, irekitzen da, beste alde batetik, "arte garaikidearen porrot politikoari" heltzeko bizitzari lotutako bigarren ikuspegi bat. Ikuspegi horren muina hauxe da: artearen alderdi politikoak eragin mugatua du kulturaren eremuan, dela artearen beraren izaeragatik, dela eragin hori oztopatzen duten kanpoko baldintzatzaileengatik. Hala ere, esandakoak ez du artearen bestelako eragina baztertzen, onartzen badugu artearen lekua kulturaren atzealdean dagoela. Ildo horretan, gizartea osatzen duten balio eta irudikapen partekatuen multzoa hartzen dugu kulturatzat. Definizio horren arabera, alde batetik, kulturak gizakiari komunitatean bizitzeko behar duen funtsezko marko sinbolikoa ematen dio, eta bestetik eta aldi berean, alienazio maila bat eragiten dio trukean. Bada, artea desalienazioa lortzeko tresna da, irudikapena mugaraino eramaten duenez, kulturaren inguruko ideia edo balio jakinetatik urrunago iristen baita.

Horrela, artearen barne-jokaerarekiko konpromisoak berak askatu egiten du artista haren inguruko kulturatik. Arte-lanak, berez, eremu sozialarekiko lotura bat du, kulturak duena ez bezalakoa. Hala ere, biak elkarri lotuta daude, bi arrazoi hauengatik nagusiki: alde batetik, garai bateko egiturazko edukiak edo gaiak funtsezko elementuak direlako arte-eragiketan, nahiz eta emaitza artistikoa eta kulturala estetikoki desberdinak izan; beste aldetik, sorkuntzak lotura bat duelako gainerakoekin, beste guztiak konplizeak baitira gure eraikuntzaren "zeregin eder baina neketsuan" (Oteiza). Zentzu horretan, arteak eraginkortasun politiko mugatua du kulturaren gainean, bere zeregin nagusia ez baita ideia eta balioak irudikatzea, guztiz nobleak badira ere. Aitzitik, artearen benetako alderdi politikoa sorkuntzaren barruan dago, eta horren helburua ez da ideologia jakin bat ezagutaraztea, ez bada artearena berarena. Artearen egiturazko eraginkortasunak gainditu egiten du kultura edukiaren aldetik, baina kultura adierazten du mekanismo gisa. Horrela azaleratzen da artearen zentzurik ahaltsuena, gure kulturaren ertzean.

Gauzak horrela, orain arte azaldutakoaren arabera, esan genezake artearen zeregina bermatzeko bidea dialektika bat ebaztea izan litekeela. Dialektika hori, haatik, ezin ebatzizkoa izan da urte askotan, baina horren kualitate ontologikoetan dago sintesiaren gakoa. Hona hemen: egitura sakon, abstraktu eta komun baten *indeterminazioa* –potentzia hutsa– eta haren *determinazio* historikoa, testuingurukoa eta zehatza –horren ekintza–.

Haren hizkuntzaz arduratzen den artista egiturazko *indeterminazioaren* onarpenetik abiatzen da eta garai bakoitzak galdera eta eginkizun gisa eskaintzen dion *determinazioa* lantzen du. Era berean, zeregin dialektiko hori onartzeak ekartzen du, batetik, *indeterminazio* potentziala, hain zuzen kulturak etengabe berreraikitzera behartzen dituzten oinarriena, eta bestetik, oinarri horien *determinazioan* aritzea, arteak garaian garaiko faktore eta edukiak zehazteko duen espezifikotasunaren bidez. Arteak *badaki* zeregin hori funtsean *teknikoa* dela, hau da, *arte-teknika* bati zor zaiola, baina horren determinazioak zeregin horretan ausartzen diren artistak adina erantzun izango ditu.

(...) ARTERAKO IKERKETA

Aurretik aurkeztutako dialektika berreskuratzen badugu, esan dezakegu *indeterminazioaren* onarpenak batasuna edo komunitatea eragiten duela, eta *determinazioak* belaunaldi bakoitzaren lana zehazten duela, zehazki belaunaldi hori osatzen duten artisten lana, garaiko kultura-jarraibideen arabera. Hala ere, esan genezake dialektika bera ere onartzeko elementu bat dela, batez ere funtsezko puntu batean, non historiak belaunaldi bakoitza garai berriari lotutako *determinazio* berri baten beharraren aurrean kokatzen duen. Azken batean, historiaren continuumaren alterazioa edo etendura gertatzen den unea da hori, garaiko espirituaren atzealdea balitz bezala, eta subjektuaren, artearen eta historiaren gabeziaren logikak ematen dio izaera dinamikoa.

Oteizari buruzko ikerketa amaitu nuenean, garai hartako artistok zuen lanean izango zenituzten kezkak imajinatu nituen. Kezka horiek, jakina, nire ikaslanari[1] gainjarrita geratu ziren, eta gainditu egin zuten, birdefinizioaren ideiari lotutako helburu baten atzean, proiekturako testuinguru historikoari lotutako determinazio berrien atzean. Helburu berriak zerikusia du gaur egun gertatzen den identifikazio batekin, hain zuzen *arterako* lanari lotutako *determinazioak* zalantzan jartzeko eta birdefinitzeko premiarekin. "Euskal eskultura berriaren" fenomenoari eraginkortasunez heltzeko, bizitasuna eman behar zaio, bai haren *determinazioen* interpretazioaren aldetik, bai determinazio horien berezko ezagutzaren aldetik. 1980ko hamarkadan, proiektuaren ideia baldintza historikoen arabera zalantzan jartzeko eta birdefinitzeko borondatea erakutsi zenuten. Horren emaitzazko esperientzia eta ezagutza balio handikoak dira edozein garaitan, bai artista bakoitzak emandako erantzun zehatzagatik, bai erantzuteko zeregina bere gain hartzeagatik.

Gogoeta horiek proposatzen den proiektuaren zati handia bultzatzen badute ere, egiturazko metodologiaren emaitza gisa aipatu behar ditut. Metodologia horren helburua, bai doktorego-tesia, bai dokumentala, pentsamendua produzitzeko mekanismoak izatea zen. Eta metodologia horrek, azkenean, arteari buruzko ikerketa ez ezik, *arterako* ikerketa ere zalantzan jartzen zuen. Horretan, ziur aski, zerikusi handiagoa izan du musikarekin lotzen nauen jarduerak filosofian dudan prestakuntzak baino.

---

1. 1988an proposatutako eta bertan behera gelditu zen kulturune baten buruzkoa, eta honako doktore-tesian zehaztu zena: "Bilboko Alhóndigarako amaitu gabeko lana. Jorge Oteizaren Estetika objetiboa ikerketa tresna gisaren inguruko proposamena". EHUko Eskultura Sailak defendatu zuen tesi hori. Honetaz gain, 2009an gai eta metodologia beraren inguruan egindako dokumentala aipatzen da testu honetan.

Nolanahi ere, lan honi esker, uste osoa dut arteak gainerako jakintzekin dituen harremanen oinarria ez dela artearen legitimazioa diskurtsoaren bidez, baizik eta partekatutako onarpenak eta itxaropenak. Eta horiek, baliabide *teknikoak* erabiliz, sorkuntzaren espezifikotasunari dagokion zerbaiten transmisioa eragiten dute. Zentzu horretan, artearen helburuekin lotura estua duten jarduera edo teknika guztiek zalantzan jartzea eta birdefinitzea behar dute, baita gu eraldatzeko gai den jardueraren arrisku-baldintzetan lan egitea ere. (...)

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

El siguiente fragmento es una parte de un texto mayor enviado a los artistas Txomin Badiola, Ángel Bados, María Luisa Fernández, Pello Irazu y Juan Luis Moraza, que supone el primer elemento a partir del cual se está constituyendo el trabajo audiovisual que tiene como objetivo esta propuesta.

(...) EL LUGAR DEL ARTE
Como decíamos, a partir de ese ideal absoluto oteiziano se abre por otro lado una segunda perspectiva en relación a la Vida para abordar el "fracaso político del arte contemporáneo", la cual se centraría en la escasa influencia directa de lo político del arte en lo cultural, ya sea por su naturaleza como por los condicionantes externos que la dificultan. No obstante, esto no descarta que su eficacia pertenezca a otro orden si reconocemos que el lugar del arte está en el reverso de la cultura, entendiendo ésta como conjunto de valores y representaciones compartidas que constituyen una sociedad. Esto presupone que la cultura, al mismo tiempo que representa el marco simbólico fundamental para la supervivencia del ser humano en comunidad, conlleva un grado de alienación como precio, siendo el arte una herramienta de desalienación que, al operar precisamente con la representación en sus límites, va más allá de cualquier idea o valor cultural determinado.

Así sería como el compromiso mismo con el comportamiento interno del arte redime al artista de la cultura a la que pertenece. El trabajo en el arte supone en sí mismo un vínculo con lo social, aunque distinto al que mantiene la cultura, si bien se encuentra íntimamente ligado a ella por dos motivos principalmente: el primero se debe a que los contenidos estructurales o temáticos de una época suponen elementos fundamentales en la operación del arte, si bien el resultado artístico responde, como unidad y consistencia, en términos estéticamente distintos a como la cultura los muestra; en segundo lugar, porque la creación misma guarda un vínculo con los demás, por cuanto es cómplice con los otros de "la bella aunque penosa tarea" (Oteiza) de nuestra construcción. En este sentido, la eficacia política del arte implicaría una incidencia menos directa sobre la cultura, ya que no asume como tarea principal la representación de ideas o valores por muy nobles que sean. Por el contrario, lo verdaderamente político del arte se encontraría al interior de la creación, cuya finalidad no radica en la transmisión de ninguna ideología concreta que no sea la propia del arte, reconociendo así que su eficacia de orden estructural excede a la cultura como contenido, revelándola como mecanismo; el sentido más poderoso se manifiesta así en el margen de la cultura que nos acoge.

De este modo, podría advertirse que la función del arte, en los términos hasta ahora descritos, se garantizaría mediante la resolución de una dialéctica que, sin embargo, se presenta desde hace demasiados años como irresoluble, pero la cual contendría en sus propias cualidades ontológicas la clave de su síntesis: la *indeterminación* de una profunda estructura, abstracta y común -como pura potencia-, y su *determinación* histórica, contextual y concreta -como acto de la misma-.

La voluntad del artista responsable con su lenguaje parte del reconocimiento de dicha *indeterminación* estructural, y elabora la *determinación* que cada época le brinda como interrogación y tarea. De igual modo, asumir esta labor dialéctica implica la *indeterminación* potencial de los fundamentos que someten a las culturas a una permanente reconstrucción, y el ejercicio de su *determinación* mediante la especificidad del arte en la concreción de aquellos factores y contenidos particulares que la época ofrece. El arte *sabe* que éste es un trabajo eminentemente *técnico*, es decir, que se debe a una *técnica* del arte, si bien su determinación adquirirá tantas respuestas como artistas se aventuren en ella.

(...) INVESTIGACIÓN *PARA* EL ARTE
Si retomamos la dialéctica anteriormente presentada, diríamos que el reconocimiento de la *indeterminación* propicia la unión, la comunidad, mientras que la *determinación* concreta el trabajo de cada generación y, particularmente, de los artistas que la componen, según las pautas culturales de la época. Sin embargo, podríamos advertir que la dialéctica misma es un elemento de reconocimiento, sobre todo en un punto fundamental en el que la historia sitúa a una generación frente a la necesidad de una nueva *determinación*, estructuralmente vinculada a una nueva época. En definitiva, aquello que equivale a un momento de alteración o discontinuidad en el continuo de la historia, como reverso del espíritu de la época, cuya lógica de la falta (del sujeto, el arte y la historia) imprime su carácter dinámico.

Al final de mi investigación sobre Oteiza me encontraba situado de forma imaginaria frente a las preocupaciones que habrían formado parte de vuestro trabajo como artistas en aquella época. Estas cuestiones lógicamente se solaparon a mi tema de investigación[2], trascendiéndolo en aras a un objetivo más relacionado con la propia idea de la redefinición, de la exigencia de nuevas *determinaciones* para el Proyecto en relación al contexto histórico. Este nuevo objetivo daba cuenta de una identificación que se produce desde un presente en el que se manifiesta asimismo la urgencia de cuestionar y redefinir las *determinaciones* vinculadas al trabajo *para* el arte. Acudir con carácter operativo a un fenómeno como la "Nueva escultura vasca" implica vivificarlo no sólo en el orden de la interpretación de sus *determinaciones*, sino en el saber implícito en las mismas. En la década de 1980 protagonizasteis la voluntad por cuestionar y redefinir la idea de Proyecto de acuerdo con las condiciones históricas. La experiencia y el conocimiento resultantes son de gran valor para cualquier época, no sólo por la respuesta determinada de cada artista, sino por el hecho mismo de asumirla como tarea.

Si bien estas reflexiones incitan gran parte del proyecto que se propone, he de referirme a ellas como el producto de una metodología estructural que pretendía constituir la tesis doctoral y el documental en mecanismos de producción de pensamiento; metodología que terminaba por convertirse en un cuestionamiento sobre la propia investigación no sólo del arte, sino *para* el arte, seguramente influenciado en mayor medida por la práctica que me une a la música que por mi formación en filosofía.

En cualquier caso, gracias a este trabajo habría dado con la convicción de que la relación del arte con otros saberes se fundamentaría, no en la legitimación del arte por vía del discurso, sino en reconocimientos y aspiraciones compartidos, los cuales alcanzarían por medios *técnicos* la transmisión de algo que, sin embargo, corresponde a la especificidad de la creación. En este sentido, toda práctica o técnica vinculada íntimamente a los propósitos del arte habrá de someterse a cuestionamientos y redefiniciones, así como trabajar bajo las mismas condiciones de riesgo sobre las que se sitúa una práctica capaz de transformarnos. (...)

2. Que versa sobre un proyecto malogrado de centro cultural propuesto en 1988, que se concretó en la tesis doctoral de título "Proyecto no concluido para la Alhóndiga de Bilbao. Una propuesta sobre la Estética objetiva de Jorge Oteiza como método de investigación", defendida en el Dpto. de Escultura de la EHU. Se menciona asimismo en este texto el documental realizado en 2009 a partir del mismo tema y metodología.

LALAVANDERA

Elena Aitzkoa + Raúl Domínguez

Elena Aitzkoa eta Raúl Domínguez artisten proposamena da **Lalavandera:** lanak zigilu komun baten pean argitaratzeko proiektua, formaren politika berri baterako giltzatzat intimotasuna aldarrikatzen duena, eremu poetikoa handituz.
Lalavandera beste egile batzuen testuak eta ekarpenak argitaratu nahi ditu etorkizunean, malgutasunez, moduei dagokienez, eta desberdintasunen bizikidetza sustatuz.
Lalavandera sortzen ari den zigilu bat da, eta, aldi berean, ontzia eta misil-jaurtigailua izatea du xede. Berez ere hurbilekoak diren zenbait lan (idazkuntza, marrazkia, musika, filmak) are hurbilagokoak egiteko modu bat da.
2013ko urtarrilean **La revolución de las extremidades** argitaratu dute, "Para Mikel" eta "A mi hermana" olerkiak dituena, Elena Aitzkoarenak biak, eta **RD, Dibujos de Raúl Domínguez**, istorio batek zeharkatzen duen marrazki-bilduma hautatua.

Lalavandera es una propuesta de los artistas Elena Aitzkoa y Raúl Domínguez. Un proyecto de edición de trabajos bajo un sello común, una propuesta que reivindica lo íntimo como la llave a una nueva política de la forma, ampliando el campo poético del trabajo.
Lalavandera pretende editar en un futuro textos y contribuciones de otros autores/as, procurando flexibilizar las maneras y convivir en lo dispar.
Lalavandera es un sello incipiente que quiere ser un recipiente y un lanza-misiles. Una forma de hacer cercanos trabajos que lo son de antemano; escritura, dibujo, música, películas.
En enero de 2013 han publicado **La revolución de las extremidades**, que contiene los poemas "Para Mikel" y "A mi hermana", de Elena Aitzkoa, y **RD, Dibujos de Raúl Domínguez,** una selección precisa de dibujos a través de la cual una historia transita.

Bi argitalpenak leku eta data hauetan aurkeztu dira: Gasteizko Zuloa liburu-dendan, 2013ko maiatzaren 16an; Bilboko Anti-liburu-dendan, 2013ko maiatzaren 15ean; eta Artiumen, Elena Aitzkoa Reinosoren "Mujer Primitiva" erakusketaren barruan.

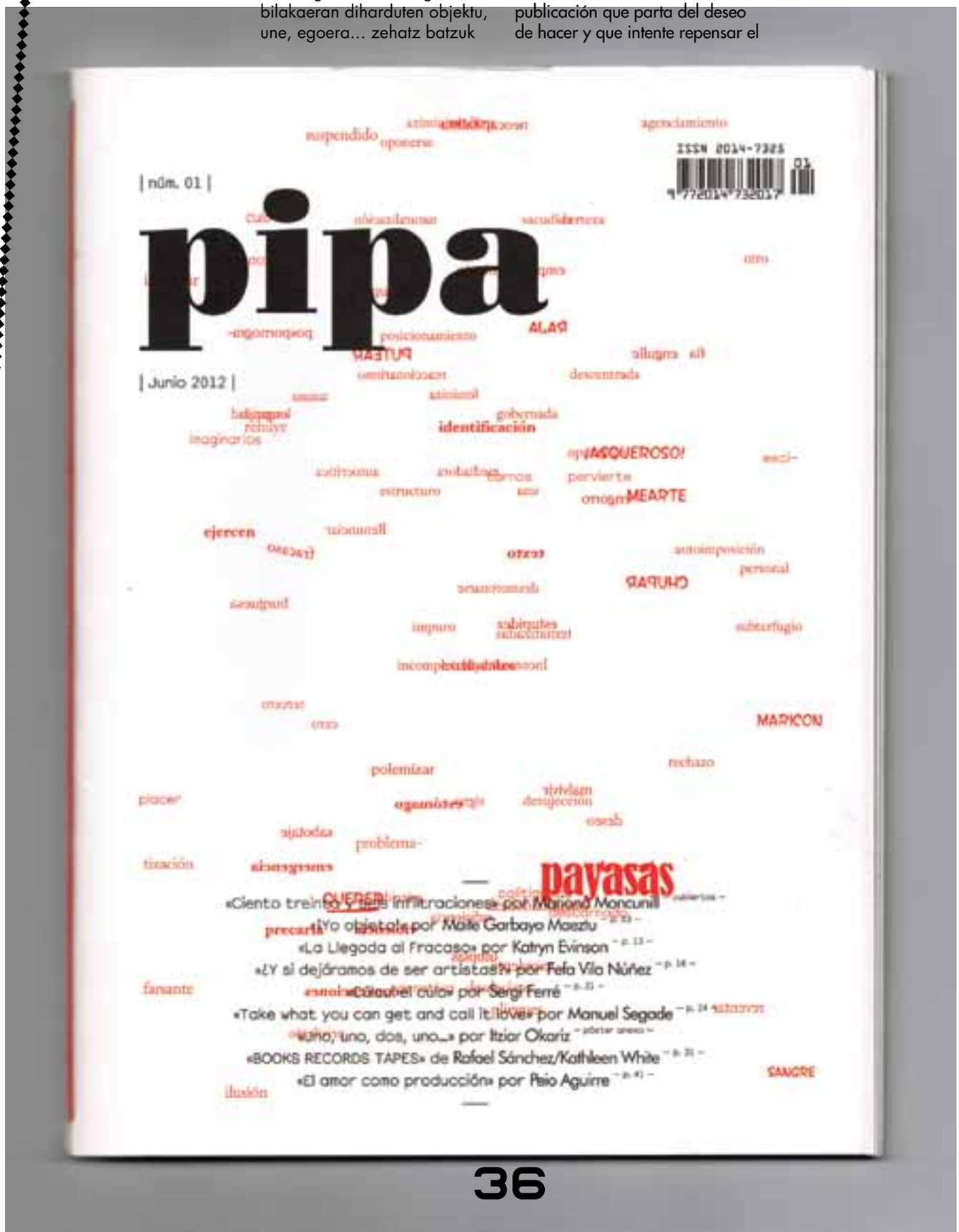
Ambas publicaciones han sido presentadas en la librería Zuloa de Vitoria-Gasteiz el 16 de mayo de 2013, en la librería Anti- de Bilbao el 15 de mayo de 2013, y en Artium, en el contexto de la exposición "Mujer Primitiva", de Elena Aitzkoa Reinoso.

HAY UNA ESTRELLA NUEVA
PERO NO ES UNA ESTRELLA
TIENE EL CULO DE MIERDA Y HUELE QUE APESTA
PERO LO DEJA TODO MÁS LIMPIO QUE ARIEL
LALAVANDERA
lalavanderak@gmail.com

Zehaztu gabeko maiztasuneko proiektu editoriala da **Pipa**, eta idazkuntza kritikoko jarduerak eta artisten esku-hartzeak biltzen ditu, batik bat.
Zenbait topaketa eta elkarrizketaren ondoren, ekiteko nahiak sustatutako argitalpen berri bat plazaratzeko asmoa sortu zen, arteari buruzko aldizkari-eredu tradizionala berraztertzeko intentzioz.
Egite-prozesu etengabetzat dakusagu kritika, etengabeko bilakaeran diharduten objektu, une, egoera... zehatz batzuk eragozteko gaitasuntzat; artea, berriz, eginda datorkigun horri aurre egiteko aukera, erresistentzia eta salbuespentzat.

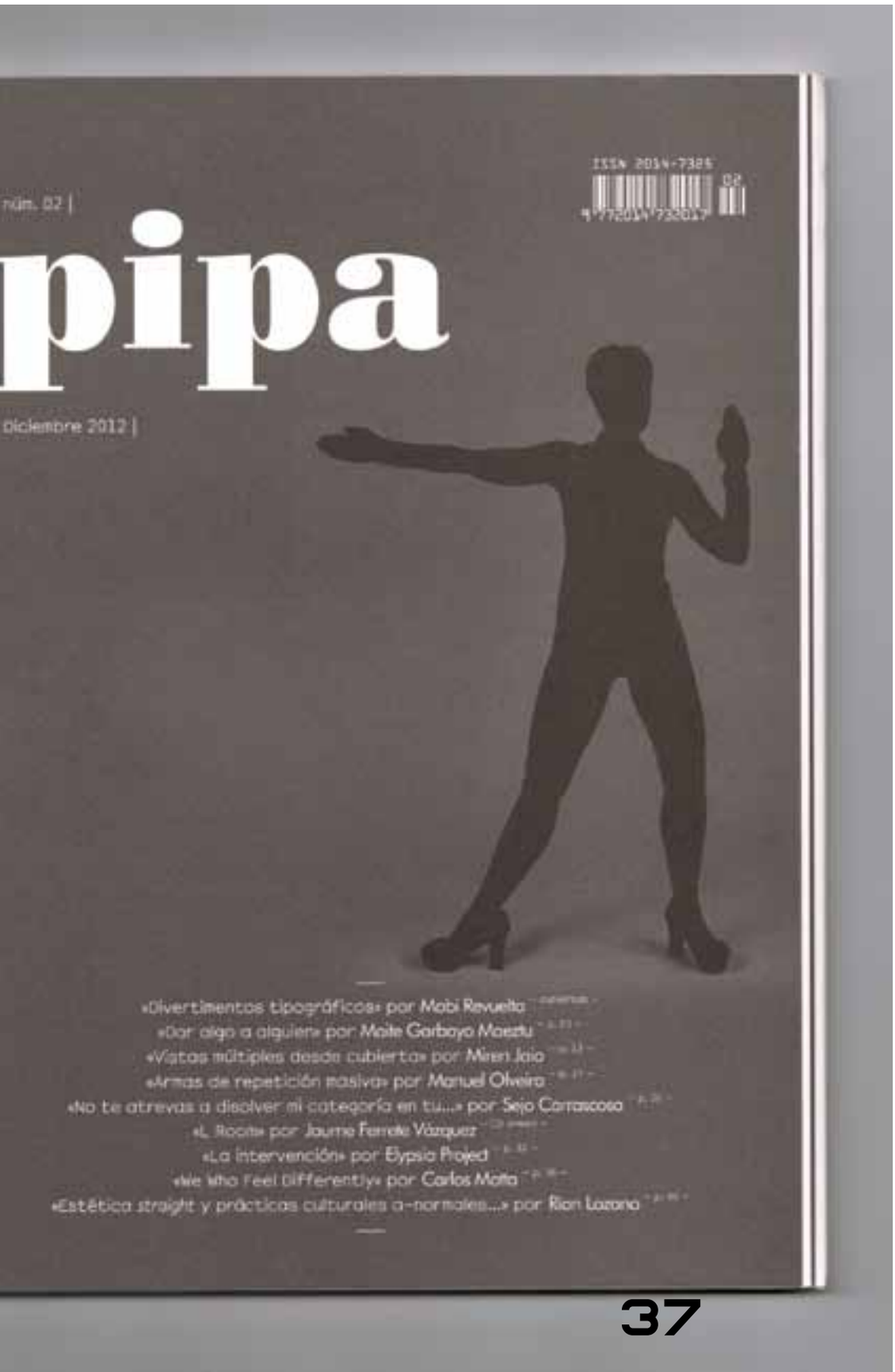
◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

Pipa es un proyecto editorial de periodicidad indeterminada que agrupa principalmente prácticas de escritura crítica e intervenciones de artistas.
Surge de varios encuentros y conversaciones que derivan en la idea de editar una nueva publicación que parta del deseo de hacer y que intente repensar el modelo tradicional de publicación periódica de arte.
Entendemos la crítica como proceso en un hacer-se constante, en su capacidad para objetar a objetos concretos, a momentos, a situaciones... también en constante evolución. Y el arte como lugar de excepción, de posibilidad, de potencial resistencia a lo que viene dado.



PIPA

Maite Garbayo Maeztu + ferranElOtro + Francesc Ruiz



Pipa aldizkariak orain arte argitaratutako zenbakiak Bilboko Anti- liburu-dendan aurkeztu dira, 2012ko ekainaren 28an eta 2013ko urtarrilaren 3an, eta Bartzelonako Antoni Tàpies Fundazioan, 2012ko abenduaren 21ean.

Los números editados de la revista Pipa se han presentado en la librería Anti- de Bilbao, los días 28 de junio de 2012 y 3 de enero de 2013, y en la Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, el 21 de diciembre de 2012.

Hemen aurkezten den proiektua, **Sorkuntza Feministaren Behatokia**ren lehendabiziko harria jartzea litzateke. Aurkezpen honen hasieratik, adierazi nahi dugu, agian, behatokiaren izena bera ez dela aproposena, baina proiektuaren inguruan pentsatzen hasteko erabilgarria gertatu da. Feminismo ezberdinek, beraien praktika eta teorian ere, sorkuntzara bideratuak dauden proposamenak dakartzate. Existitzen duten egoeren eraldaketara bideratuak dauden momentutik, sorkuntza elementuak eta sorkuntza praktikak dira beraien proposamenak. Sorkuntza Feministaren Behatokia ikerketara eta topaketara bideratua egon beharko litzateke. Urteetan, arte esparru garaikideko zentroetatik egindako esfortzu pertsonalak: arte eta feminismoek elkarrekin egindako bidea; maila teoriko eta metodologikoan aurrera eramandako ikerketak: maila akademikoan eta mugimendu feministaren lana eta eskarmentua jasoko lukeen topagunea eta lanerako gunea ere izango litzateke. Sorkuntza Feministaren Behatokitik, maila ezberdinetan kokatzen diren sorkuntza tresnen arteko elkarreragina eta elkar lana sustatuko da: maila teorikoa, maila metodologikoa, maila sinbolikoa, maila estetikoa, maila politikoa. Modu honetan, sorkuntzarako tresna berriak garatzen joatea izango da Sorkuntza Feministaren Behatokiaren funtzio garrantzitsuenetakoa. Tresna hauek ikertzaile, politikoei, irakasleei, artistei eta kultura teknikariei eskainiko zaizkie beraien lana modu egokian aurrera eraman dezaten. Bere lehendabiziko urratsa jardunaldi formatuan eman du Behatokiak. Bertan, arte esparrutik, akademiatik eta mugimendu feminista antolatutik jendea gonbidatuko da eta beraien proiektuen arteko harremanak eta lankidetza posibleak mahai gainean jarriko dira.

Teoria eta militantzia feministen eragina arte-sorkuntzan. Arte-sorkuntzaren eragina teoria eta militantzia feministetan

Metodologia feministen, feminismoen eraginpeko arte ekoizpenen eta mugimendu feministaren aldarrikapenen arteko topagune izatea dute helburu jardunaldiek. Gaur egun, oztopatu egiten zaie ikerketa feministen metodologiei gure inguruan esku-hartze eta interpretazio berritzaileak izatea, eta ez dira kontuan hartzen zenbait artistaren proposamen bisual berriak. Bestalde, ezagutza-prozesu berriak proposatzen dituzte bisualtasun horiek; prozesuek, berriz, zenbait ekarpen egiten dizkiote ezagutza akademikoari, eta ezagutza-prozesua bera ere aldatu egiten dute. Mugimendu feminista ere hurbildu zaie artistek beren aldarrikapenak aurkeztean sortzen dituzten bisualtasun berri horiei. Horrenbestez, ezinbestekoak dira hiru alderdi horien arteko elkarguneak, eta horien arteko lankidetza sustatzea dute helburu jardunaldiok.

Arte ekoizpen feminsitak: ezagutza prozesuak, bisualitateak eta ibilbideak

Euskadiko testuinguruan, arte garaikidearen instituzioek arte-ekoizpen feministaren inguruko zikloak, hitzaldiak, ikerketak eta topaketak egin dituzte. Fenomeno hori 90ko hamarkadako amaieran hasi eta 2010eko hamarkadara arte gertatu zen. Bi instituzio nagusik eskaini zuten jardun horretarako espazioa: Arteleku (Gipuzkoako Foru Aldundia) eta Montehermoso (Gasteizko Udala). Lan honetan ez dugu galdetuko zergatik desagertu ziren bi eremu horiek. Halere, arte-ekoizpen feministen inguruan hausnartuko dugu, ezagutza-prozesu gisa; feminismo desberdinetatik datozen teoria kritikoen, *queer* eta *trans* teorien katalizatzaile gisa; politika publikoak berriz pentsatzeko abiapuntu eta bisualitate-sortzaile gisa hartuta. Horretarako, ordea, ezinbestekoa da ikustea nola egituratu garen kultura-testuinguru zehatzetan ezagutza-subjektu moduan.

Liburuan honako artista eta kultura-kudeatzaile hauen testuak bildu ditugu: Maider Zilbeti, Saioa Olmo, María Mur Dean, Ainhoa Güemes Moreno eta Enkarni Gómez Genua, Maria Ptqk, Itziar Okariz, Kontxa Elorza, Bulegoa Z/B (Beatriz Cavia eta Leire Vergara), Erreakzioa-Reacción (Azucena Vieites eta Estíbaliz Sádaba), María José Belbel.

SORKUNTZA FEMINISTAREN BEHATOKIA / OBSERVATORIO DE CREATIVIDAD FEMINISTA

Maider Zilbeti

El proyecto que aquí se presenta es un intento de comenzar a pensar en un **Observatorio de Creatividad Feminista**.
Desde esta presentación, queremos aclarar que la idea de Observatorio no es seguramente la más acertada, pero es válida para empezar a pensar en el proyecto.
Los diferentes feminismos, tanto en sus propuestas prácticas como es sus propuestas teóricas, nos lanzan propuestas relacionadas con la creatividad. Desde el momento en que se dirigen a cambiar las circunstancias en las que existen, los feminismos proponen elementos de creatividad y prácticas creativas.
El Observatorio de Creatividad Feminista tendría que estar enfocado a la investigación y al encuentro. Quisiera ser un punto de encuentro y lugar de trabajo entre diferentes esfuerzos y proyectos: los esfuerzos personales realizados durante años por profesionales de centros de arte contemporáneo; el camino conjunto realizado por los feminismos y la producción artística; las investigaciones académicas realizadas a nivel teórico y metodológico; o los recorridos realizados por los movimientos feministas.
Desde el Observatorio de Creatividad Feminista se quiere promover el trabajo conjunto realizado a través de herramientas creativas que se encuentran en diferentes niveles: nivel teórico, nivel metodológico, nivel simbólico, nivel estético, nivel político. Así como las interacciones que existen entre estas herramientas. De este modo, una de las funciones más importantes del Observatorio sería desarrollar nuevas herramientas para la creación. Estas herramientas serán propuestas a investigadores/as, políticos/as, docentes, artistas y técnicos de cultura.
El observatorio ha recorrido sus primeros pasos en forma de jornadas. En él se invitaron a personas del campo artístico, de la academia y del movimiento organizado feminista, visibilizando las relaciones entre proyectos y posibles colaboraciones.

Influencias de teorías y militancias feministas en la creación artística. Influencias de la creación artística en teorías y militancias feministas

Las jornadas quieren ser un punto de encuentro entre las metodologías feministas, producciones de arte influidas por feminismos y los retos planteados por el movimiento feminista.
Hoy en día, a las metodologías llevadas a cabo por investigaciones feministas se les dificulta interpretar e incidir en nuestro entorno de una manera novedosa sin tener en cuenta las nuevas propuestas visuales que proponen diferentes artistas. Por otro lado, las mismas visualidades proponen nuevos procesos de conocimiento; y estos hacen unas aportaciones al conocimiento académico hasta el punto de modificar el mismo proceso de conocimiento.
El movimiento feminista también se acerca a estas visualidades producidas por artistas al presentar sus reivindicaciones. De este modo, los encuentros entre estas tres esferas son imprescindibles.
Con estas jornadas, se quiere impulsar la colaboración entre estas tres esferas.

Producciones de arte feminista: procesos de conocimiento, visualidades y recorridos

Las instituciones de arte contemporáneo, en el contexto del País Vasco, han integrado ciclos, conferencias, investigaciones, encuentros en torno a la producción de arte feminista. Este fenómeno se dio entre finales de la década de los 90 y hasta finales de la década del 2010. Las dos instituciones principales que cedieron espacio a estas prácticas fueron Arteleku (Diputación Foral de Gipuzkoa) y Montehermoso (Ayuntamiento de Vitoria-Gasteiz). No nos vamos a preguntar por qué desaparecieron estos espacios en este trabajo. Sin embargo, reflexionaremos en torno a las producciones de arte feminista en tanto procesos de conocimiento; como catalizadores de diferentes teorías críticas que proceden de diferentes feminismos, teorías *queer* y *trans;* como puntos de partida para repensar las políticas públicas y como generadoras de visualidades. Para ello, resulta indispensable ver cómo nos hemos configurado como sujetos de conocimiento en contextos culturales concretos.

En este libro hemos compilado textos de las siguientes artistas y gestoras culturales: Maider Zilbeti, Saioa Olmo, María Mur Dean, Ainhoa Güemes Moreno y Enkarni Gómez Genua, Maria Ptąk, Itziar Okariz, Kontxa Elorza, Bulegoa Z/B (Beatriz Cavia y Leire Vergara), Erreakzioa-Reacción (Azucena Vieites y Estíbaliz Sádaba), María José Belbel.

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

Las jornadas tuvieron lugar en la Facultad de Bellas Artes de la UPV, los días 9 y 10 de febrero de 2012, y el libro se publicó el pasado mes de junio de 2013.

BULEGOA Z/B

2011 - 2012

http://www.bulegoa.org/

Elkarrizketa Bulegoa z/b-ri. Comisárea[1]

COMISÁREA: Bulegoa z/b Beatriz Cavia, Isabel de Naverán, Miren Jaio eta Leire Vergara dira. Nola eta noiz sortu zen lankidetza-ekimen hau?

Bulegoa Z/B: Proiektuaren inguruan, arlo desberdinetako lau pertsona elkartu ginen: Beatriz Cavia, teoria sozialetatik; Isabel de Naverán, arte eszenikoetatik; eta Miren Jaio eta Leire Vergara, ikus-entzunezko arteetatik. (…) hasieratik, bulegoaren benetako eragilea, elkarlanean aritzeko gogoaz gain, zerbait gertatzeko nahia izan zen. Zoazen lekura zoazela, interesatzen zaizkizun ekimenak topatzen dituzu, zerbait gertatzen ari dela ikusten duzu, eta beti pentsatzen duzu: "zerbait hori nire etxe ondoan bertan gertatzea gustatuko litzaidake". Beraz, esan genion elkarri: "norbaitek hemen, gu bizi garen lekuan, Bilbon, egin zain egon beharrean, zergatik ez dugu guk geuk egiten?"

C.Á.: Nola uztartzen dira taldekideen bakarkako lanak eta kolektiboki sortzen dituzuen proiektuak, edo zer tirabira sortzen dira bi alderdi horien artean?

b Z/B: Idoia Zabaleta koreografoak eta Bulegoa z/b-tik oso hurbila den Azala proiektuko zuzendariak oso modu grafikoan zehazten ditu banakako jarduerak lankidetza-jarduerarekiko dituen gabeziak. Hark kolektiboko animaliatzat hartzen du bere burua, eta hau dio: bere banakako piezak lantzen dituenean, frontoi batean balego bezala sentitzen da, pilota aurrera jaurtitzen. Hain urrun dago horma, non pilota ez da inoiz ere itzultzen. Lankidetza-proiektu bat hasteko, beharrezkoa da banakako jardueretako dinamiketatik ateratzea. Gu laurontzat, dinamika horiek ezagunagoak dira; esaterako, idazketa. Dinamika horietatik irten beharra dago, eta subjektibotasunak jarrera eta ikuspuntu desberdinekin topatzean sortzen diren tirabirak onartu. Batzuetan, pilotariek frontoian bezala, subjektibotasun horiek aurre egiten diote elkarri, eta talka egiten dute. Esanguratsua da, Idoiaren konparazioarekin jarraituz, pilotariek eta pilotak etengabe mugitu eta lekuz aldatu behar izatea, jokoak aurrera egitea nahi badute. (…) Bi urte hauek ikasteko garaia izan dira, eta elkarrizketaren bidez mugitzen ikasten ari gara, sor daitezkeen tirabirei alde batera utzi barik.(…) Denbora honetan, bi proiektutan jardun dugu elkarlanean, kanpotik egin dizkiguten gonbidapenei erantzunez. Gonbidapen horiek direla eta, Solokoetxeko gure lokaleko eremuan daudenez bestelako baldintzetan pentsatu behar izan dugu bulegoa. (…) Kanporako sartu-irten horiek gure antz handia duten bi egiturarekin egin ditugu, eta hori ez da kasualitatea, egitura horiek eta guk antzera egiten baititugu gauzak. Amsterdamgo If I Can't Dance I Don't Want To Be Part Of Your Revolution eta Sevillako BNV Producciones dira.
(…) "berehalakoa" den horretan, ez dago bitartekorik ez espazioan ez denboran; hain zuzen ere, hori da haren ezaugarria. Hortaz, Bulegoa z/b-n egiten ditugun jarduerak "hemen eta orain" sortzen baditugu ere, horrek ez du proiektuaren bitartekotza-osagaia baliogabetzen, (…) bizipen-alderdi horren ondorioz, bitartekotza bigarren mailakoa da: han, zenbait pertsona ikusteko, entzuteko, hitz egiteko eta eztabaidatzeko elkartu direlako gertatzen dira gauzak, eta han gauden guztiok gara gerta daitekeenaren erantzuleak. Bilboko tamaina, proiektuaren eskala eta lokalaren dimentsio fisikoak direla eta, oso jarduera hurbila sor dezakegu, beste testuinguru batean zaila izango zena.
(…) Bulegoko komunitate afektiboa osatzen duten eta han egiten diren gauzetan parte hartzen duten pertsonen iritziak garrantzitsuak dira; izan ere, Bulegoa z/b-ren zereginak, moduak eta helburuak ulertzen laguntzen digute, proiektua osatzen dugunon interes, behar eta iritzietatik harago. Komunitate horretako kide gehienak artistak dira, eta haien eguneroko zereginetan, ohikoak dira autokritika eta *peer review* delakoa.

C.Á.: Erakunde publikoekin eta enpresa pribatuekin egindako elkarlanak; autokudeaketa edo sorkuntza independentea; zer eragin dute proiektuetan sortzen diren sormen-harremanetan?

b Z/B: Autokudeaketa eta autonomia gure helburuetako bat dira.(…) Zaila da dirua eta diru-iturriak alde batera uztea, funtsezkoak baitira edozein arte-proiektu aurrera ateratzeko. Bulegoa z/b sortu zenean, krisi ekonomikoa pil-pilean zegoen, eta beraz, proiektuaren iraunkortasun ekonomikoaren inguruan ditugun itxaropenak errealistak dira. Egitura finantzatzen duten laguntza eta diru-laguntza guztiak erakunde publikoetatik datoz. (…) Oso arte-egitura gutxik funtzionatzen dute erakundeen laguntzen zirkuitutik kanpo. Zenbait sektorek, hala nola audioaren sektoreko esparru batzuek, ibilbide luzea dute autokudeatzen; horri esker, arin eta eraginkortasunez gara ditzakete proiektuak, baina, hori bai, sortzaileek beren gain hartutako urritasun-baldintzetan. (…)
Bulegoa z/b-ren moduko egitura batentzat, tamaina handiko erakundeekin lankidetzan aritzea da finantziazio-biderik argienetako bat. Gainera, autonomia bilatzean eta, aldi berean, benetako baldintzetan negoziatzean, tentsioa sortzen da, eta tentsio horren konplexutasunak onartu beharra dago. "Arrain txikia eta arrain handia aurrez-aurre" egoera horietan, (…) ohiko galderak sortzen dira: Nola lortu zure proiektua ez ahultzea, bitartekotza- eta negoziazio-kate amaiezin horretan? Nola bermatu iraunkortasun ekonomikoa, egitura zerbitzu-hornitzaile bihurtu gabe? (…) Eta batez ere, nola eutsi egiten ari zarenaren zentzuari? BNV Producciones, gure ustez, eredugarria da egiteko moduei dagokienez. Eta hango Joaquín Vázquezek honela erantzun zien galdera haiei harekin izan ginen jardunaldi batzuetan[2] (…): "abiapuntuak hau izan behar du beti: zure eskaria egitea".

1. 2012ko maiatzean "Comisárea" argitalpen-proiektuak argitaratutako elkarrizketaren zatiak. Proiektu hori MNCARSeko Artearen Historiako eta Ikus-entzunezko Kulturako masterreko ikasleek egin zuten.

2. eremuaken lehen topaketa: Artea eta Politika Publikoak I. Gasteizko Artium Museoan egin zen, 2012ko 20an eta 21ean.

Entrevista a Bulegoa z/b. Comisárea[1]

COMISÁREA: Bulegoa z/b son Beatriz Cavia, Isabel de Naverán, Miren Jaio y Leire Vergara. ¿Cómo y en qué momento surge esta iniciativa de colaboración?

Bulegoa Z/B: Alrededor del proyecto nos reunimos cuatro personas procedentes de distintas disciplinas: Beatriz Cavia, de las teorías sociales; Isabel de Naverán, de las artes escénicas; y Miren Jaio y Leire Vergara, de las artes visuales. (…) El verdadero motor de la oficina, además del deseo de trabajar en colaboración, fue desde el principio el deseo de que algo sucediera. Allá donde vas, te encuentras con iniciativas que te interesan, con que algo está pasando, y siempre piensas aquello de "me gustaría que ese algo pasara a la vuelta de la esquina de mi casa". Con lo cual nos dijimos: "en lugar de esperar a que alguien lo haga aquí donde vivimos, en Bilbao, ¿por qué no lo hacemos nosotras?"

C.Á.: ¿Cómo se combina o qué tensiones surgen entre la práctica individual de las integrantes del colectivo y los proyectos que generáis colectivamente?

b Z/B: Idoia Zabaleta, coreógrafa y directora de Azala, un proyecto cercano a Bulegoa z/b, define de una manera muy gráfica las carencias de la práctica individual frente a la práctica de colaboración. Ella, que se define a sí misma como "un animal de colectivo", dice que cuando trabaja en sus piezas individuales se siente como en un frontón en el que lanza la pelota al frente. La pared está tan lejos que la pelota nunca vuelve. Iniciar un proyecto de colaboración entraña salir de las dinámicas propias de prácticas individuales, como por ejemplo la escritura, que a las cuatro nos resultan más familiares. Salir de ahí para asumir las tensiones que produce el encuentro de subjetividades con posiciones y puntos de vista diversos. En ocasiones, como los pelotaris en el frontón, estas subjetividades se confrontan y entran en colisión. Un detalle revelador es que, siguiendo con el símil de Idoia, tanto los pelotaris como la pelota se ven obligados a moverse y cambiar de posición de manera constante si quieren que el juego continúe.
(…) Estos dos años de trabajo están siendo un tiempo de aprendizaje, en el que estamos aprendiendo a movernos a través de la conversación y a no eludir las tensiones que puedan surgir. (…) En este tiempo, hemos colaborado en dos proyectos en respuesta a invitaciones externas. Estos nos han obligado a pensar la oficina en su encuentro con condiciones distintas de aquéllas que se dan en el espacio de nuestro local en Solokoetxe. (…) No es casual que esas incursiones hacia "afuera" hayan sido a través de dos estructuras con quienes compartimos afinidades y formas de hacer, como son If I Can't Dance I Don't Want To Be Part Of Your Revolution de Ámsterdam y BNV Producciones de Sevilla.
(…) Lo que caracteriza a "lo inmediato" es precisamente ese no ser mediado en el espacio y el tiempo. Así, aunque el carácter de "aquí y ahora" de las actividades que desarrollamos en Bulegoa z/b en modo alguno llega a anular el componente de mediación del proyecto, (…) ese aspecto vivencial hace que la mediación pase a un segundo plano: lo que sucede allí lo hace porque en ese lugar se ha reunido una serie de gente para ver, escuchar, hablar y discutir, y todos quienes allí estamos somos responsables de lo que pueda suceder. El tamaño de Bilbao, la escala del proyecto e incluso las dimensiones físicas del local permiten generar un grado de cercanía que nos resultaría difícil reproducir en otro contexto.
(…) Las opiniones de aquéllos que conforman la comunidad afectiva de la oficina y que participan de distintas maneras de lo que allí se hace son importantes, ya que nos ayudan a entender el qué, cómo y para qué de Bulegoa z/b más allá de los intereses, necesidades y opiniones de quienes integramos el proyecto. Esa comunidad está constituida en gran parte por artistas, para quienes la auto-crítica y el *peer review* forman parte de su quehacer habitual.

C.Á.: Las colaboraciones con la institución pública o la empresa privada; la autogestión o la creación independiente; ¿cómo intervienen en las relaciones de producción que se crean en los diferentes proyectos?

b Z/B: La autogestión y la autonomía son una aspiración y un horizonte. (…) Es difícil obviar que el dinero, y de dónde sale éste, son cuestiones centrales para cualquier proyecto artístico. Bulegoa z/b surgió en un momento en el que la crisis económica estaba ya instalada, por lo que nuestras expectativas respecto de la sostenibilidad económica del proyecto son realistas. La estructura se financia al 100% con ayudas y subvenciones de las instituciones públicas. (…)
Son pocas las estructuras artísticas que funcionan fuera del circuito de las ayudas institucionales. Hay otros sectores, como ciertos ámbitos del audio, que cuentan con una trayectoria en la autogestión que les permite desarrollar proyectos con una agilidad y una eficacia envidiables, eso sí, siempre en condiciones autoasumidas de precariedad. (…)
La colaboración con instituciones de gran tamaño es para una estructura de la escala de Bulegoa z/b una de las vías más claras de financiación. También una manera de asumir las complejidades de la tensión entre dos imperativos, la búsqueda de autonomía y la negociación con las condiciones reales. En este tipo de situaciones de "pez pequeño frente a pez grande", (…) surgen las preguntas típicas: cómo no ver desvirtuado tu proyecto en la interminable cadena de mediaciones y negociaciones, cómo asegurarse la supervivencia económica sin terminar convirtiendo la estructura en una proveedora de servicios, (…) y, sobre todo, cómo no perder el sentido de lo que se está haciendo. Joaquín Vázquez de BNV Producciones, para nosotras, una estructura ejemplar en cuanto a modos de hacer, respondió en unas jornadas en las que coincidimos[2] a estas preguntas (…): el punto de partida ha de ser siempre "plantear tu demanda".

1. Fragmentos de la entrevista publicada en mayo de 2012 en "Comisárea", proyecto editorial de alumnos del Máster de Historia del Arte y Cultura Visual del MNCARS.

2. En referencia al primer encuentro de eremuak. Arte y Políticas Públicas I, celebrado en el Museo Artium de Vitoria-Gasteiz el 20 y el 21 de enero de 2012.

Bulegoa z/b Bilboko Solokoetxe kaleko 8 zenbakian dago.

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

La oficina Bulegoa z/b se encuentra localizada en la calle Solokoetxe número 8 de Bilbao.

Hirugarren Belarria proiektuaren lehen edizioa, ERTZ Bertze Musiken Jaialdiaren barruan, Artelekun (Donostia) egin zen, 2011ko irailaren 13an, 14an eta 15ean. Hirugarren Belarria proiektuaren bigarren edizioa 2011ko irailaren 10etik 14ra egin zen, Donostiako zenbait gunetan, hala nola Artelekun, Kaxilda liburudendan, Guardetxean eta Arrasate Kutxa aretoan.

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

La primera edición de Hirugarren Belarria, incluida dentro del Festival de Otras Músicas ERTZ, tuvo lugar en Arteleku, Donostia-San Sebastián, los días 13, 14 y 15 de septiembre de 2011. La segunda edición de Hirugarren Belarria tuvo lugar del 10 al 14 de septiembre de 2012 en diversos espacios de Donostia-San Sebastián, como Arteleku, Librería Kaxilda, Guardetxea y la sala Arrasate Kutxa.

HIRUGARREN BELARRIA

Audiolab elkartea

http://hirugarrenbelarria.audio-lab.org/

Amaiera data jakinik gabe abiatzen den mintegi proiektu bat da **Hirugarren Belarria**. Eztabaida, entzunaldi, publikazio, kontzertu eta erakusketa ezberdinez osatzen doan ikerketa jarraitu honen helburua, entzumenaren funtzio politikoa eta errituala, demokratiko eta demagogikoa aztertzea da. Edo beste hitzetan, soinuak giza-taldeak batzeko duen gaitasun "sakratua".

Bultzada honetan soinua eta musikaren azterketak errito publikoetaz galdetzeko aukera zabaltzen digu, garai eta erregimen ezberdinak zeharkatuz. Mirespen erlijiosoaren ezaugarri nagusienak zentzumenen neurriz gaineko asaldura eta zorionatasunaren promes bizi bat direla esan ezkero, argi dago ezin dezakegula ikerketa honen eremua paradisu zerutiar bat agintzen duten sinismen "irrazionaletara" mugatu. Emile Durkheim soziologiaren aitak proposatu zuen bezala, gertaera erlijiosoa bere edukietan baino bere formetan errekonozitu behar baita.

Erlijio guztien egiteko printzipala jendea batzea eta elkartzea izanik, ez da harritzekoa jendetzaren irudiek ere erlijiozko iragan bat izatea. Eta egungo adostasun soziala ere (bere hauteskunde, arrazoiketa eta legeekin), askotan, sakratuaren zeinua daramaten piezez osaturiko makineria bezala ageri zaigu argi honen pean. Bistan dago arrazionaltasun modernoak eta bere gobernuak, bere garaipen tekno-zientifiko eta itxaropen guztiez gain ere, existentzia berriari zentzua emango dion euskarria ziurtatuko duten sinbolo, kantu eta zeremoniak beharrezkoak dituela.

Albert Mathiezek Frantziar Iraultza ikertzean "iraultzaren gurtza" gisa definitu zuen horretaz ari gara, edo Agustín García Calvok gaztelerazko hitz jokoa baliatuz, "Medios de formación de masas/ Fedabideak deitzen duenaz". Edo bide berean, Guy Debordek "Espektakuluaren Gizartea", eta Giorgio Agambenek berriki Carl Schmitten irakurketa eginez "arrakastaren forma modernoa" bezala definitzen duen iritzi publikoaz. Beraz, hemen, inguruan dagoen jendetzaren oihua, edo komunikazio-prozeduren joan-etorria sintonia berberaren osagai dira: ereserkiak, kantatak, aurrez grabatutako barreak, txaloaldiak, kantu arrakastatsuak, mantrak, oihuak...

Gure abiapuntua, soinua eta musika, baina batez ere gizakien arteko hartu-eman eraginkorrak artikulatzeko hauek duten gaitasuna dira; horrela, nolabait, artearen eta teoria kritikoaren ikuspuntu batetik oraindik ikertu ez diren eremuak zabaltzen zaizkigulakoan gaude. 2011. urtetik hona egindako saio ezberdinetan hausturan eta festan, isolamendu akustikoan, espiritualitate musikalean, aldarri politiko edo eta fenomenologia akustikoan murgildu gara besteak beste.

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

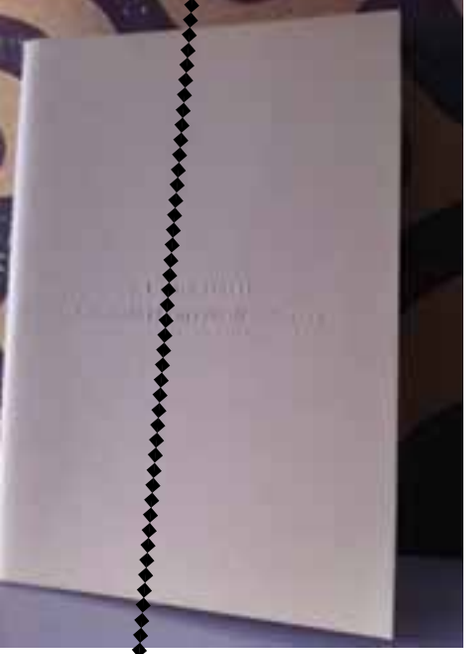
Hirugarren Belarria es un proyecto que se plantea como un estudio continuado. Un seminario en proceso que va tomando forma a partir de debates, audiciones, publicaciones, conciertos y exposiciones. El objetivo de HB es el de analizar la función política, democrática y demagógica, ritual y de cohesión social del sonido o, si se prefiere, de su sentido "sagrado".

En este contexto, el estudio del uso de la música y el sonido nos permite preguntarnos por la ritualidad pública atravesando tiempos y regímenes diversos. Si algunas de las características más significativas del fervor religioso consisten tanto en una sobrexcitación de los sentidos como en una intensa promesa de felicidad, es evidente que no podemos limitar el campo tan sólo a ciertas creencias "irracionales" que remiten a paraísos celestiales. Como propuso el padre de la sociología Emile Durkheim, los fenómenos religiosos deben ser reconocidos por su forma, más que por su contenido.

La función principal de toda religión consiste en reunir y aglutinar a la gente, no es por lo tanto extraño pensar que las imágenes de la multitud tienen, a su vez, un pasado religioso. Y el actual consenso social (con sus votos, deliberaciones y leyes), también aparece bajo esta luz como una maquinaria constituida con piezas que remiten en muchos casos a formas de lo sagrado. Es obvio que la racionalidad moderna y su gobierno con todas sus promesas y logros tecno-científicos sigue necesitando de símbolos, canciones, ceremonias que garanticen un nuevo marco de sentido para la existencia.

Nos referimos a eso que Albert Mathiez en su estudio de la Revolución Francesa definió como "cultos revolucionarios", a lo que Agustín García Calvo denominaba como "Medios de Formación de Masas", Guy Debord "la Sociedad del Espectáculo", o más recientemente, Giorgio Agamben, releyendo a Carl Schmitt, refiriéndose a la opinión pública, define como "la forma moderna de la aclamación". Un lugar donde el ruido, el griterío de una multitud y el flujo de los procedimientos comunicativos, forman parte de una misma sintonía de himnos, cantatas, ovaciones, abucheos, mantras, risas enlatadas, grandes éxitos tarareados…

Partimos de que el sonido, la música y sobre todo su capacidad para articular prácticas sociales efectivas, abren zonas en cierto modo poco exploradas desde una perspectiva de las artes y la teoría crítica para el estudio de este campo. En las diversas sesiones que llevamos desde el 2011, el proyecto se ha centrado en cuestiones tales como la transgresión y la fiesta, el aislamiento acústico, la espiritualidad en la música, la aclamación política o la propia fenomenología acústica.



"Cuando el cuerpo desaparece" (Gorputza desagertzen denean) izenarekin, Mugatxoan 2011-2012ko programazioak bi irratsaio hartu zituen barne. Donostiako San Telmo Museoan egin ziren irratsaiook, 2012ko otsailaren 24an, 25ean eta 26an (0 saioa) eta 2012ko urriaren 4an, 5ean eta 6an (1 saioa); bi tailer egin ziren Artelekun, 2012ko urriaren 4tik 11ra; eta zenbait koaderno argitaratu ziren, bat 2011ko urrian (O koadernoa. Cuando el cuerpo desaparece) eta bestea 2012ko abuztuan (1 koadernoa. Una voz sin cuerpo, hacia el amor).

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

Bajo el título "Cuando el cuerpo desaparece", la programación de Mugatxoan 2011-2012 incluyó dos sesiones de programas de radiodifusión, desarrollados en el Museo San Telmo de Donostia-San Sebastián, los días 24, 25 y 26 de febrero de 2012 (Emisión 0) y los días 4, 5 y 6 de octubre de 2012 (Emisión 1); dos talleres realizados en Arteleku, del 4 al 11 de octubre de 2012; y la publicación de una serie de cuadernos editados en octubre de 2011 (Cuaderno O. Cuando el cuerpo desaparece) y agosto de 2012 (Cuaderno 1. Una voz sin cuerpo, hacia el amor).

MUGATXOAN

2011 - 2012

Gorputza desagertzen denean

Nola egon, egon gabe?
Nola segi egoera, orainaldia, sortzen?
Soinua materiaz gabetzeko bitarteko gisa. Zer antzematen zaio performance bati, baldin eta ez badugu ikusten?, entzun besterik ez badugu egiten?
Nola antzeman dezakegu performancea non gauzatzen den eta zer irudi sortzen duen?
Nola desagertzen da gorputza?
Ahotsa gorputza ote?
Maitasuna hautematea zeinu bezala. Hizkuntza zein unera arte da errealaren iradokizun bat, beste ezer baino gehiago?
Hizkuntza bilakatu ote daiteke bere hitzarekin oraindik topo egin ez duen zerbaiten zeinu?
Galdera horiei eta beste batzuei nola erantzun aztertzen ari ginela, irrati programen formatua iruditu zitzaigun irtenbiderik egokiena. Izan ere, irratia gai da praktikaren eta jakintza partekatuko prozesuen bidez edukiak sortzeko eta, batez ere, orainaldia edo beste orainaldi bat sortzeko.
Irratiak iradokitzen du, edo, behintzat, ametsarazten du, norbait dagoela mikrofonoaren beste aldean. Bultzatzen gaitu espazio/denbora jarraitasun bat zertzera esataria zuzentzen zaion pertsonarekin. Manuel Cirauqui-k ezin hobeto adierazten du hori: "Hemengoa eta oraingoa suspertzea, paradoxa bat gu harremanetan jartzeko ikusten ez dugun norbaitekin, beti hor dagoen eta, beraz, beharbadako biztanle den norbaitekin".
Esperimentazioa honetan, irratia ez da bitarteko bat, ez da laborategi bat, baizik eta leku bat non performanceak "atseden hartzen" eta oinarritzen den.
Horrela, zeinuak, formatu ezberdin horretara itzuli eta egokitzean, bere balioa aurkitzen du.
Uste dugu ezen, gertatzen dena eta gehienetan begiradaren bidez antzematen duguna lerratzen badugu sortu den soinuaren bidez bakarrik antzematen dugunera, galdera interesgarriak sortzen dituela performancearen mozioei buruz. Esperientzia horrek sustatzen ditu performance alorrean objektu immaterialaren eta ikuslearen artean sortzen diren harremanak, batetik, eta aurrez aurre ez dauden elementu horietako batzuek modu diskurtsiboagoen mesedeko garapena, bestetik.

Mugatxoan proiektuak objektu immaterialaren eta ikuslearen arteko harremanetan oinarritzen du bere jarduna, eta gailu horiek performancearen eta horren aldagaien alorrean ekoizten dituzte.
Arteari buruzko ikerketa du xede proiektuak, eta ekoizpen-sistema tradizionalekin bat ez datozen proiektuek ere lekurik izan dezaten saiatzen gara. Zenbait jakintza-alorretakoak dira proiektuak, eta ekoizpen-metodo eta lan-eredu tradizionalak berritzeko aukera bikaina eskaintzen dute.
Mugatxoan proiektuak proposatzen duen espazio/denbora horri esker, beharrezko zaigun ekosistema bat osatzen da, elkarrizketa irekitik eta elkarren arteko ikerketatik abiatuta. Geratu eta denbora hartzea ahalbidetzen du, eta, hala, lan partekatuak akuilatuta, lanean, gogoetan, galderetan eta kezketan murgildu. Beraz, Mugatxoan da leku bat non praktika bera teoria bilakatzen den jakintza ekoizteko, beste ekoizpen modu batzuk aztertu eta bilatzeko.

Cuando el cuerpo desaparece

¿Cómo estar sin estar?
¿Cómo seguir creando situación, tiempo presente?
Sonido como medio de desmaterialización ¿Qué se percibe de una performance cuando no la vemos y sólo la escuchamos? ¿Podríamos llegar a percibir el espacio donde se ejecuta y la imagen que produce?
¿Cuándo desaparece el cuerpo?
¿Es la voz cuerpo?
Como modo de dar respuesta a estas y otras preguntas, pensamos en el formato del programa de radio, por su capacidad de crear contenidos a través de la práctica y de procesos de conocimiento compartidos, y sobre todo, por su capacidad de crear presente u otro presente.
La radio sugiere o por lo menos permite, que uno cree la ilusión, de que alguien está en el otro extremo del micrófono. El deseo de encontrar una continuidad espacio-temporal con la persona a quien se dirige la locución. Como bien define Manuel Cirauqui: "La intensificación del aquí y ahora, una paradoja para fortalecer la relación con alguien que no vemos, alguien que siempre está ahí y, así pues, el habitante de un tal vez".
Esta experimentación no tiene que ver con la radio como medio, como lugar de laboratorio, sino como un lugar donde "descansa", se apoya la performance, buscando así la validez del signo en la traslación y adecuación a este diferente formato.
Entendemos que el desplazamiento que se produce entre lo que sucede y percibes, habitualmente a través de la mirada, en el momento en el cual, sólo lo percibes a través del sonido que produce, plantea preguntas interesantes sobre las nociones de performance.
Esta experiencia activa la práctica de las relaciones que se producen entre objeto inmaterial y espectador en el ámbito de la performance y el desarrollo de algunos de estos elementos fuera de su modo presencial, en beneficio de modos más discursivos.

Mugatxoan localiza su práctica en las relaciones que se producen entre objeto inmaterial y espectador, situando la producción de estos dispositivos en el ámbito de la performance y sus derivaciones.
Es un proyecto dedicado a la investigación artística, ofrecemos las condiciones necesarias para que proyectos, que no se adecuan a los sistemas tradicionales de producción, tengan un lugar. Estos proyectos, que provienen de varias disciplinas, son una oportunidad para la renovación de los métodos conocidos de producción y de los patrones de trabajo.
Este espacio-tiempo propuesto por **Mugatxoan** conforma un ecosistema necesario a partir del diálogo abierto y una investigación común. Permite parar(se) y tomar(se) tiempo, y así poder sumergirse en el trabajo, en la reflexión, en las preguntas y preocupaciones que surgen en el interior del trabajo compartido. Un lugar donde la práctica deviene teoría para y por la producción de conocimiento, análisis y búsqueda de otros modos de producción.

Ekoizpenari buruz hausnartuz, haren abizenen bila.

Txoria eta ornitologoa aldi berean consonni arte-ekoiztetxearen proiektua abiapuntua hartuta, hainbat egonaldi egin ditugu (Iaspis, Matadero, Hangar,...), eta zenbait testuinuru ezagutu ditugu (Madril, Bartzelona, Stockholm, New York, Montreal,...). Horrela arte garaikidearen haritik ekoizpenaren kontzeptuaren inguruan dauden ikuspegiak aztertzen dugu. Arte-ikerketa horrek, zabalik eta prozesuan dagoena, ekoizpenean norberaren lekua hausnartzen du, eta ekoizpen aparatuak eta euren baldintzak ikusarazi nahi ditu.

Irudi hauetan, 2012an eta 2013an zehar egindako eztabaida publiko eta pribatuetako zenbait une ikus daitezke. Lan-jardunaldiak, egonaldiak, hitzaldiak, mahai-inguruak, elkarrizketak, testuen talde irakurketak eta abar. Elkarrizketek bi galdera dituzte, era galdera horiek berberak dira ikerketaren mamia:

Zure jardueran oinarrituta, nola ulertzen duzu ekoizpen kontzeptua?

Zure ustez, zerekin dago ekoizpen kontzeptua lotuta, menderatzearen ideiarekin ala subertsioaren nozioarekin? Biekin? Batekin ere ez?

Dando vueltas a la producción, en busca de sus apellidos.

Partiendo de la propia práctica de la productora de arte consonni con el proyecto **Pájaro y Ornitólogo al mismo tiempo,** realizamos distintas residencias (Iaspis, Matadero, Hangar,...) y visitamos diversos contextos (Madrid, Barcelona, Estocolmo, NYC, Montreal,...). Así vamos analizando las diferentes concepciones existentes en torno al concepto de producción en el arte contemporáneo. Esta investigación artística todavía abierta y en proceso, reflexiona sobre la posición de cada cual en la cadena de producción y pretende desvelar los aparatos de producción y sus condiciones.

Estas imágenes muestran algunos momentos de debate públicos y privados mantenidos durante 2012 y 2013. Jornadas de trabajo, residencias, charlas, mesas redondas, entrevistas, lecturas colectivas de textos referenciales, etc. Las entrevistas se componen de dos preguntas en las que de alguna forma pivota toda la investigación:

¿cómo entiendes el concepto de producción? desde tu propia práctica principalmente

¿te parece que el concepto de producción estaría vinculado a una idea de dominación o, por el contrario, a una noción de subversión? ¿a ambas? ¿a ninguna?

Josep Manel Busqueta.
Bartzelona. 2012ko ekaina.
Ekonomialaria eta gozogilea.
Barcelona. Junio 2012
Economista y pastelero.

Magdalena Malm.
Stockholm. 2012ko ekaina.
MAPeko (Mobile Art Production) fundatzailea eta, gaur egun, Suediako Arte Publikoko Kontseilu Nazionaleko zuzendaria.
Estocolmo. Junio 2012
Fundadora de MAP (Mobile Art Production) y actualmente directora del Consejo Nacional Sueco de Arte Público

Oriol Fontdevila.
Bartzelona. 2012ko ekaina.
Arte-komisarioa eta kritikaria.
Barcelona. Junio 2012
Comisario y crítico de arte.

Marina Garcés.
Bartzelona. 2012ko ekaina.
Filosofoa. Espai en Blanc proiektu kolektiboa bultzatzen eta koordinatzen du.
Barcelona. Junio 2012
Filósofa. Impulsa y coordina el proyecto colectivo Espai en Blanc.

Martha Rosler.
New York. 2012ko iraila.
Artista.
Nueva York. Septiembre 2012
Artista.

Manuela Villa.
Madril. 2013ko martxoa.
Madrilgo Mataderoko edukien arduraduna. consonnik han egin du egonaldia, 2013ko otsailaren 28tik martxoaren 29ra.
Madrid. Marzo 2013
Responsable de contenidos de Matadero Madrid, donde consonni ha estado en residencia del 28 de febrero al 29 de marzo de 2013.

Cabello/Carceller, Tere Badía, Carles Guerra, Juan José Martín, Alba Braza Boïls.
Eztabaida-mahaia, SCREEN FORUM Pro / Loop azoka. Bartzelona. 2012ko ekaina.
Mesa de debate. SCREEN FORUM Pro / Feria Loop. Barcelona. Junio 2012.

TXORIA ETA ORNITOLOGOA ALDI BEREAN / PÁJARO Y ORNITÓLOGO AL MISMO TIEMPO

consonni

http://www.consonni.org/es/proyectos/pajaro-y-ornitologo-al-mismo-tiempo

Sören Meschede.
Madrid. 2013ko martxoa. Curator eta Hablar en Arte-ko kidea.
Madrid, marzo 2013. Comisario y miembro de Hablar en Arte.

Marthe Carrier, Jean-Michel Ross.
Eztabaida-mahaia. Galerie Thomas Henry Ross, Galerie B-312. Montreal. 2012ko Abuztua.
Mesa de debate. Galerie Thomas Henry Ross, Galerie B-312. Montreal. Agosto 2012.

Eli Lloveras.
Bartzelona. 2013ko otsaila. Hamaca media-arten banaketa-zentroko koordinatzailea.
Barcelona. Febrero 2013
Coordinadora de la distribuidora de media-art Hamaca

consonniren aurkezpena eta ekoizpenari buruzko proiektua Iaspisen. Stockholm. 2012ko ekainaren 18a.
Presentación de consonni y proyecto sobre producción en Iaspis.
Estocolmo. 18 de Junio de 2012

Maria Lind.
Stockholm. 2012ko ekaina. Museo-kontserbatzailea eta idazlea. Tensta Konsthalleko zuzendaria.
Estocolmo. Junio 2012
Curator y escritora. Directora del Tensta Konsthall.

AK Burns.
New York. 2012ko iraila. Artista, irakaslea eta W.A.G.E.ko (workingartistsandthegreatereconomy) sortzailekidea.
Nueva York. Septiembre 2012
Artista, professor y co-fundador de W.A.G.E. (workingartistsandthegreatereconomy).

Eduardo Galvagni y Diego del Pozo Barriuso.
Madril. 2013ko martxoa. Artistak, C.A.S.I.T.A. kolektiboko kideak.
Madrid. Marzo 2013
Artistas, parte del colectivo C.A.S.I.T.A.

Zoe Mediero, Azucena Klett, Olga Fernández, María Fernanda Moscoso, Remedios Vincent, Elena García-Oliveros, María Mur Dean, Munts Brunet.
Lan-jardunaldi kolektiboa. Madril. 2013ko Martxoa
Jornada de trabajo colectiva. Madrid. Marzo 2013.

Lisa Rosendahl.
Stockholm. 2012ko ekaina. Iaspiseko zuzendaria. consonnik han egin du egonaldia, 2012ko maiatzean eta ekainean.
Estocolmo. Junio 2012
Directora del Iaspis, donde consonni ha estado en residencia de mayo a junio de 2012.

MARGINALIA

Aimar Arriola
http://lab-marginalia.tumblr.com/

Marginalia proiektua 2012. urtearen hasieran abiatu zen, sentikorra denaren gainean hierarkiak ezartzeko eta sailkatzeko dugun irrika –*mundu osoa kode bakarraren arabera sailkatzeko gogoa**– aztertzeko asmo ez esplizituarekin. Horretarako, Artelekuko Pepe Espaliú Liburutegia proposatu zen lanerako lehen testuingurua izan zedin, eta horren gainean hainbat galdera egin ziren, gauzekiko eta bizipenekiko dugun harremanaren izaera arautzailean zalantzak pizte aldera, liburuaren, dokumentuaren, artxibategiaren eta bildumaren kultura-moduetan zehazten den eran. Galderek –oraindik zabalik– itxura anitzak hartu zituzten, eta arte- eta ikerketa-jarduera multzo sakabanatuaren bidez egin ziren.

Hurrengo orrialdea betetzen duten terminoen eta izen propioen sekuentzia jarduera horiei buruzkoa da, eta irudi, aipu, testu zati eta http://lab-marginalia.tumblr.com/ proiektuaren linea bidezko biltegian argitaratutako bestelako erreferentzia batzuetara bideratzen gaitu. Hemen, ezagutu ahal izateko ezarritako marken –etiketen– bidez erakusten dira. Testuinguru horretan pilatuta azaltzean, identifikazio-logiken higadura azpimarratu nahi da, eta kategoria ororen izaera disfuntzionala.

El proyecto **Marginalia** se inició a primeros de 2012 con la voluntad no explícita de indagar en nuestra pulsión clasificatoria y de imposición de jerarquías sobre lo sensible –*el afán de distribuir el mundo entero según un código* único*. Para ello, se propuso tomar la Biblioteca Pepe Espaliú de Arteleku como un primer contexto de trabajo y proyectar sobre ella una serie de interrogantes encaminadas a introducir pequeños quiebros en el carácter normativo de nuestra relación con las cosas y la experiencia, tal y como se precisa en las formas culturales del libro, el documento, el archivo y la colección. Las interrogantes, aún abiertas, adoptaron apariencias diversas y se formularon a través de un conjunto disperso de actuaciones artísticas y de investigación.

La secuencia de términos y nombres propios que ocupa la siguiente página se refiere a esas actuaciones, y remite a una selección de imágenes, citas, fragmentos de texto y otras referencias publicadas en el repositorio online del proyecto http://lab-marginalia.tumblr.com/, representadas aquí a través de sus marcas de reconocimiento –etiquetas– impuestas. Su acumulación en este contexto busca subrayar el desgaste de las lógicas de la identificación y el carácter disfuncional de toda categoría.

(*) "Cuán tentador es el afán de distribuir el mundo entero según un código único: una ley universal regiría el conjunto de los fenómenos: dos hemisferios, cinco continentes, masculino y femenino, animal y vegetal, singular plural, derecha izquierda, cuatro estaciones, cinco sentidos, cinco vocales, siete días, doce meses, veintinueve letras.

Lamentablemente no funciona, nunca funcionó, nunca funcionará".

Georges Perec, *Penser/ Classer*, 1985 (*Pensar/ Clasificar*, 1986)

#marginalia #ref #biblioteca #dispositivo #clasificación #colección #marginalia #ref #biblioteca #irakurketa #poesía #marginalia #Antonio Gagliano #Free Mimesis Project #Biblioteca Pepe Espaliú #políticas de archivo #prototipo editorial #dibujo #copia #circulación #marginalia #ref #jeleton #paris is burning oharduna #prozesua #readingshe #script #biblioteca #marginalia #ref #readingshe #irakurketa #act of reading #libro #marginalia #paris is burning oharduna #proceso #act of reading #lectura #gender politics #escritura #arqueology of posing #marginalia #ref #liburutegia #bibliotecarias #políticas queer #culturas de trabajo #marginalia #ref #biblioteca #hazlo tu misma #queer #música #paris is burning #notación #Arteleku #marginalia #ref #políticas de archivo #anarchivo #derrida #repetición #destrucción #marginalia #proceso #cultura #destrucción #fuego #marginalia #Susana Talayero #Pablo Marte #principios movedizos y provisionales #proces #escritura #marginalia #prozesua #paris is burning oharduna #jeleton #representación #habl #gender politics #marginalia #jeleton #paris is burning oharduna #deialdia #arteleku #produkzioa #topaketa #Equipo re #políticas del sida #condición neoliberal #institucionalidad #marginalia #ref #liburutegia #fantasma #violencia #destrucción #marginalia #meta- #ref #biblioteca #historicidad #materialidad #marginalia #Equipo re #proceso #The Carrying Society #políticas del sida #ref #meta- #michel foucault #marginal #meta- #materialidad #activismo #usos #Walter Benjamin #marginalia #meta- #ref #bibliofilia #Biblioteca Pepe Espaliú #Jeleton #marginalia #proceso #liburua #apparatus #bibliofilia #marginalia #meta- #ref #Biblioteca Pepe Espaliú #institucionalidad #marginali #publico #proceso #afecto

PANTALLA FANTASMA IKU LEHIAKETAREN II. EDIZIOA AUDIOVISUAL PANTALLA F

Jorge Núñez de la Visitación
http://pantallafantasma.wordpress.com /

"Pantailaren betazal zuriak berezko dituen argia islatu ahal balu, unibertsoa leherrarazi egingo luke".

Luis Buñuel

"Si el párpado blanco de la pantalla pudiera reflejar la luz que le es propia, haría estallar el universo".

Luis Buñuel

pantalla fantasma urtero antolatzen den Ikus-entzunezkoen Erakusketa da. Ikus-entzunezko lan mugakideak, muturrekoak, suntsitzaileak, iraultzaileak... detektatzen ditu.
pantalla da, argigune baten mugetan gertatzen den ikus-entzunezko zer hori aurkitzen duen ikerketa gisara pentsatuta dagoelako.
fantasma da, zerbait eskuraezina lortu nahi izatearen jarrera "fantasma" aldarrikatzen duelako, euskarriaren aurrean amore emateko beldurrik gabe.

pantalla fantasma es una Muestra Audiovisual de carácter anual que detecta aquellos audiovisuales limítrofes, extremos, destructivos, subversivos... siempre en cuanto a la forma frente al fondo y en unos parámetros de marginalidad ya sea por su intensa naturaleza como por su magna duración materialista (duración mínima: 40 minutos).
Es **pantalla** porque se concibe como una exploración que detecta aquello audiovisual que acontece en los límites de una zona de luz.
Es **fantasma** porque reivindica la actitud "fantasma" de pretender algo inalcanzable, sin miedo a sucumbir al soporte.

hautatutako filmak

The replaced body Lucas Laujedo García, 2012 42´
La amenaza del vídeo Nacho Fiol, 1993-1995 43´
La cripta de las condenadas I Jess Franco, 2012 75´
La cripta de las condenadas II Jess Franco, 2012 75´
Vikingland Xurxo Chirro, 2011 99´
Ebir Nari (Beyond the river) Danny Winkler & Emilia Loseva, 2009 66´
Family plan Elena Aitzkoa Reinoso Prusilla, 2012 39´
Pretty Woman y otras historias, un film con Alexander Kluge Pablo Marte, 2011-2012 64´
Escrutinio Fermín Marrodán Mangado, 2012 42´
Torre Agnes Pe. Tomas, 2011-2012 57´
Improvisaciones sobre La Teoría de la Jovencita Rubén G. & Mario S., 2012 43´
Foxfur Damon Packard, 2012 60' [gonbidatutako filma]
Hautaketa-batzordea: Marion Cruza Le Bihan, Txuspo Poyo eta Jorge Núñez de la Visitación.

películas seleccionadas

The replaced body Lucas Laujedo García, 2012 42´
La amenaza del vídeo Nacho Fiol, 1993-1995 43´
La cripta de las condenadas I Jess Franco, 2012 75´
La cripta de las condenadas II Jess Franco, 2012 75´
Vikingland Xurxo Chirro, 2011 99´
Ebir Nari (Beyond the river) Danny Winkler & Emilia Loseva, 2009 66´
Family plan Elena Aitzkoa Reinoso Prusilla, 2012 39´
Pretty Woman y otras historias, un film con Alexander Kluge Pablo Marte, 2011-2012 64´
Escrutinio Fermín Marrodán Mangado, 2012 42´
Torre Agnes Pe. Tomas, 2011-2012 57´
Improvisaciones sobre La Teoría de la Jovencita Rubén G. & Mario S., 2012 43´
Foxfur Damon Packard, 2012 60' [película invitada]
Comité de selección: Marion Cruza Le Bihan, Txuspo Poyo y Jorge Núñez de la Visitación.

PANTALLA FANTASMA

S-ENTZUNEZKOEN
A / II MUESTRA
FANTASMA

Bigarren Pantalla Fantasma ikus-entzunezko erakustaldian parte hartzeko proposamenak aurkezteko epea 2012ko irailaren 1ean hasi eta urriaren 31n amaitu zen. Batzordeak aukeratutako filmak 2013ko urtarrilaren 7tik 11ra bitartean eman ziren, Bilboko BilbaoArte zentroan, eta Madrilgo Mataderoko Cineteca programan, 2013ko otsailetik uztailera bitartean.

La convocatoria para la presentación de propuestas para participar en la segunda edición de la muestra audiovisual Pantalla Fantasma tuvo lugar del 1 de septiembre al 31 de octubre de 2012, y las películas seleccionadas por el comité se proyectaron del 7 al 11 de enero de 2013 en Bilbaoarte, Bilbao, y en el programa Cineteca de Matadero de Madrid, de febrero a julio de 2013.

▽ "IKUSPEGI FEMINISTAK PRODUKZIO ARTISTIKOETAN ETA ARTEAREN TEORIETAN" IKASTAROAREN LEHENENGO EDIZIOA
▽ 1ª EDICIÓN DEL CURSO "PERSPECTIVAS FEMINISTAS EN LAS PRODUCCIONES ARTÍSTICAS Y LAS TEORÍAS DEL ARTE"
▽ 1ST EDITION OF THE COURSE "FEMINIST PERSPECTIVES IN ART PRODUCTIONS AND THEORIES OF ART"

5,6,7
URRIAK / OCTUBRE
OCTOBER

Ikastaroaren lehen edizioa Alhóndiga Bilbao gunean egin zen 2012ko urriaren 5etik 7ra.

La primera edición del curso tuvo lugar en Alhóndiga Bilbao, del 5 al 7 de octubre de 2012.

Alhóndiga Bilbao

IKUSPEGI FEMINISTAK PRODUKZIO ARTISTIKOETAN ETA ARTEAREN TEORIETAN / PERSPECTIVAS FEMINISTAS EN LAS PRODUCCIONES ARTÍSTICAS Y LAS TEORÍAS DEL ARTE

Xabier Arakistain + Lourdes Méndez

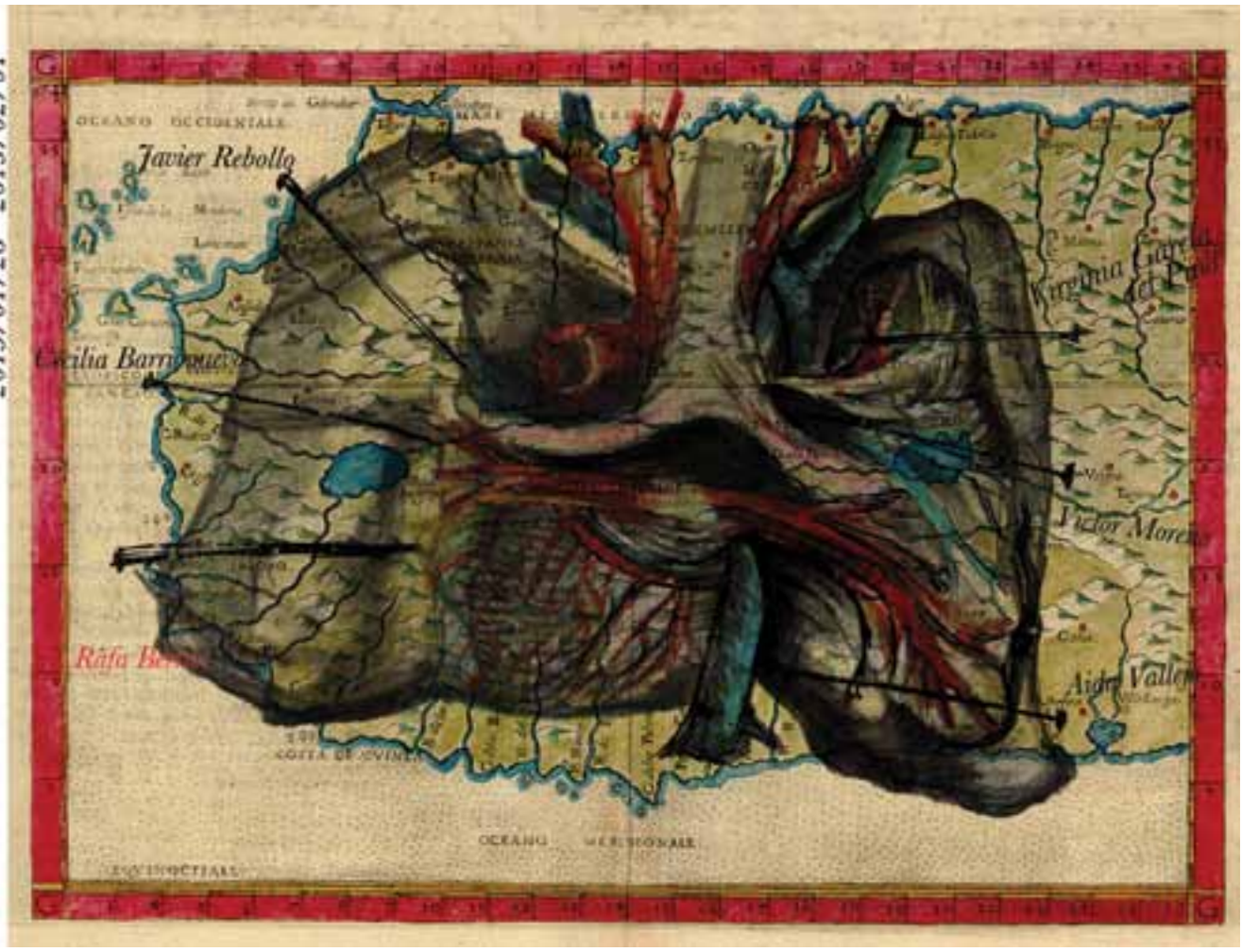
XX. mendearen erdialdetik dago sortze prozesuan, eta, ezagutza kritiko oro bezala, ezagutza feministak enbarazu egiten du. Enbarazu egiten du produkzio artistikoaren alorren mistifikazioa argitzen duelako; egitura sexistak agerian uzten dituelako; sexuak, etnizitateak, arrazak eta klase sozialak horietan duten eragina aztertzen duelako; jasotzen duten esker on desberdinaren arrazoiak ulertzen laguntzen duen sexuko gizarte harremanen sarean jartzen dituelako artistak; eragin androzentrikoa eta etnozentrikoa duten arte-narrazioen inposaketa –irakaskuntzako maila guztietan– salatzen duelako; jatorrizkoak diren produkzio artistikoen alor batzuei buruzko sinesmen faltsuei aurre egiten dielako.

Bi bloketan egituratuta, **Ikuspegi feministak produkzio artistikoetan eta artearen teorietan** ikastaroaren lehen edizioan hainbat gai jorratu ziren: ezagutza ez-sexista sortzen jarraitzeko ikerlari feministek aurre egin behar dieten arazo teoriko eta politikoak, eta "artearen" erakundearen askotariko dimentsioak zalantzan jartzen dituzten praktika artistikoak, sexu-desberdintasunaren irudikapen hegemonikoen kritika azpimarratuz.
Lehen blokeak, "Artearen dimentsio sozialak: artistak, obrak eta testuinguruak" izenekoak, hainbat emakumeren hitzaldiak bildu zituen: Amelia Valcárcel, Ivonne P. Doderer, Mónica Mayer eta Guerrilla Girls. Bigarren blokeak, "Artearen Historia Femistaren eraketa" izenekoak, Erigid Doherty, Helena Reckitt eta Maite Garbayo historialariaren parte-hartzea izan zuen.

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

En construcción desde mediados del siglo XX, como todo conocimiento crítico, el conocimiento feminista incomoda. Y lo hace porque desvela la mistificación de los campos de producción artística; porque visibiliza sus estructuras sexistas; porque analiza la incidencia que en ellos tiene el sexo, la etnicidad, la raza, la clase social; porque ubica a los y las artistas en el entramado de relaciones sociales de sexo que permite comprender las razones de su desigual reconocimiento; porque denuncia la imposición –en todos los niveles de la enseñanza– de narrativas sobre el arte androcéntrica y etnocéntricamente sesgadas; porque combate las falsas creencias sobre unos campos de producción artística ideáticamente prístinos.

Estructurado en dos bloques, la primera edición del curso **Perspectivas feministas en las producciones artísticas y las teorías del arte** abordó tanto las problemáticas teóricas y políticas a las que se enfrentan las investigadoras feministas para seguir construyendo un conocimiento no sexista, como aquellas prácticas artísticas que cuestionan las diferentes dimensiones de la institución "arte", incidiendo en la crítica de las representaciones hegemónicas de la diferencia sexual.
El primer bloque "Dimensiones sociales del arte: artistas, obras y contextos" reunió las conferencias de Amelia Valcárcel, Ivonne P. Doderer, Mónica Mayer y Guerrilla Girls. El segundo bloque "Construcción de la Historia Feminista del arte" contó con la participación de las historiadoras Brigid Doherty, Helena Reckitt y Maite Garbayo.



Zine Mapa proiektuak, arduradunen hitzetan, funtsean bilatzen jarraitzea du helburua, kartografiatzen, segundoko 25 pixeletan mugitzen, gaur egungo ikus-entzunezkoetan zer gertatzen ari den jakin nahi duena, ekaitza eta marrazoak izanagatik ur gainean irauten duena.
Zine maparen eskema honako hau da:
- bost egun, bost gonbidatu eta amaiera musikatua.
- egunero, gonbidatuak eta Mapako lan taldeak jardunaldia komisariatuko dute.

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

Cine Mapa es un proyecto que, en palabras de sus responsables, trata es de seguir buscando y cartografiando, de moverse a 25 píxeles por segundo, de saber qué pasa en el audiovisual contemporáneo, y de seguir a flote, a pesar de la tempestad y de los tiburones.
Cine Mapa se estructura en torno a:
- cinco días, cinco invitados y un final musical.
- cada día, el invitado y el equipo de trabajo de Mapa son comisarios de la jornada.

ZINE MAPA/ CINE MAPA #03

Mapa Kultur Elkartea

Zine Mapa 3ren programazioa 2013ko urtarrilaren 28tik otsailaren 1era garatu zen, Artelekun, Donostian.

◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆◆

La programación de Cine Mapa 3 se desarrolló del 28 de enero al 1 de febrero de 2013 en Arteleku, Donostia-San Sebastián.

ORAIN-OHARRAK

XABIER GANTZARAIN

Ostirala zen urriaren 19a. Txarra zegoen emanda astebururako, kolore guztietako alerta dantza izan genuen aurreko egunetan, azkenean hartu egin nuen aterkia: igandean hauteskundeak ziren Eusko Legebiltzarrerako. Gasteizen bildu ginenetatik, zenbatek irakurri ote zuen azaroan Berrian agertu zen Eduardo Apodakaren "Eguraldia, patua eta zaborra" artikulua? Merezi zuen: "Aro postideologikoak ez du luze iraun. Baina ondorio lazgarria izan du: patuaren ezinbestekotasunaz blai utzi gaitu. Halabeharraren mendekoak gara; jakintza zuhur eta eraginkor bakarra, haren kapritxoetara ondo egokitzea baino ez da: aterkia hartu edo ez. Halabeharrez dator euria, hala ekaitza, eguzki-beroa, krisia edota langabezia".
Ezin zitekeen asteburu egokiagoa aukeratu kultur politika publikoei buruzko topaketa batzuk egiteko.

Goiz iritsi nintzen, lehenengoa izango haiz, Peio Aguirre ordurako han zegoen kafea hartzen eta egunkariak leitzen, Artiumeko kafetegian. Gero beste guztiak hasi ziren agertzen, poliki-poliki. Aurkezpenak egin zituzten; izenez baino ezagutzen ez nuen jende asko zegoen, euren lanagatik ezagutzen nituenak, eta miresten. Lotsa ere ematen zidan han egoteak, urduri nengoen.
Sekula halako batean izan gabea eta, zer izango ote dira kultur politika publikoei buruzko topaketa batzuk, nerabilen buruan etengabe, nola emango dut hauen berri. Ez zen eremuak sortu zenetik egiten ziren lehen aldia ordea, eskarmentua zuten antolatzaileek, aurtengoa lasaiagoa izateko esperantza, eta desioa, nabaritzen zen giroan. Nik ezin esan, ez dakit nolakoak izan ziren aurrekoak.

Hauteskundeei buruz ari ginen denok hizketan, zer gertatuko zen, zer etorriko zen, kanpoan hotz egiten zuela esan zuen baten batek.
Beste bi hitzaldiz gain, antolatzaileek bi Lan Mahai zeuzkaten prestatuta topaketa hauetarako. Ekonomia Berriei buruzkoa bata, eta Instituzionalizazio Mota Batzuei buruzkoa bestea. Lanerako jarritako gaiek ederki ematen dute parte hartzaileen artean nabari zen kezkaren neurria. Kanpoan hotz egiten zuen.
Bi gelatan bi mahai handi, bakoitza hiru mahai luzez osatua, eta mahai horietako bakoitzaren inguruan jendea; ez zeukan misterio handirik. Edo bai. Mahai batean, Beste Instituzionalizazio Mota Batzuei buruzko Lan Mahaian, Nuria Enguita eta Beatriz Herráez zeuden eremuakeko ordezkari gisa, elkarrizketa eramateko lanetan. Nork bere esperientzia kontatzera eta hausnarketa eragitera gonbidatuak, berriz, Azalako Idoia Zabaleta, Irene Kopelman, Itziar Okariz, Equipo Jeletoneko Jesús Arpal-Moya eta Gelen Alcántara, José Díaz Cuyás, Daniel Llaría eta Laurence Rassel. Oker ez banago, Itziar izan zen mahai bat kentzea proposatu zuena, berdin da besteren bat izan bazen ere, denei iruditu zitzaien ondo, hiru mahai luzeetako bat kendu egin zuten, txikiagoa zen hartara, hurbilago geunden bata bestearengandik.

Topaketen arrazoia eta funtsa azaltzen denbora joan zen bi mahaietan, zertarako egiten dira, zergatik gaude gu hemen eta ez beste batzuk, jendeak galderak zeuzkan. Eta ideia bat atera genuen denok garbi: eremuakek behin eta berriz pentsatu eta birdefinitu behar duela bere burua.
Oso gauza zentzuzkoak esan zituen José Díaz Cuyásek hizketan hasi zenean, bera izan zen izotza hausteko ardura hartu zuena. Zergatik erabiltzen ote da esamolde hori, izotza hautsi. Hurbiltasuna suma baitzitekeen parte hartzaileen artean, praktika bera konpartitzen dutenena, kezka antzekoak dituztenena, norbere lan ildoa bakarra izanagatik. Esan zituen gauza guztien artean, batek askorako eman zuen, eta behin eta berriro agertu zen gero mahaiko elkarrizketan: nola ikertzen da artean?
Artea ikerketa gisa hartzea aipatu zuen Irene Kopelmanek, eta ikerketa arte gisa.
Akademiak ikerketa eta esperimentazioa formalizatzea eskatzen duela esan zuen Itziar Okarizek, eta beste hainbat galdera sortu zen hortik: unibertsitatea eta testuinguru artistikoa ez ote dauden elkarren kontra, akademiaren instituzioa eta artearen instituzioa ez ote dauden erabat aparte, orden diferente baten arabera eratuak, eta gauza hibridoagoak behar ditugula. Gu, izenorde politikoena, idatzi zuen Joseba Sarrionandiak duela 25 urte. Eta baziren galdera gehiago ere mahai gainera ateratzeko modukoak: nola eduki daitekeen konfiantzarik instituzioengan, edo zer gertatzen den ikerketa osoaren artxiboarekin, eta zergatik ez diren batzen artxiboak, edo nola neurtzen den praktika museistikoen arrakasta, zein den artxiboaren garrantzia, edo dokumentazio zentroena. Ez dakit zergatik atera zein hain goiz denok espero genuen esaldia: politika publikoak izaten dira desagertzen lehenak.
Eta gero beste galdera bat: zer da praktika kultural bat?

Idoia Zabaletak gauzak garbi utzi zituen hasieratik: AZALA bizi-asmoa da; bada ibilbide artistikoaren luzapen bat, bada erresidentzia artistikoentzako espazio bat, baina batez ere bizitzarako proiektu bat da. Eta gero ohar koadernoan maiuskulaz idatzi nituen hiru hitz esan zituen: GU DENA GARA.
Eta izar batekin markatu nuen beste esaldi bat: ekosistema lokal hauskor eta absurduak. Eta ez dakit nola, baina elkarrizketa berriz ere instituzioetara lerratu zen, eta José Díaz Cuyásek topaketetako esaldietako bat bota zuen: instituzioen xederik behinena betikotzea da.
Eta horrekin batera beste jakintza modu baten beharra azaldu zen elkarrizketara: irudiak jakintza gisa, irudien jakintza. Zer da gertaera plastiko bat? Diskurtsoa irudien jakintzagatik ordezkatu beharra aipatu zuen gero. Eta artearen instituzioaren barneko izendatzaile komuna, ez garela berdinak baina bai berdinen artekoak, eta berdinen artean ebaluatzen dela kalitatea beti. Izan ere, zeini axola zaio hau? Kritikari, iritzi publikoari, zeini? Zeini axola zaio?
Guri. Guri bai.

Kulturari buruz ere aritu ziren, aritu ginen, ahorik ireki ez banuen ere. Zer sortzen du kulturak, eta are diru publikoz lagundutako kulturak? Batzuetan populismoa, beste batzuetan publikoen sorrera. Baina kultur politikei ere emaitzak eskatzen zaizkien garaiotan, ematen du Guggenheim efektuak dena hartu duela, eta bestelako ereduak, Arteleku bat kasu, barne zilegitasun handikoa, ikusezina zelako izan zena posible, ezin direla indarrean jarri orain. Eta ideia bat nagusitu zen gero: instituzioa ez dadila izan zentroa, sare bateko puntua baizik. Eta punto.
Ekonomia Berriei buruzko Mahaian ere bazen zalaparta. Diagnostikoa zorrotza zen: gobernuen politika erakundeak autonomia gabe edukitzea izan da, hartara ez dira, ez dute egiturarik; ez dugu geure buruak legalizatu eta erakundetu beste aukerarik: kultur produkzioa bultzatu beharra dago, instituzioak gorabehera. Badira bitartekari lana egiten duten instituzioak, eremuak bezalakoak, baina gehienak neurriz kanpoko bihurtu dira azken urteotan. Eta babes soziala duten erakundeak baino, daukaten babes soziala baino askoz handiagoak dira, eta horrek ezin du hala izan.

Nola egiten da lana kulturan? Hezurdura aipatu zuen baten batek. Elkartzea. Kooperazioa. Eredu alternatiboak. Beste galdera bat ekarri zuen horrek: ereduak sortzen du sistema, edo alderantziz da? Finantza kapitalismoa da nagusi, diruaren zirkulazioa, kapitalaren pilatzea, eta ez da planteatzen ereduaren krisirik egon litekeenik ere, gorde egiten da marko instituzionala. Eta zer eskatzen diogu instituzioari?
Kulturak propaganda jarraitzen du izaten.
70eko hamarkadara itzuli behar dela esan zuen baten batek, autonomiara. Estatuak duen gauzarik onena, zirrikituak dituela da, pitzadurak, arrakalak.

Erakundetze prozesuei buruz aritu ziren, aritu ginen gero, eta gizarte zibilaren antolaketa moduez. Esfera publikoa aipatu zuen norbaitek, eta kezka bat: ez dagoela kontraesferarik. Klaas van Gorkumek hartu zuen hitza gero, eta krisia aitzakia gisa ari direla erabiltzen esan zuen, nazioarteko orden berria dela, gobernuak erretiratu egin direla, dimititu egin dutela euren arduretatik, eta galdera egin zuen: non geratzen da gobernua erretiratzen ari denean, eta gure gaurko eredua reality showena dela. Telebista dela erakundea, eta hiritarrak balizko izarrak, autoerrealizazio baten bila, ekintzaileak, beti iristen ari zara eta ez zara sekula iristen. Eta estatuak bitartean zaindu egiten du, kudeatu, kontrolatu. Kultur politiketan ikusten da ondo: ez dago kultur politikarik, baina dirua kontrolatzen dute.

Formarik gabekoa eta indefinitua izateak salbatzen du neurri batean eremuak.

Eta galdezka segi zuen: zein gara artearen eremuko langileak?
Oreka kontua da, errekurtsoen birbanaketarena. Eraitsi egin dute artearen eremua, baina beharrezkoak dira bai produkzioa, bai erakustea, bai eta ondarea zaintzea ere. Niri Euskal Herriko museoen erakusketa eta erosketa politika etorri zitzaidan gogora, baina ez nuen ezer esan, oharrak jasotzeko nengoen han. Hemen.
Lan Mahaiek hori edukitzen dute ona: jendeak lasai hitz egiten du. Oharrak hartu behar dituenak ez dauka izenik eman beharrik. Baina ondo askorik gordetzen ditu arreta deitu dioten esaldiak: eraikinarekin geratu gara, ikusgarritasun espazioarekin, baina instituzio kritikoak eraitsi egin dituzte, eta instituzioen kritikotasuna desaktibatu egin da, marko instituzionala indartu da; Bilbo, berriz ere Guggenheim efektua; Gasteiz, Artium ez da teorikoki izan behar zuena: Arte Garaikidearen Euskal Museoa.

Artiumen geunden, bi gelatan, bi mahaitan.
Elkarrizketak beste bide bat hartu zuen gero, zirraragarria. Pedro G. Romero uste dut izan zela, baina ez nago seguru, ez nuen dena jaso ohar koadernoan. Ezta behar ere. Kapitalismoak kontrolik gabeko eremuei esker irauten du, arte sistemak bezalaxe. Batek legalitatetik at geratzen diren esparruak behar dituen bezala, besteak artista kritikoak behar ditu. Etorri zitzaizkidan izen batzuk burura. Zirkulazio mekanismoak dira, kapital sinbolikoa mugiaraztekoak. Zer gertatzen da euskal eszenarekin? Potentea da, baina basatua. Salto egin zuen gero: eta nola funtzionatzen du Guggenheimek?
Hiru bat aldiz aipatu dut jada mamuaren izena.
Orson Wellesen esaldi ospetsu hura ekarri zuen gero, zirtolari: Italian, Borgia familiaren menpean, ez zen izua, gerrak, hilketak, triskantzak besterik izan, baina Michelangelo, Leonardo da Vinci eta Errenazimendua sortu ziren; Suitzan, aldiz, bostehun urtean maitasuna, demokrazia eta bakea izan zituzten, eta zein izan zen emaitza? Kuku ordularia! Eta Euskal Herrikoa, bera irudikatu eta ordezkatuko duten artistak nahi dituen gizartea da, baina akaso kuku ordulariak egin behar ditugu. Izan ere, artista espezialista gisa hartzen da, erabilgarria da: produktua artista da.

Eta geure baitan daramatzagu kontrolerako mekanismoak: etengabeko formazioa, bukaerarik gabeko unibertsitatea. Nork bere burua produzitu behar du, eta hartara norbere ardura da, ez beste inorena. Eta hala, subjektibitateen produkzioa zeharo prekarioa da, behin-behinekoa, ahula. Baina geuk sortu dugu orain itotzen gaituen eredu hau ere. Akaso, arriskuan lan egitean dago salbazioa.
Nomadismoaren mitoa atera zen gero, neure buruari ere baneukan kritika egin beharra, loturarik gabeko bizitzarena.
Gero bazkaltzera joan ginen denok batera.
Arratsaldean hitzaldia zegoen, Christoph Schäferrena: Hiria da gure lantegia. Hasieratik erori zitzaidan gaizki tipoa, hitzaldia ez zitzaidan batere gustatu, batzuetan ondo etortzen da halako bat, zer egin nahi ez duzun jakiteko. Hirugarren sektoreaz aritu zen, artistez, kreatiboez, esaldi bat utzi zuen ona: trufa bila dabiltzan zerriak gara. Gogoa ematen zuen esateko: baina trufak ez dira guretzat, ez ditugu guk jaten.

Hitzaldiaren ostean Ekonomia Berriei buruzko Lan Mahaiaren aurkezpenak izan ziren, banaka, ilaran, denak oholtza gainean, denak mahai baten atzean.
Peio Aguirrek Fernando Illanaren testua irakurri zuen.
Daniel García Andújarrek Kataluniako panorama erakutsi zuen, Bartzelona eredua ardatz hartuta; absurdua iritzi zion, gaizki eratua, sortzaileak amildegiaren ertzean bizi direla salatu zuen, edukiontziak hutsik daudela. Eta zaindu beharreko hiru eremuak aipatu zituen: produkzioa, erakustea, eta ondarea.
Bulegoa z/b izan zen hurrena.
Miren Jaiok eta Beatriz Caviak Isidoro Valcárcel Medinaren lan bat ekarri zuten, biziki ongi ekarria, *Kudeaketa Bulegoa*.
Iratxe Jaio eta Klaas van Gorkumek Occupy Amsterdamen sortutako Egiaren Batzordeaz hitz egin zuten, eta esaldi lapidario bat utzi airean: artista erretaguardiako atezain goibela da.
Pedro Jiménezek hitz egin zuen gero, PRPCren ordezkari gisa. BIACS kasua aipatu zuen, eta nonbaiten dena gaizki egitea bazegoen, hantxe izan dela hori. Txuspo Poyo etorri zen gero, eta arratsaldeko gauzarik onenetakoa izan zen. Accidents Polipoètics-en bideoa jarri zuen: Van a por nosotros, Gure bila datoz. Eta barre egiteko aukera izan genuen behintzat. Eta bi esaldi utzi zituen hausnarketarako: gauza bat denena denean, ez da inorena. Eta esperantzari atea ireki nahi zion beste hau: itzala luzeagoa denean, argia biziagoa den seinale.
Natxo Rodríguezek bukatu zuen lehen eguneko aurkezpenen txanda. Eta kritiko aritu zen oso. Zer asterisko egiten dut nik hemen galdetuz hasi zuen bere jarduna. Eta segidan ehun artistikoaren desegitea aipatu zuen, eredu aldaketa, Amarika Proiektua, Amarika aretoa, unibertsitate publikoa. Eta Industria eta Kultura banatzeko ordua dela esan. Erakunde kritikoen eraistearekin, industria kulturala kulturaren bizkarroi bihurtu zela jarri zuen mahai gainean, eta artistak pobreak direla, orain berriz pauperrimoak. Eta ohar koadernoan gorriz azpimarratuta daukadan esaldia bota zuen bukatzeko: dirua da politikaren tresna.

Erantzunen txandan izan zen galdera interesgarririk:
Zer gertatuko litzateke artisten greba egongo balitz?
Eta baita erantzun argigarriak ere: Kultura berez produzitzen da. Denok gaude erakundeetan. Dena da gurea.
Kapitalizazioaren zentroa hartu behar da.
Instituzionalizazioa onartu behar da.
Ardura hartu, kontsekuenteak izan.
Ez dakit zeinek esan zuen: Zer egiten ari den badakien tipo bat dagoenean, joan eta Guggenheima egiten du.
Eta holaxe bukatu zen lehen eguna. Kanpoan hotz egiten zuen. Eta igandean hauteskundeak.

Larunbata ere hamarretan esnatu zen, bezperan bezalaxe. Denak zeuden prest lanean hasteko. Beste Instituzionalizazio Mota Batzuei buruzko Lan Mahaian eseri nintzen. Baten batek mandarinak ekarri zituen eta mahaiaren erdian jarri. Jainkoa detaile txikietan omen dago; horra beste instituzionalizazio mota bat. Eguna ondo hasi zen: komunitate indartsuak dauden lekuetan gertatzen dira gauzak. Eta gaur sarbidearen krisia bizi dugu: bestearen pentsamendua ulertzeko astia falta da.
Badira garbi eta dotore hitz egiten duten pertsonak, horietakoa da José Díaz Cuyás. Krisitik pentsatu behar da, kritika bera ere krisitik dator, modernitatearen funtsezko kategoria da, eta kritika egitea ez da krisian ipintzea besterik; kritika ekintza da beti. Eta instituzio batek beti du izaera politikoa. Saussurek esan zuen: hizkuntza instituzio bat da. Eta errituak, eta mitoak. Eta hortxe kokatzen da artea ere. Beraz, instituzionalitate ireki baten alde egin beharra dago, bere burua krisian ipintzen duen baten alde; etengabeko krisian dauden erakundeak eraiki, ekintza eta produkzioa ahalbidetu eta bideratuko dutenak, jakintzaren produkzioa (ez ote da hori komunitatea?), mugimendua sortuko dutenak.

Galdera egin zuen norbaitek: nola saihestu krisiaren erretorika?
Jendea indartsu esnatu zen, antza. Eta etxeko lanak eginda ekarri zituen. Argia ekarri zuen goizeko elkarrizketak. Lekua hartu behar da, instituzionalizatu, eta ez nork bere burua baieztatu ukatuz. Erakunde ahulak behar ditugu, porotsuak, arnasa hartzeko, zirrikituak uzteko, sarbidea errazteko. Erakunde ahulak, baina borondate sendoarekin.
Politika egiteko beste modu batzuk bilatu behar dira, eta baita politikoki definitzeko ere. Autokritika behar da, eta diferentziarako espazioa uztea. Luzera begirako kanalak behar ditugu, eta diferentzietara irekitako instituzioak.

Idoia Zabaletak hartu zuen hitza gero, eta denok egon gintzaizkion arretaz eta miraz. Arratsaldeko aurkezpenean irakurri nahi zuen testua hasi zen mahaian aletzen. Txirlak izan behar dugu. Zer egiten dute txirlek? Ura iragazi. Ba horixe egin behar dugu guk ere. Gelditzeko unea da, osatzeko gelditzekoa. Atzera egin behar dugu, eta ezer ez eman egintzat. Kontua ez da konponbideak bilatzea, ez baitago konponbiderik: arazoa hobetzea da gure egitekoa. Etorkizun komun bat hitzartu behar dugu, horizontala, eta hor nork bere lekua hartu, gerundioa erabili: izaten ari naiz. Eta askitasunaren etika bat aldarrikatu beharra dago, efizientziaren aurretikoa. Eta gauzek iraun dezaten lan egin. Ideologia aipatu zuen gero, inplikazioa, eta ekosistema hauskorra izanagatik, Euskal Herria une onean zegoela horretan. Eta ifrentzu bikaina eman zion Christoph Schäferren bezperako esaldiari: bila gaitzaten zain gauden trufak gara.
Eta zein zerri bidaliko dute gure bila?

Laurence Rassel bere esperientziatik abiatuta hasi zen hizketan, nola bestela? Eta zirrikituetan lan egiten dugula onartuz hasi ere, artistaren estatutoa defendatu beharraz.
Eta galdera bat ekarri zuen: nola mantendu instituzioak, aldi berean aldatuz? Eta zeini interesatzen zaion hau, taldean egin behar dela lana, denbora diferenteekin, eta batez ere, emaitzaren derrigortasunik gabe; mantentzeko moduko lan dinamikak sortu behar direla azpimarratu zuen. Eta baita gauza gehiago ere: nork mantentzen du artxiboa? Nork erabakitzen du zer gordetzen den? Nola sortzen da jakintza kolektiboa? Hori gorriz daukat ohar koadernoan. Nola sortzen da jakintza kolektiboa?

Daniel Llaría zintzo aritu zen oso, kontraesan ideologikoak aletuz hasi zuen bere azalpena, eta egituren barruan egoteak sortzen zion zalantzaz, akaso hobe zela egitura izatea, eta bere ustez komunitate artistikoa topaketarako aukera zela, elkarrizketarako, balioa aitortzeko, eta bere formalizazio faltak egiten duela hain bizia, harreman informeek, eta elkarterik ez egoteak halako egiletza partekatuaren ideia bati lagundu egiten ziola ernatzen, testuingurua taldeak egiten baitu. Nola sortzen da jakintza kolektiboa?

Irene Kopelman ere talde lanaren garrantzia aipatuz hasi zen, kolaborazioa, eta elkar trukearen abantailak aletu zituen: jakintza kolektiboa, prozesuak konpartitzea, elkarrizketa lasaia, elkarrekiko errespetua; pazientzia aipatu zuen gero, hizki larriz jaso nuen koadernoan. Askotan irudimena falta dela ere esan zuen, gauzak beste era batera egiteko, eta politikoki ekiteko modu bat izan daitekeela erresistentziarako borondatea.
Eta politika gisa formalizatu dena dela batzuetan politikoki gaizkiena funtzionatzen duena.

Bitartean, beste mahaian, bezperan aurkezpenak egin ostean, lasaiago ari zirela ematen zuen. Ez zen ilusio bat besterik.
eremuaki buruz ari ziren sartu nintzenean: egiten ari den eredua da. Ahula da instituzio gisa, eta horixe da abiapuntua. Gardenak izaten saiatzen gara, zuen iritzia nahi dugu: zer sortu nahiko genuke zerotik? Euskal Herriko testuingurua sortzen joateko ekimena da eremuak, baina zer nahiko genuke eraiki?
Zerrien eta txirlen ostean, krokodiloaren txanda etorri zen: krokodiloaren aho irekian jartzen den makila da eremuak, lertxunak haren bizkar jaten jarrai dezan. Krisia ez da berez merkatuen berregituraketa besterik, eta haustura dator.
Hauteskundeak ziren hurrengo egunean.

eremuak malgua da, aldatu egiten da, edizioa bultzatzen du esate baterako, eta baliabideak gordetzea du xede, besteak beste, erresistentzia, bioaniztasuna zaintzea, hala esaterik balego.
Iratxe Jaiok, laburbiltzeko, zilegitasuna aipatu zuen, eta zalantza asko izan arren han zeudela, han geundela, denok gaudela ontzi berean sartuta, gaur egun metaforak oso kutsu zinikoa hartu badu ere, politikoen erabilera maltzurraren poderioz.
Euskal Herriko testuinguru eta komunitate artistikoarekin baikorrak izateko motiborik ez zegoela aipatu zuen baten batek, eremuak zer ari den izaten bota zuen beste batek. Topaketa haiek beraiek zer ziren. Ea ez ote zegoen auto-iruditkatze eta auto-ordezkatze karga handiegia; ez ote zen, azken batean, antzerki hutsa. Arriskurik gabeko iritziak konpartitzen ari ginela salatu zuen Klaas van Gorkumek, eta ardura gehiago hartzeko prest zeudela, ardura gehiago nahi zutela. Parte hartze moduak aldatu egin beharko liratekeela. Eta galdera egin zuen: zenbat kostatzen da gure parte hartzea, eta zenbat balio du? Subjektua eta objektua gara aldi berean.

Ez zen ondorio garbirik atera goiz hartan, bueno bai, bat, ez zegoela ondoriorik. Ez ginelako gai izan, ez genuelako interesik izan, edo borondaterik, edo biak, edo ez genuelako asmatu diskurtso artikulatu bat osatzen. Eta halaxe joan zen eguerdia, eremuak gora eta eremuak behera. Eta azkenean baten batek bota zuen: bere dorpezia guztiekin ere, nahiago dut eremuak egotea ez egotea baino.
Nonbaiten irakurria etorri zitzaidan gogora: dorpezia erraza da.
Eta gero bazkaltzera joan ginen denok batera.

Ez nekien zein zen Katya Sander. Txundituta utzi ninduen bere hitzaldiarekin. Bikaina izan zen "Ikusleari buruzko oharrak". Zer da ikuslea, kontsumitzaile gisa ulertu behar al da? Ulertu al liteke lekuko gisa? Ikuslea ez da estatikoa. Imajinatu egin behar da publikoa, hari zuzendu, agentzia lana dago tartean, harremana sortzea, publikoa sortu egiten da, egin egiten da.
Michael Warner aipatu zuen, *Publikoak eta kontrapublikoak*. Eta publikoa arretaren bitartez egiten da. Eta publikoa izateari utzi egiten dio arretarik ez dagoenean. Denboran oinarritzen da beraz, iraupenean, errepikapenean. Testu batek, esate baterako, berak bakarrik ez du publikorik sortzen, errepikapenean bai ordea, iraupenean, denboran, erritmoan. Publikoa, beraz, topaketarako espazio jarraia da. Hori da gauzak argi eta ondo esatea.

Eta segi. Artistak instituzioaren menpe daude, zilegitasuna instituzioen praktikatik baitatorkie. Erantzun jarraia dagoenean, denbora marko baten baitan kokatzen denean, edozein harreman iraunkor instituzio bat da, baita edozein diskurtso errepikatu ere, eta publiko bat marrazten du. Instituzio batek bere publikoa sortzen du, baina ez adina edo posta kodea galdetuz sarreran.
Gaur ordea ez dago etorkizunaren ideiarik, ez dago indarrean, eta dena da orain, dena da ORAIN, eta hortxe gaude harrapatuta. Franco Berardi 'Bifo' aipatu zuen gero, datuen orain izugarria. Baina zer da orain garaikidea, ez badugu jada etorkizunean sinisten? Eta Tony Bennett ekarri zuen hizpidera: museo batek erakusten duena da botereak nola ikusten eta pentsatzen duen mundua, eta nola ikusten gaituen gu, eta guk nola ikusten dugun geure burua, eta nola ikusten dugun geure burua botere objektu gisa.
Hor jada altxatu eta txaloka hasteko gogoa sartu zitzaidan. Baina ez, jarraitu egin zuen hitzaldiarekin, eta arretaz egon nintzaion entzuten. Gorputzaren espazioaz hasi zen gero, eta ordenagailuaren espazioaz, eta nola daramagun abiadura geure baitan. Lekua pantaila bat ote da? Gure arretak dirua ematen du. Nicholas Carr etorri zitzaidan gogora. Geu gara erosiak eta salduak, Julio Cortázar eta bere erlojua bezala, pentsatu nuen. Gure arreta erabat zatituta dago, eta botereari oraina interesatzen zaio, datu bihurtu gara, horixe da botereak gutaz ikusten duena.
Nola ez nuen ezagutzen emakume hau?

Konektibitatea eta prekarietatea txanpon beraren bi aldeak dira. Denbora erabat zatituta dago, jada ez da nirea. Denbora zatikien ozeanoak daude, gorputz zatikien ozeanoak. Eta manifestazio bat bera ere, produkziorako lekua da, batek bideoa, besteak mezuak, hurrenak argazkiak. Guy Debordek izatetik edukitzerako saltoa aipatu zuen, eta edukitzetik azaltzerakoa, eta gaur dena da azaltzea, ikusia izatea. Baina ze motatako ikusgarritasuna da hau? Zer sortzen duzu Twitterren, Facebooken, zeure buruaren irudi bat besterik?
Etorkizuna historikoa da ordea. Eta orainaren murrua hautsi beharra dago. Google bat, esate baterako, oraina hedatzen ari da etengabe, aldiberekotasunarekin. Nola irten orduan hortik? Ba iraganarekin, artxiboarekin, ikuspegi historikoarekin.
Eta gustura jo nion txalo.

Tarte bat geneukan Instituzionalizazio Mota Batzuei buruzko Lan Mahaia aurkezpenak egiten hasi arte.
Aretora itzultzean, aldea nabarmena zen: bezperan ez bezala, ez zegoen mahairik hizlarien eta publikoaren tartean, aulkiak besterik ez oholtza gainean, bertso saio batean bezala. Horra nola hitza bera bezain garrantzitsua den esateko modua, espazioaren forma, lekuaren izaera. Horra beste instituzionalizazio modu batzuen adibide garbia.
José Díaz Cuyásek ekonomiaren estetizazioa aipatu zuen hasteko. Idoia Zabaletak orain izatea beste modurik ez dagoela esan zuen. Baina ez abiaduraren alde egiteko, atzera egiteko baizik, gelditzeko, osatzeko, ezer ez emateko egi(n)tzat, arazoa hobetzeko eta konponbidea gerorako uzteko. Lekua hartzeko, distantzia hartuz eta hurbiltasuna bilatuz aldi berean, askitasunaren etika batetik, eta gauzei irauteko borondatea ezarriz, eta zabalduz, zabalduz, zabalduz, eta inplikatuz, eta detaileak zainduz, dena ondo zainduz. Erresidentzia eta erresistentzia batuz.

Laurence Rasselek zirrikituetan lan egin beharra aipatu zuen berriz ere, eta artxiboa, permanentzia eta permakultura, porotsuak izan beharra, arnasa hartzeko, artikulatuak, denbora ezberdinetan lan egiteko, eta praktika histerikoaren alde egin zuen, histerikoa erresistentea baita, arku tenkatua, oihua.
Itziar Okarizek artistak lanean eta lana eginez sartzen direla harremanetan nabarmendu zuen, eta bera parte sentitzen den eszena txikia eta malgua dela. Komunitatea ez dagoela formalizatuta, eta hori oso garrantzitsua dela. Lana dagoenean

ez dago epairik, esan zuen, ez dugu epairik behar, egiletza partekatua da gurea neurri batean, eta balioa eman behar zaio elkarrizketari.
Eta ez dakit azkenak izan ziren baina nik azkenerako utzi ditut. Equipo Jeletonek benetako perlak utzi baitzituen. Garai zailak dira hauek asmatzeko, batez ere garaia bera asmatzeko. Eta topaketetan behin eta berriz agertu zena utzi zuten garbi: espazioa behar dugu lanerako, baina batez ere denbora. Denbora behar dugu. Gaur ez baitago denborarik, denbora garesti dago. Eta lana egitea ez da produkzioa bakarrik. Eta guri ideiak astoan etortzen zaizkigu.
Horra hainbeste burbuilaren ostean lurrera lotzeko deia: txirlak, zerriak, trufak, krokodiloak, astoak. Denak denbora jakin bati lotuak, denak denborazkoak.

NOTAS A PIE DE PRESENTE

XABIER GANTZARAIN

El 19 de octubre era viernes. El pronóstico para el fin de semana era malo, el baile de alertas de todos los colores había sido intenso los días anteriores, al final cogí el paraguas por si acaso: el domingo había elecciones al Parlamento Vasco.
De todos los que nos juntamos en Vitoria, ¿cuántos habrán leido en noviembre el artículo de Eduardo Apodaka en Berria? Merecía la pena: "El periodo postideológico no ha durado mucho. Pero ha dejado una consecuencia terrible: nos ha dejado empapados de la fatalidad del destino. Somos esclavos de la fatalidad; la única sabiduría prudente y eficaz, es aquella que sabe adaptarse a sus caprichos: coger o no el paraguas. La lluvia es cosa del destino, asi como la tormenta, el sol, la crisis o el paro".

No se pudo haber elegido un fin de semana más adecuado para organizar unos encuentros sobre políticas culturales públicas.

Llegué temprano, serás el primero, Peio Aguirre ya estaba allí, tomando el café mientras repasaba los diarios en la cafetería del Artium. Después empezaron a aparecer todos los demás, poco a poco. Hicieron las presentaciones; había mucha gente que sólo conocía por su nombre, que conocía por su trabajo, que admiraba. Me daba hasta vergüenza estar allí, estaba nervioso. Nunca he estado en unos encuentros de este tipo, pensaba todo el tiempo, qué voy a contar. Sin embargo, no era la primera vez que se hacían desde que se creó eremuak, los organizadores tenían experiencia, y la esperanza de que este año iba a ser más tranquilo, esperanza y deseo, se notaba en el ambiente. Yo qué voy a decir, no estuve en los anteriores.

Estabamos hablando sobre las elecciones, qué iba a pasar, qué nos va a venir encima, alguien dijo que fuera hacía mucho frío.

Además de dos conferencias, los organizadores habían preparado dos Mesas de Trabajo. Una, sobre Nuevas Economías Culturales; la otra, sobre Otras Formas de Institucionalización. Los dos ejes centrales propuestos para las Mesas de Trabajo dan una idea de la preocupación latente entre los participantes. Fuera hacía frío.

Dos salas y dos mesas grandes, cada una de ellas compuesta por tres largas mesas, y gente sentada a ellas; no tenía más misterio. O sí. En una de las mesas, en la de Otras Formas de Institucionalización, estaban Nuria Enguita y Beatriz Herráez como representantes de eremuak, encargadas de dinamizar el diálogo. Los invitados a contar su experiencia y reflexionar sobre ello, eran Idoia Zabaleta de AZALA, Irene Kopelman, Itziar Okariz, Jesús Arpal-Moya y Gelen Alcántara de Equipo Jeleton, José Díaz Cuyás, Daniel Llaría y Laurence Rassel. Si no me equivoco, fue Itziar quien propuso quitar una de las largas mesas, da igual si fue otra persona, todos estuvieron de acuerdo, quitaron una de las tres mesas, así era más pequeña, así estabamos más cerca, más juntos.

Llevó tiempo el explicar las razones de los encuentros, para qué se hacen, por qué estamos nosotros y no otros, la gente tenía preguntas. Y sacamos una conclusión bastante clara: hay que pensar y redefinir eremuak constantemente.

José Díaz Cuyás dijo unas cosas muy sensatas al tomar la palabra, fue él quien tuvo la responsabilidad de romper el hielo. ¿Por qué se utilizará esa expresión, romper el hielo? Se notaba cercanía entre los participantes, cercanía entre quienes comparten una misma práctica, tienen preocupaciones parecidas, aun cuando la línea de trabajo sea personal y particular. De todas las cosas que dijo, hubo una que dio mucho juego, y reapareció una y otra vez en el diálogo posterior: ¿comó se investiga en arte?
Irene Kopelman habló del arte como investigación, y de la investigación como arte.

Itziar Okariz dijo que la Academia exige formalizar la investigación y la experimentación, y surgieron muchas otras cuestiones: si la universidad y el contexto artístico no están enfrentadas, si la institución académica y la institución arte no están muy alejadas entre sí, organizadas por un orden distinto que rige las prácticas, y si no necesitamos cosas más híbridas.
Nosotros/as, el pronombre más político, escribió Joseba Sarrionandia hace 25 años. Y había muchas más cuestiones que merecían ser puestas encima de la mesa: cómo se puede tener confianza en las instituciones, o qué pasa con los archivos completos de una investigación, y por qué no se conjuntan los archivos, o cómo se mide el éxito de las prácticas museísticas, cuál es la importancia del archivo, o de los centros de documentación. No sé porqué salió tan pronto la frase que todo el mundo esperaba: lo primero que desaparece son las políticas públicas.
Y luego había otra pregunta: ¿qué es una práctica cultural?

Idoia Zabaleta habló claro desde el principio: AZALA es un proyecto de vida; es una extensión de la trayectoria artística, es un espacio de residencias artísticas, pero sobre todo es un proyecto vital. Después dijo tres palabras que apunté en mayúsculas en mi cuaderno de notas: NOSOTRAS SOMOS TODO.
Y marqué otra frase con una estrella: ecosistemas locales frágiles y absurdos. Y no sé cómo, pero la conversación derivó de nuevo hacia las instituciones, y José Díaz Cuyás dijo una de las frases de los encuentros: la principal finalidad de las instituciones es perpetuarse.
Y de su mano apareció otra cuestión al diálogo, la de la necesidad de otro modelo de conocimiento, las imágenes como conocimiento, el saber de las imágenes. ¿Qué es un hecho plástico? Y después habló de sustituir el discurso por otro saber, el de la imagen. Y habló de un denominador común inherente a la institución arte, no somos idénticos pero somos inter pares, la calidad siempre se evalúa inter pares.
Porque, ¿a quién importa esto? ¿A la crítica, a la opinión pública, a quién? ¿A quién le importa?
A nosotros. A nosotros sí.

También hablaron de cultura, también hablamos, aunque yo no abrí la boca. ¿Qué genera la cultura, y sobre todo la cultura financiada con dinero público? A veces populismo, a veces construcción de los públicos. Pero en estos tiempos

en los que a las políticas culturales se les exigen resultados, parece que el "efecto Guggenheim" ha podido con todo, y que los demás modelos, como Arteleku, con una gran legitimidad interna, que fue posible porque era invisible, ahora ya no se pueden implantar. Después salió y creció una idea: que la institución no sea el centro, sino un punto de la red. Y punto.

También había movimiento en la Mesa sobre Nuevas Economías Culturales. El diagnóstico era implacable: la política gubernamental ha consistido en no dotar de autonomía a las instituciones, así no existen, no tienen estructura; no tenemos más remedio que legalizarnos e institucionalizarnos: hay que seguir promoviendo la producción cultural, a pesar de no tener instituciones. Hay instituciones mediadoras, como eremuak, pero la mayoría se han convertido en instituciones sobredimensionadas, sin verdadero soporte social, donde la estructura es más grande que el soporte social, y eso no puede ser así.

¿Cómo se trabaja en la cultura? Alguien mencionó la palabra vertebración. Asociación. Cooperativa. Modelos alternativos. Y eso conllevó otra cuestión: ¿el modelo genera el sistema, o es al revés? El verdadero amo es el capitalismo financiero, la circulación de dinero, la acumulación de capital, y no se plantea que haya crisis de modelo, se resguarda el marco institucional. Y, ¿qué es lo que le pedimos a la institución?
La cultura sigue siendo propaganda.
Alguien mencionó la necesidad de volver a los 70, a la autonomía.
Lo mejor que tiene el Estado es que tiene grietas.

Después hablaron de procesos de institucionalización, hablamos, y de los modos de organización de la sociedad civil. Alguien mencionó la esfera pública, y una preocupación: no hay contraesfera. Klaas van Gorkum tomó la palabra, y dijo que están utilizando la crisis como excusa, es el nuevo orden internacional, con la retirada del gobierno, con la dimisión en sus responsabilidades, y dejó una pregunta en el aire: ¿Dónde queda el gobierno cuando se está retirando? Y dijo que nuestro modelo de hoy en día es el de los *reality-shows*. La televisión es la institución, y los ciudadanos son jovenes estrellas en potencia, emprendedores, en busca de autorrealización, siempre estás llegando pero nunca llegarás. Y el estado mientras tanto vigila, gestiona, controla. Se ve perfectamente en las políticas culturales: políticas culturales que no existen, pero que controlan el dinero.

eremuak se salva, de alguna manera, por ser algo sin forma, indefinido.
Y siguió preguntando: ¿Quienes son los trabajadores en el campo del arte? Es cuestión de equilibrio, de redistribución de los recursos. Han desmantelado el campo del arte, pero siguen siendo necesarias la producción, la presentación y la preservación del patrimonio. Me acordé de la política de exposiciones y compras de los museos del País Vasco, pero no dije nada, estaba allí para tomar notas. Aquí.
Es lo bueno que tienen las mesas de trabajo: la gente habla sin tapujos. El que toma notas no tiene por que dar nombres. Pero bien que se acuerda de las frases que le han llamado la atención: nos hemos quedado con el edificio, con el espacio de visibilidad, pero ha habido un desmantelamiento de las instituciones críticas, y una desactivación crítica de las instituciones. Se ha fortalecido el marco institucional; de nuevo Bilbao, de nuevo el efecto Guggenheim; Vitoria, Artium no es lo que debía ser teóricamente: Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

Estabamos en Artium, en dos salas, en dos mesas.
La conversación derivó hacia otro camino, emocionante. Creo que fue Pedro G. Romero, pero no estoy seguro, no lo apunté todo en mi cuaderno de notas. Ni falta que hace. El capitalismo funciona con zonas sin control, como el sistema-arte. Del mismo modo que uno necesita de esos afueras de la ley, el otro necesita de artistas críticos. Me vino algún que otro nombre a la cabeza. Son mecanismos de circulación, circulación de capital simbólico. ¿Qué pasa con la escena vasca? Es potente pero asilvestrada.
Después saltó: ¿y cómo funciona el Guggenheim?
He mentado tres veces el nombre de la bestia (¿el espectro?).
Después recordó con gracia la famosa frase de Orson Welles: "En Italia, en 30 años de dominación de los Borgia hubo guerras, terror, sangre y muerte, pero surgieron Miguel Angel, Leonardo da Vinci y el Renacimiento. En Suiza hubo amor y fraternidad, 500 años de democracia y paz y ¿qué tenemos? El reloj de cuco". Y la vasca es una sociedad que aspira a tener artistas que la representen, pero igual necesitamos hacer relojes de cuco. De hecho, se ve al artista como especialista, como algo utilitario: el producto es el artista. El artista como producto.
Y los mecanismos de control surgen desde nosotros mismos: formación permanente, universidad sin fin. Cada uno debe producirse a sí mismo, y así la responsabilidad es tuya, es individual. De este modo, la producción de subjetividad es totalmente precaria, débil. Pero somos nosotros quienes hemos construido el modelo que nos ahoga. Quizás, la salvación está en trabajar en el peligro.
Después salió el mito del nomadismo, de la vida sin sujeciones, ya era hora de hacerme un poco de autocrítica a mí mismo.
Después nos fuimos a comer todos juntos.
Por la tarde había conferencia de Christoph Schäfer: La ciudad es nuestra fábrica. El tipo me cayó mal desde el principio, no me gustó nada la conferencia, a veces viene bien algo así, sobre todo para saber lo que no quieres hacer. Habló sobre el tercer sector, sobre los artistas, los creativos, dejó una buena frase: somos cerdos buscanco trufas. Daban ganas de decirle: pero las trufas no son para nosotros, no las comemos nosotros.

Después de la conferencia era el turno de las presentaciones de la Mesa de Trabajo sobre Nuevas Economías Culturales, de uno en uno, en fila, todos encima del escenario, detrás de una mesa.
Peio Aguirre leyó un texto de Fernando Illana.
Daniel García Andújar nos presentó el panorama de Cataluña, tomando como eje el modelo Barcelona; le parecía absurdo, mal montado; dijo que los creadores viven al borde del abismo, que los contenedores están vacíos. Y habló de las tres Ps a cuidar: Producción, Presentación y Patrimonio. Me acordé de otras tres Ps: Pipas, Paseo y Playa.
El siguiente era Bulegoa z/b. Miren Jaio y Beatriz Cavia trajeron un trabajo de Isidoro Valcárcel Medina, *Oficina de Gestión*, muy bien traido, por cierto.
Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum hablaron sobre la Comisión de la Verdad creada en *Occupy* Ámsterdam, y dejaron una frase lapidaria: el artista es el portero lúgubre en la retaguardia.
Después habló Pedro Jiménez en nombre de PRPC. Mencionó el caso BIACS, y dijo que si se podía hacer todo mal, fue allí donde se hizo.
Después vino Txuspo Poyo, y fue de lo mejorcito de la tarde. Puso un vídeo de Accidents Polipoètics: Van a por nosotros. Y por lo menos tuvimos la ocasión de reirnos durante un rato. Dejó un par de frases para la reflexión: cuando algo es de todos, no es de nadie.
Y otra que abría una puerta a la esperanza: Cuando la sombra es más pronunciada, es porque la luz es más brillante.
El encargado de cerrar las presentaciones del primer día fue Natxo Rodríguez. Fue muy crítico. Empezó su alegato preguntándose qué asteriscos hago yo aquí. Y prosiguió enumerando el desmantelamiento del tejido artístico, la sustitución del modelo, el Proyecto Amarika, la Sala Amarika, la universidad pública. Y dijo que ya era hora de separar la Industria y la Cultura. Con el desmantelamiento de las instituciones críticas, la industria cultural se ha convertido en una industria parasitaria de la cultura; los artistas son pobres, ahora, paupérrimos. Y terminó su alegato con una frase que subrayé con rojo en mi cuaderno de notas: el dinero es la herramienta de la política.

En el turno de respuestas hubo preguntas interesantes:
¿Qué pasaría si hubiera una huelga de artistas?
Y respuestas esclarecedoras:
La cultura se produce sola.
Todos estamos en instituciones.
Todo es nuestro.
Hay que tomar el centro de la capitalización.
Hay que asumir la institucionalización.
Ser responsables, ser consecuentes.
No sé quien lo dijo:
Cuando hay un tío que sabe lo que hace, hace el Guggenheim.
Y así terminó el primer día. Fuera hacía frío. Y el domingo, elecciones.

El sábado también se despertó a las diez, como la víspera. Todos estaban preparados para empezar a trabajar. Me senté en la Mesa sobre Otras Formas de Institucionalización. Alguien trajo mandarinas y las dejó en el centro de la mesa. Dicen que Dios está en los detalles; he ahí otra forma de institucionalización.
El día comenzó bien: las cosas ocurren donde hay comunidades

fuertes. Hoy vivimos una crisis de acceso: falta tiempo para entender el pensamiento del otro.
Hay personas que hablan claro y son elegantes, José Díaz Cuyás es de esas. Hay que pensar desde la crisis, la crítica viene de crisis, es una categoría fundamental de la modernidad, y criticar no es más que poner en crisis; la crítica siempre es acción. Y una institución siempre tiene carácter político. Lo dijo Saussure: el lenguaje es una institución. Y los ritos, y los mitos. Es ahí donde se encuentra el arte. Por lo tanto, hay que abogar por una institucionalización abierta, que se ponga a sí misma en crisis; construir instituciones en crisis permanente, instituciones que propicien la acción y la producción: producción de conocimiento (¿no es eso la comunidad?), que produzcan movimiento.

Alguien hizo una pregunta: ¿cómo evitar la retórica de la crisis?
Al parecer, la gente se despertó con fuerzas. Y trajo los deberes bien hechos. El diálogo de la mañana arrojó un poquito de luz. Hay que tomar posición, institucionalizarse, y no afirmarse negando. Necesitamos instituciones débiles, porosas, para poder respirar, que tengan grietas, que faciliten el acceso. Instituciones débiles con voluntades fuertes. Hay que buscar otras formas de hacer política, y de definirse políticamente. Necesitamos autocrítica dando espacio para la diferencia. Necesitamos canales para el largo plazo, e instituciones abiertas a la diferencia.

Después tomó la palabra Idoia Zabaleta, y todos estuvimos escuchando atentos, casi con admiración. Comenzó a explicar el texto que quería leer en la presentación de la tarde. Tenemos que ser almejas. ¿Qué hacen las almejas? Filtrar el agua. Pues nosotros debemos hacer lo mismo. Es hora de reparar, de parar para reparar, calmar la ansiedad. Hay que retroceder, no se puede dar nada por hecho. No hay que buscar soluciones, no las hay: hay que mejorar el problema. Y acordar un futuro común, horizontal, y ahí, tomar posición cada uno, utilizar el gerundio: yo estoy siendo. Hay que reivindicar una ética de la suficiencia, anterior a la eficiencia. Y hacer durar las cosas. Estamos aquí para entre-tenernos. Luego mencionó la ideología, la implicación, y dijo que el País Vasco estaba en un buen momento, aunque el ecosistema es muy frágil. Y dio una réplica colosal a la frase de Christoph Schäfer: somos trufas que esperamos que nos encuentren. ¿Qué cerdo enviarán a buscarnos?

Laurence Rassel comenzó hablando desde su experiencia, ¿cómo si no? Y empezó aceptando que trabajamos en los intersticios, y defendiendo un estatuto del artista. Y trajo una cuestión muy interesante: ¿cómo mantener la institución, cambiándola al mismo tiempo? Y a ver a quien interesa esto, que hay que trabajar en grupos, con temporalidades diferentes, y sobre todo con no obligación de resultado; y subrayó que hay que crear dinámicas de trabajo que se puedan mantener. Tenía aun más cosas: ¿Quién mantiene el archivo? ¿Quién decide lo que se guarda? ¿Cómo se crea un conocimiento colectivo? Eso lo tengo en rojo en el cuaderno.
¿Cómo se crea el conocimiento colectivo?

Daniel Llaría habló con sinceridad, comenzó desgranando sus contradicciones ideológicas, y las dudas que le producía el estar dentro de las estructuras, que quizás era mejor ser estructura, y que en su opinión la comunidad artística era una posibilidad para el encuentro, para el diálogo, para un proceso de validación, y que la no formalización hace que la escena vasca sea tan viva, con relaciones informes, y que la no asociación ayuda a cierta idea de autoría compartida, ya que el contexto se hace en grupo.
¿Cómo se crea el conocimiento colectivo?

Irene Kopelman también comenzó hablando sobre la importancia del trabajo en equipo, de la colaboración, y fue enumerando las ventajas del intercambio: conocimiento colectivo, compartir procesos, diálogo lento, reciprocidad, respeto mutuo. Después mencionó algo tan simple como la paciencia, lo guardé con mayúsculas en mi cuaderno de notas. También dijo que a veces no hay imaginación para intentar hacer las cosas de otra manera, y que la voluntad de resistencia puede ser una manera de actuar políticamente. Y que lo que se ha formalizado como política es a veces lo que menos funciona como político.

Mientras tanto, en la otra mesa, después de haber hecho las presentaciones el día anterior, parecía que estaban más tranquilos. No fue más que una ilusión. Estaban hablando sobre eremuak cuando entré: es un modelo en construcción. Es débil como institución, y ese es el punto de partida. Intentamos ser transparentes, queremos vuestra opinión: ¿Qué nos gustaría crear desde cero? eremuak es un elemento para la generación de contexto vasco pero, ¿qué nos gustaría construir? Después de los cerdos y las almejas, llegó el turno de los cocodrilos: eremuak es el palo en las fauces del cocodrilo para que la garza siga parasitando. La crisis no es más que la reestructuración de los mercados, y va a haber una fractura.
Al día siguiente había elecciones.

eremuak es flexible, cambia, muta, varía, promueve la edición por ejemplo, y busca preservar los recursos, entre otras cosas, resistencia, biodiversidad, si se puede decir así.
Iratxe Jaio, para recapitular, mencionó la legitimidad, y que a pesar de todas las dudas ellos estaban allí, que todos estabamos allí, que todos estamos en el mismo barco, aunque hoy en día esa metáfora haya terminado teniendo una connotación cínica, gracias a la utilización perversa por parte de los políticos.
Alguien mencionó que no había motivos para ser optimistas con el contexto y la comunidad artística del País Vasco, alguien más dijo que qué cosa está siendo eremuak. Qué están siendo los mismos encuentros. Si no había demasiada autorepresentación; si no era, al final, puro teatro. Klaas van Gorkum dijo que estabamos compartiendo opiniones sin riesgo, y que ellos estaban dispuestos a tomar más responsabilidad, que querían más responsabilidad. Que deberían cambiarse los modos de participación. Y formuló una pregunta: ¿Cuánto cuesta nuestra aportación, pero cuánto vale? Somos sujetos y objetos al mismo tiempo.

No hubo conclusiones esa mañana, bueno, sí, una, que no había conclusiones. Porque no fuimos capaces, porque no hubo interés, o voluntad, o ambos, o porque no supimos articular un discurso mínimo. Y así se nos fue el mediodía, que si eremuak esto, que si eremuak lo otro. Y al final alguien concluyó: prefiero que exista eremuak, aún con todas las torpezas, a que no exista.
Me acordé de algo que leí no sé dónde: la torpeza es fácil.
Y después nos fuimos a comer todos juntos.

No sabía quién era Katya Sander. Me dejó maravillado con su conferencia. "Estudios sobre el Espectador" fue magnífica. ¿Qué es el espectador, hay que entenderlo como consumidor? ¿Puede entenderse como un testigo? El estado del espectador no es estable. Hay que imaginar un público, abordar a un público, hay un trabajo de agencia, de relación, hay que crear un público, el público se hace. Mencionó a Michael Warner, *Públicos y contrapúblicos*. Y el público se configura mediante la atención. Y deja de ser público cuando ya no hay atención. Se basa en el tiempo, en la duración, en la repetición. Ningún texto en sí mismo crea un público, sino la repetición, el tiempo, el ritmo. Por lo tanto, un público es un espacio continuo de encuentro. Eso es decir las cosas bien claras.

Y sigue. Los artistas dependen de la institución, ya que la legitimación les viene a base de prácticas institucionales. Cuando hay una respuesta regular, dentro de un marco de tiempo, cualquier relación continua es una institución, y cualquier discurso repetido es una institución. Una institución crea su público, pero no preguntando la edad o el código postal en la entrada. Pero hoy no hay idea de futuro, no está en vigor, y todo es ahora, todo es AHORA, y estamos atrapados en ese ahora. Después mencionó a Franco Berardi 'Bifo', y su "el ahora de los datos". ¿Qué significa el HOY contemporáneo, si ya no creemos en el futuro? Y después mencionó a Tony Benett: lo que un museo muestra es cómo el poder ve y piensa el mundo, y cómo nos ve a nosotros, y cómo nos vemos a nosotros mismos, y cómo nos vemos como objetos de poder.
Ahí me entraron ganas de levantarme y empezar a aplaudir. Pero no, ella prosiguió con su conferencia, y estuve atento, escuchándola.
Después empezó a hablar del espacio del cuerpo y del espacio del ordenador, y de cómo la velocidad se ha internalizado. ¿El lugar es una pantalla? Nuestra atención se convierte en dinero. Me acordé de Nicholas Carr. Somos aquellos que son comprados y vendidos; como Julio Cortázar y su reloj, pensé. Nuestra atención está fragmentada,

y al poder le interesa el ahora, nos hemos convertido en datos, eso es lo que el poder ve de nosotros.
¿Cómo es que no conocía a esta mujer?

La conectividad y la precariedad son las dos caras de la misma moneda. El tiempo está totalmente fragmentado, ya no es mío. Hay océanos de fracciones de tiempo, hay océanos de fracciones de cuerpo. Incluso una manifestación es ya un lugar de producción: vídeos, mensajes, fotografías. Guy Debord explicó el salto de ser a tener, y de tener a parecer, y hoy todo es aparecer, ser visto. ¿Pero qué tipo de visibilidad es ésta? ¿Qué produces en Twitter, en Facebook, aparte de una imagen de tí mismo?
Sin embargo, el futuro es histórico. Hay que romper el muro del ahora. Google, por ejemplo, está expandiendo el ahora constantemente, con la simultaneidad. ¿Cómo salir del ahora? Con el pasado, con el archivo, con un planteamiento histórico.
Y la aplaudí con ganas.

Teníamos un poquito de tiempo antes de que empezaran las presentaciones de la Mesa sobre Otras Formas de Institucionalización.

Al volver a la sala, la diferencia era enorme: a diferencia de la víspera, no había ninguna mesa entre los hablantes y el público, solo unas sillas encima del escenario, como en una sesión de bertsolaris. He ahí cómo la forma es tan importante como la palabra, la forma del espacio, la forma del lugar. He ahí un buen ejemplo de otras formas de institucionalización.

Para empezar, José Díaz Cuyás mencionó la estetización de la economía.

Idoia Zabaleta dijo que no hay otro modo de ser que el ser ahora. Pero no para abogar por la velocidad, sino para retroceder, reparar, parar para reparar, no dar nada por hecho, mejorar el problema y posponer la solución. Para tomar posición, tomar una com-posición, tomando distancia y buscando proximidad al mismo tiempo, desde una ética de la suficiencia, haciendo durar las cosas, y distribuir, distribuir, distribuir, implicándose, y cuidando los detalles, cuidando mucho todos los detalles. Sumando residencia y resistencia.

Laurence Rassel habló de nuevo sobre la necesidad de trabajar en los intersticios, y del archivo, de la permanencia y de la permacultura, de la necesidad de ser porosos, para poder respirar, articulados, trabajando en distintas temporalidades, y abogó por una práctica histérica, porque lo histérico es resistente, arco tensado, grito.
Itziar Okariz subrayó que los artistas se relacionan en el trabajo, trabajando, y que la escena de la que ella se siente parte es pequeña y flexible. Que la comunidad no está formalizada y eso es muy importante. Cuando hay trabajo no hay juicio, dijo, no necesitamos juicios, la nuestra es una autoría compartida, en cierto sentido, hay que valorar la interlocución, y no avergonzarse de los propios saberes.
Y no sé si fueron los últimos pero yo los he dejado para el final. Porque el Equipo Jeleton dejó unas auténticas perlas. Los tiempos están siendo duros de inventar. Y dejaron claro que ya antes había salido varias veces durante los encuentros: necesitamos espacio para trabajar, pero también necesitamos tiempo. Sobre todo necesitamos tiempo. Porque hoy ya no hay tiempo, el tiempo está caro.
Y productividad no es producción.
Y a nosotras las ideas nos vienen en burra.
He ahí, después de tanta burbuja, una llamada a la tierra: almejas, cerdos, trufas, cocodrilos, burras. Todos y todas ligadas a un cierto tiempo, seres temporales.

2012an, eremuak programak *Artea eta Politika Publikoak* gaiaren inguruko bi topaketa antolatu ditu, biak ala biak Gasteizko Artium Arte Garaikideko Euskal Zentro Museoan, urtarrilaren 20an eta 21ean bata eta urriaren 19an eta 20an bigarrena.
2013an, berriz, eremuak-ek Arte Instituzioaren definizioari buruzko lan-mahaia burutu du, eta baita *Editatzea, Ekoiztea, Programatzea* jardunaldiak ere Donostiako Artelekun uztailaren 25ean eta 26an.

En 2012, eremuak ha organizado dos encuentros sobre *Arte y Políticas Públicas*, desarrollados respectivamente los días 20 y 21 de enero, y 19 y 20 de octubre, en el Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Artium de Vitoria-Gasteiz.
Durante 2013, eremuak ha llevado a cabo una mesa de trabajo sobre la definición de Institución de Arte, así como unas jornadas bajo el título de *Editar, Producir, Programar*, los días 25 y 26 de julio en Arteleku, Donostia-San Sebastián.

Honako hauek osatzen dute egun Lan Batzorde Teknikoa:
La Comisión Técnica está formada actualmente por:
Peio Aguirre, María Jesús Cambra, Nuria Enguita, Beatriz Herráez, Fernando Illana

Batzordeko parte izan dira:
Han formado parte de esta comisión:
Daniel Castillejo, Pedro G. Romero, Juan Luis Moraza

edizioa / edición
Peio Aguirre, Nuria Enguita, Beatriz Herráez, Fernando Illana

koordinazioa / coordinación
Almudena Díez

testuak / textos
Peio Aguirre
Oriol Fontdevila
Xabier Gantzarain

diseinu grafikoa / diseño gráfico
Maite Zabaleta

itzulpena / traducción
Belaxe

inprenta / imprenta
Zeroa Multimedia S.A.

(c) Irudiena, artistek / de las imágenes, los artistas
(c) Testuena, egileek / de los textos, los autores

2013ko uztaila / Julio 2013

http://www.eremuak.net/

eremuak

EUSKO JAURLARITZA GOBIERNO VASCO

Arte garaikidearen testuingurua ekoizteko programa irekia.
Hezkuntza, Hizkuntza Politika eta Kultura Saila, Eusko Jaurlaritza.
ARTIUM Arte Garaikideko Euskal Zentro Museoa. eremuak programaren erakunde hartzailea.

Programa abierto para la producción de contexto contemporáneo.
Departamento de Educación, Política Lingüística y Cultura del Gobierno Vasco.
ARTIUM Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Entidad receptora del programa eremuak