A través de la arena

Laura Vallés Vilchez ed.

CENTRO

A través de la arena

Noemí de Haro García
José Díaz Cuyás
Nuria Enguita Mayo
Jon Mikel Euba
Olga Fernández López
Inés Molina Agudo
Mar Villaespesa
Lola Visglerio Gómez
Maider Zilbeti

Laura Vallés Vilchez (ed.)

Across the Sand

131 | 5 Hacer y ser públicos
Making and Being Public
Laura Vallés Vílchez

141 | 15 *Fadaiat*. Apuntes sobre una actividad pública desde el confinamiento
Fadaiat*. Notes on a Public Activity from Confinement*
Noemí de Haro García, Inés Molina Agudo, Lola Visglerio Gómez

167 | 41 Una visita narrada
A Narrated Visit
Laura Vallés Vílchez

181 | 55 El delfín y el submarino
The Dolphin and the Submarine
Mar Villaespesa

191 | 65 Un encuentro *A través de la arena*
An Encounter Across the Sand
José Díaz Cuyás, Nuria Enguita Mayo, Olga Fernández López, Laura Vallés Vílchez, Maider Zilbeti

213 | 87 «Editar en un sistema de ecos positivos». Miren Eraso en *Zehar*
"Editing in a System of Positive Echoes". Miren Eraso in Zehar
Laura Vallés Vílchez

233 | 107 Simultáneo o consecutivo… ¡continuemos!
Simultaneous or Consecutive… Let's Go On!
Jon Mikel Euba

Hacer y ser públicos

Laura Vallés Vílchez

Este libro se ha convertido en una oportunidad de narrar algo que no sucedió y, por lo tanto, apunta a una experiencia en subjuntivo: un pasado no acontecido pero deseado y, finalmente, articulado desde otro tiempo y lugar. Un encuentro, una actividad de edición performativa y unos talleres de lectura vinculados al tercer episodio de la exposición *A través de la arena* —que abriría sus puertas en CentroCentro el 20 de febrero de 2020, para cerrarlas pocas semanas después, como consecuencia del estado de alarma de la crisis política y sanitaria de la COVID-19— conformarían un programa público por venir que, sin embargo, nunca llegaría. Tres meses más tarde, y desde nuestros espacios domésticos convertidos forzosamente en oficinas, el programa encontraría afinidades y alianzas que permitirían desplazar las prácticas y debates artísticos propuestos en las salas del centro en el Ayuntamiento de Madrid, y situarlas colectivamente en diferentes procesos creativos e históricos de una manera ágil y abierta, más allá del confinamiento de nuestros cuerpos y de los materiales y obras de arte secuestrados en las salas.

Entre otras cuestiones, la crisis evidenciaría la interdependencia de personas y objetos, de sus flujos y circulaciones, rastros y restos, también de sus ya sabidas desigualdades y urgentes necesidades; y apuntaría hacia un precipitado y complejo cambio de gobernanza y vigilancia capital cuyos procedimientos y consecuencias —diseñados mientras escribo estas líneas— determinarán las vidas y quehaceres de todas las personas y de sus comunidades. Una ventana de oportunidad para una reinvención del contrato social en un momento constituyente dentro de nuestras fronteras, pero también en Europa y resto de países del mundo que todavía no han aprendido a compartir, ni qué decir, cuidar del

planeta. Poner la vida en el centro de las prácticas institucionales para instituir con cuidado es una cuestión que desde muchas esferas sociales y culturales venimos reclamando, defendiendo y ensayando en multiplicidad de formatos tiempo atrás. Una afirmación que ha llegado como una gran bofetada que ha desencajado y resituado las urgencias de nuestro presente y de aquellas políticas que lo organizaban. Cuidar de los que cuidan se ha vuelto insoslayable.

Pensar el espacio del museo o del centro de arte como escenario desde el que imaginar y desafiar las condiciones que definirían ese contrato social, dentro y fuera de nuestras fronteras —haciendo visibles los abusos históricos y políticos cuyos rastros racistas, xenófobos y coloniales son vergonzosamente actuales— es una tesis que desde mi humilde posición como trabajadora del arte he tratado de poner en marcha colectivamente en cada comunidad artística a la que he sido invitada así como en la que propiciamos desde la plataforma editorial *Concreta* y que creamos, a sabiendas de nuestros privilegios, hace casi una década. En este sentido, dar cuenta de un programa que deseaba *hacer* y *ser* público en un frágil presente de distanciamiento denominado «social» —y no *físico*— era ineludible para poder establecer un diálogo acerca de los contextos, prácticas y sistemas del arte: uno de los temas tratados en las salas de *A través de la arena,* como las páginas que suceden a estas palabras te cuentan. Sin embargo, aunque la fragilidad de nuestras instituciones culturales no llegaría con la pandemia, con ella se evidenciaría, más si cabe, la necesidad de la consolidación de su compromiso público que se prepare para un futuro posdemocrático no tan lejano.

Si la década de los años setenta —cuando el contrato social tras la segunda guerra mundial comenzó a desmoronarse iniciando el largo camino neoliberal de la financiarización y precarización de nuestras vidas— dio lugar a un desencanto institucional y a un rechazo del museo como espacio de legitimación para unos y no otras, en las décadas de

los ochenta y noventa, en lugar de verlo como parte del problema, el museo se aprehendería como espacio desde el que contribuir a una posible solución. La aparición de los denominados «programas públicos» se daría como consecuencia de estos procesos de negociación frente a las fuerzas que ordenan sus usos. En aquellos años en los que la crítica institucional norteamericana emergía como promesa de cambio, se inaugurarían a destiempo muchos de los centros culturales y museos dentro de la nueva España de las autonomías tras casi cuatro décadas de autarquía. La crítica institucional puesta en marcha en algunas de las nuevas organizaciones —heredera de las prácticas neoyorkinas de las que gestores y gestoras españolas fueron testigos en sus años de formación en la gran manzana— desearía facilitar un servicio público basado en la pluralidad y negociación ciudadana. Una renovada experiencia democrática trataría de propiciar la descentralización del los poderes con el fin de constituir espacios y momentos en los que sus públicos pudieran beneficiarse de los recursos y procesos pedagógicos y emancipadores. Sin embargo, en tiempos en los que la crítica institucional se ha institucionalizado y no ha logrado traducir esos mismos discursos de integración en acción y reciprocidad —a menudo reducidos a retórica—, es decir, no ha conseguido instaurar unos mecanismos que aseguren unos procedimientos éticos y estéticos para con sus comunidades y públicos, ha provocado deseos de instituir de otra manera en las generaciones venideras.

Así, otras propuestas feministas que atendían y dignificaban este deseo desde la voluntad de hacer de la institución un espacio de distancia corta —poroso, permeable y transversal—, una plaza ciudadana que atendiera la diferencia desde el cuidado y la escucha, como la planteada en el concurso público para la dirección de CentroCentro por Soledad Gutiérrez, emergía como promesa de posibilidad para aquellos y aquellas hacedoras culturales que se adentraron en los sistemas del arte tras la crisis financiera y la debacle social desencadenada hace doce años. En esta

nueva etapa en el centro, en el Ayuntamiento, una concepción de las audiencias que buscaba eliminar las jerarquías establecidas en la museística tradicional, dándole mayor relevancia a un público participativo, activo y responsable, sería un eje fundamental. Un proyecto integrador enraizado en el cuidado que aprehendería el arte como experiencia indisociable de la vida. Una aproximación que permitiría pensar las relaciones que establecemos con las condiciones de producción y circulación de conocimiento, para situarlo; pues, no debemos olvidar que el «ayuntamiento», como indica el verbo latino del que procede, *adiungere*, nos invita a estar juntas. Los esfuerzos municipalistas por una democracia participativa —más que representativa— son la constatación de esta premisa ciertamente frustrada. En última instancia, el marco en el que el programa público de *A través de la arena* se deseaba insertar, hace cerca de dos años cuando comenzamos las conversaciones para ponerlo en marcha, atendería a la dimensión narrativa del comisariado como forma de especulación que nos diera la posibilidad de recurrir a los procesos históricos, así como a la práctica de la edición como ejercicio de escucha activa, para entender mejor nuestro presente.

A través de la arena comenzaba a gestarse durante aquellas primeras conversaciones, a partir de una investigación académica[1] en torno a estas cuestiones y que, como *display* expositivo, tuvo la posibilidad de materializarse en el marco ofrecido por la convocatoria Komisario Berriak[2], iniciativa de Azkuna Zentroa en Bilbao, a los cuidados de Beatriz Herráez, y de itinerar en un segundo episodio al Museo Artium en Vitoria para inscribirse como caso de estudio en una gran exposición[3] sobre las prácticas artísticas

1. Propuesta doctoral llevada a cabo en el Royal College of Art bajo la supervisión de Grant Watson y Victoria Walsh.

2. Disponible en: https://www.azkunazentroa.eus/az/cast/agenda-4/komisario-berriak-garazi-ansa-marc-badal-y-laura-valles/al_evento_fa. Consultado en junio de 2020.

3. *Zeru bat, hamaika bide. Prácticas artísticas en el País Vasco entre 1977 y 2002*, exposición comisariada por Xabier Arakistain, Miren

en el País Vasco a partir de la colección. Estas primeras etapas del proyecto pondrían en diálogo dos publicaciones periódicas fundadas en 1989: el boletín del centro de arte donostiarra Arteleku, *Zehar* («a través de» en euskera), y la revista gestada en Sevilla e impresa en Madrid *Arena,* así como a dos de sus directoras, Miren Eraso y Mar Villaespesa. El proyecto tendría como fin acercarse al periodo de los años ochenta desde la teoría crítica y la práctica artística desde un posicionamiento feminista, cuya toma de conciencia tuvo lugar precisamente aquellos años. Como apuntaba en mi escrito para la publicación periódica que prepara el Museo Artium[4], la voluntad era abogar por «una forma relacional de pensamiento, que aquí denominaré "pensar-con"»[5], a la manera de María Puig de la Bellacasa, es decir, que creara «patrones nuevos a partir de multiplicidades previas, interviniendo por vía de la *adición de capas de sentido* más que por la mera deconstrucción de, o adaptación a, categorías anteriores»[6]. Un tipo de sedimentación que crece por acumulación —como *Concreta,* cuya etimología es *con crescere*—, que rechaza las seducciones para desarticular redes pero, sobre todo, se desvincula de un intento por rearticularlas. Un planteamiento que no se exime de posicionamiento político. Trata de resistir al confinamiento conceptual y, por lo tanto, trata de ensanchar el sentido tanto de la *edición* como del *comisariado* a partir de una práctica que permita generar afinidades y alianzas que sitúen el conocimiento en los procesos históricos desde un prisma integrador y en movimiento. «Que el conocimiento esté situado significa que conocimiento y pensamiento son inconcebibles sin

Jaio, Elena Roseras y Beatriz Herráez. Disponible en: https://www.artium.eus/es/exposiciones/item/61048-zeru-bat-hamaika-bide-practicas-artisticas-en-el-pais-vasco-entre-1977-y-2002 y https://www.artium.eus/es/exposiciones/item/61060-1989-a-traves-de-la-arena. Consultado en junio de 2020.

4. Revista del Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Artium, en proceso.

5. Puig de la Bellacasa, M. (2017). «Pensar con cuidado», *Concreta 09*, Valencia.

6. *Ibíd.*

la multitud de relaciones que hacen posibles los mundos con los que pensamos»[7]; algo así como un «juego de afecto-efecto»[8], que diría Mar Villaespesa, «una actitud política de seguir ensayando cambios». En definitiva, que el conocimiento esté situado no significa otra cosa que aquello que ya dijera Walter Benjamin, a saber, «poner a trabajar la experiencia con la historia»[9].

En este sentido, el tercer episodio de *A través de la arena* en Madrid desplegaría un diálogo con una multiplicidad de artistas cuyas prácticas polinizarían y atravesarían estas publicaciones desde un prisma transversal: Victor Burgin, Tino Calabuig, June Crespo, Marlene Dumas, Pepe Espaliú, Jon Mikel Euba, María Luisa Fernández, Cristina Garrido, Victoria Gil, Eva Lootz, Luis López Carrasco, Mitsuo Miura, Rasmus Nilausen, Agustín Parejo School, Pedro G. Romero, Inmaculada Salinas, Luca Frei y Mónica Oliveira. Pensando-con ellas, la propuesta transhistórica de la exposición ofrecería una suma de representaciones con agencia propia, ejercicios sobre los que detener la atención a través de nuestros sentidos (mirada, tacto, escucha) y sobre las que a continuación encontrarás una visita narrada, pero no ofrecería una imagen única; evitaría consensuar una lectura. A saber, evitaría convertirse en un espejo, también retrovisor, desde el que devolver una imagen clara. Pues si seguimos la «teoría del barro» de Donna Haraway, a partir de la cual Puig de la Bellacasa define el «conocimiento situado» del que hablábamos, recordaremos cómo «los espacios vacíos y las imágenes claras son malas ficciones para el pensamiento». También recordaremos los peligros de convertir las historias en canon y sus múltiples temporalidades en líneas rectas. ¿Qué hacemos

7. Puig de la Bellacasa, M., *op. cit.*

8. Villaespesa, M. (2015). «Alianzas afectivas, efectos de excepción. Mar Villaespesa en conversación con Tamara Díaz Bringas y Fernando López García», *Concreta 06*, Valencia.

9. Osborne, P. (2015). «El archivo como vida después de la vida», *Concreta 06*, Valencia.

con la página y el cubo blanco? En *A través de la arena* los cruzamos y nos embarramos.

En su proyecto de centro, Soledad proponía recuperar la figura del «narrador»[10], como en el breve relato de Walter Benjamin, para referirse a «ese artesano que necesita de un tiempo largo para entrar en un estado que le permite aprehender, cuestionar y poder encontrar nuevas formas de hacer y colaborar». Esa misma tarea era la que hace tres décadas, en el número piloto de la revista *Arena*, pondría en valor Mar Villaespesa en su artículo «El delfín y el submarino»[11]. «El desierto crece» sería el lema de este número de *Arena*. El desierto como lugar despoblado, ciertamente inútil desde el punto de vista de la producción y, por lo tanto, paraje ideal para la confrontación y la negociación. «Un espacio moderno que se resiste a cruzarse con el tiempo»[12] y que se vuelve escenario de ficción. En este sentido, los talleres de lectura a los cuidados de Noemí de Haro García, Inés Molina Agudo y Lola Visglerio Gómez, *Fadaiat,* tratarían de confeccionar colectivamente otras narrativas posibles, otros relatos que nacerían de la suma de representaciones en las salas y de las experiencias de los participantes, cuyas sesiones, de igual manera, multiplicarían caminos de experiencia. A pesar de haber disfrutado de una única sesión física y compartida el día 3 de marzo —de las cuatro programadas— las tres docentes e investigadoras narran, en estas páginas, el proceso de preparación, sus voluntades e intereses, así como su adaptación y posterior reflexión para con el contexto cultural e institucional en tiempos de pandemia. Interesadas en los públicos del arte y la cultura visual contemporánea, las tres responsables de los talleres centran su atención en la vocación pública de una actividad que nacía con voluntad de preguntarse por los «desiertos buscados» y los «desiertos obligados» de los años ochenta y noventa, localizando

10. Benjamin, W. (2018). *El narrador*. Chile: Metales Pesados.

11. El texto «El delfín y el submarino» de Mar Villaespesa se puede leer en esta publicación en las páginas 55-63.

12. Villaespesa, M., *op. cit.*

cuáles serían los desiertos del hoy para proponer otras cartografías y registros visuales y sonoros que sedimentaran colectivamente en las salas de CentroCentro. Noemí, Inés y Lola querían pensar en las limitaciones y oportunidades del sistema del arte español que se estaba construyendo durante las décadas de los ochenta y noventa; qué papel jugaban la crítica, las publicaciones de arte, el fenómeno de la bienalización, ARCO —que abría sus puertas al tiempo que esta exposición— y el debate entre centro/periferia, lo local/internacional y lo situado/global. Pero también querían aproximarse a los propios artefactos de las revistas, en sus formatos tan diferentes —el necesario boletín de actividades de Arteleku que era inicialmente *Zehar*, frente a la revista a todo color y traducida al inglés que era *Arena*—, en qué contextos surgían y a qué públicos apelaban.

Pensando-con ellas, y con las participantes del encuentro virtual que tuvo lugar el 5 de mayo —Maider Zilbeti, Nuria Enguita, Olga Fernández y José Díaz Cuyás, además de un grupo de estudiantes y docentes, así como el equipo de actividades culturales de CentroCentro—, conversamos sobre los mecanismos de internalización de los proyectos culturales, la (auto)historización como mecanismo desde el que afrontar nuestros presentes, también de género, desde el museo o la universidad, con sus promesas emancipadoras y sus limitaciones estructurales e injerencias políticas, o la necesidad de pensar las instituciones como espacios en continuo proceso de cambio en los que *mediar* entre las personas, los objetos, sus flujos y circulaciones.

De imágenes a palabras y de palabras a imágenes: un primer paso hacia la comunicación. Encontrar un instrumento o un medio para traducirlas o interpretarlas en un presente continuo. Realizar un experimento, dejarse llevar, y caer, como dice Roland Barthes, en «una trampa que tiende a la infatuación: hacer creer que acepta considerar lo que escribe como una "obra", pasar de una contingencia de escritos a la transcendencia de un producto unitario,

sagrado»[13]. ¿Entiendes así una exposición?, ¿y una publicación? *Simultáneo o consecutivo... ¡continuemos!* es el título de la actividad de edición performativa propuesta por Jon Mikel Euba: un método en el que desengrana un proceso de trabajo desarrollado en los últimos veinte años en el que ha comprendido que todo contexto pedagógico es un entorno construido. Con su propuesta de traducción trata de provocar en otras personas, de manera «fabricada», en un tiempo reducido, un trasvase de una disciplina a otra, en la que durante ese movimiento, algo se decanta. Nos cuenta que en toda traducción se produce una ganancia y una pérdida, una producción o transmutación. Ese ejercicio, que encontrarás en la página 107, piensa la práctica como una suerte de metodología teórica desde la que pensar otros modos de comunicar que surgen del acto de leer, en voz alta, como el que quizás, ahora, estés llevando a cabo.

Todas estas cuestiones que, como actividades compartidas en la distancia corta que ofrecía el centro, quedaron reducidas a un espejismo, si bien estas páginas, y lo que aquí te contamos, desean operar como disparador de interrogaciones, también como invitación a sumar personas e historias curiosas. Pero, detengámonos un momento, si has llegado hasta aquí, ¿quizás tú seas una de ellas? Entonces, sí, ¡continuemos!

13. Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Editorial Kairós.

Fadaiat. Apuntes sobre una actividad pública desde el confinamiento[1]

Noemí de Haro García, Inés Molina Agudo, Lola Visglerio Gómez

1. Apertura

El martes 3 de marzo de 2020, durante la primera y última sesión de *Fadaiat*, el taller de lectura que preparamos para el programa público de la exposición *A través de la arena* en CentroCentro, Christian Campos, el fotógrafo que documentaba aquel proceso, tomó dos imágenes.

En ellas aparecen algunas de las integrantes del grupo de trabajo frente a *Castillos en la arena*, la pieza de videoarte que Inmaculada Salinas había creado para la muestra[2]. La obra dirigía una serie de preguntas al público, al espacio expositivo y al propio entramado artístico-institucional que la contenía. Recordamos pasar nuestros ojos por encima de estas fotografías, con una alegría tranquila, cuando las recibimos en nuestro correo aquella misma semana. A fin de cuentas, las imágenes que pasan por nuestras redes son muchas y fugaces; estas eran, pensábamos, solo las primeras de todas las fotos que surgirían durante la documentación del taller. Al verlas entonces —recordamos ahora— imaginamos que, al cabo de las cuatro sesiones que compondrían el taller, acabaríamos conociendo a esas personas, reconociendo sus siluetas en estas fotografías. Las

1. Este texto está vinculado al proyecto de investigación *Los públicos del arte y la cultura visual contemporáneas en España. Nuevas formas de experiencia artística colectiva desde los años sesenta* (Ref. PID2019-105800GB-I00).

2. En este texto siempre usaremos el femenino inclusivo.

miramos pensando en cómo las percibiríamos más adelante, después de haber compartido la experiencia del taller con las participantes. Proyectábamos sobre ellas un tiempo «otro», un futuro imaginado. No podíamos suponer cuánto distaría aquella proyección de lo que luego aconteció.

En este ejercicio de escritura, dos meses y medio más tarde, volvemos a revisitar las fotografías, cerrado ya CentroCentro, cancelado nuestro taller. Estas aparecen vestidas de otros significados, atravesadas por este presente de casas cerradas y hospitales colapsados. Las preguntas dibujadas por Salinas en una pieza que propone un juego de pares adquieren ahora cierto tono profético:

> ¿El aburrimiento ha sido y será siempre contrarrevolucionario? ¿La institución es el problema o también la solución?
>
> ¿Es todavía posible la revolución de lo cotidiano? ¿El valor social de un museo es que alguien en riesgo de exclusión social pueda asistir a un taller o explicación de una exposición?

También nos miramos a nosotras mismas, confinadas, tratando de inyectar sentido a todo lo que ha estado pasando desde que se desencadenó la crisis sanitaria global. Volvemos a las fotografías y, sorprendidas, comprobamos cómo ahora parecen hablar más que nunca de la experiencia del confinamiento, pero también de la delicada situación de la cultura, del valor de lo público, del papel del arte durante estos meses de encierro. Hemos asistido al incremento de ganancias de plataformas como Netflix o HBO, a obras de teatro en *streaming*, exposiciones *online* y encendidos debates sectoriales[3]. Hemos escuchado el

3. Acaso, M. (28 de marzo de 2020). «Por qué tanto papel higiénico no podía ser bueno», *El País*. Disponible en: https://elpais.com/sociedad/2020-03-27/por-que-tanto-papel-higienico-no-podia-ser-bueno.html; De Diego, E. (3 de abril de 2020). «La cultura: un bien común», *El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultu-

ruido de una multitud de contenidos, chocando entre sí, pero también nos hemos topado con el aburrimiento, la incertidumbre y la angustia. Quizás por todo esto, cuando Laura Vallés Vílchez, la comisaria de la muestra, nos invitó a colaborar en esta publicación —que busca ocupar el lugar de las actividades públicas en torno a la exposición—, decidimos sumergir el texto en este presente inédito, utilizando estas dos imágenes y su transformación como punto de partida.

Como las fotografías, nuestro taller también se resignificaba. Lo llamamos *Fadaiat* en homenaje al proyecto homónimo que distintos agentes y colectivos —entre ellos Mar Villaespesa, figura esencial en la exposición— emprendieron en 2004, a modo de laboratorio que se ocupara de las narrativas en torno al trabajo, la política y el arte transfronterizos en el contexto del estrecho de Gibraltar. El *Fadaiat* primigenio, como señaló Villaespesa, quería abordar la libertad de movimiento y la libertad de conocimiento. Nuestro *Fadaiat*, en este sentido, quería rendirle tributo y retomar su testigo para pensar el problema de la globalización en la esfera artística a través de interpretar históricamente, sin abandonar nuestro lugar en el presente, las páginas de *Arena* y *Zehar*, las dos revistas que articulaban la exposición. Sin embargo, también nacía con la intención de «atravesar el texto», desbordar el acto de lectura y generar una serie de materiales que apelaran a otras dimensiones táctiles, sonoras, visuales, conceptuales, afectivas.

Por otra parte, al igual que para quienes organizaron el proyecto de 2004, para nosotras la propia palabra «fadaiat» —que, en árabe culto, se podría traducir como «por los espacios» pero que, en su uso cotidiano, se emplea para denominar tanto a las naves espaciales como a las antenas parabólicas— nos resultaba enormemente sugerente.

ra/2020-04-03/la-cultura-un-bien-comun.html; Paniagua, R. S. M. (25 de abril de 2020). «Manualidades y apagones», *ctxt contexto y acción*. Disponible en: https://ctxt.es/es/20200401/Culturas/31986/maria-acaso-cultura-15M-confinamiento-rafael-sm-paniagua.htm.

Nos atraía su carácter anfibio, que conjugaba el lenguaje culto y el ordinario, lo práctico y lo soñado, lo tecnológico y lo imaginario. Apelar a una lengua tan próxima y que, sin embargo, resulta tan ajena parecía muy pertinente para nombrar un taller que quería ser receptivo, sensible, capaz de captar, hacerse eco, dialogar y resonar con la diversidad de sus participantes. A lo largo del mismo, a través de una serie de ejercicios colectivos, trabajaríamos sobre los facsímiles de las publicaciones, los planos de la muestra, textos, fotografías o grabaciones, con la idea de sedimentar en las salas una serie de rastros o evidencias de este proceso, interviniendo en el espacio expositivo. En este sentido, el taller quería explorar esa condición encarnada, colectiva y estética de la historia, de la propia experiencia histórica, más allá de la labor historiográfica individual, aislada y, hasta cierto punto, contemplativa.

Es por eso que para nosotras fue enormemente conflictivo evadir la condición truncada, interrumpida, de la actividad pública que habíamos imaginado cuando nos planteamos su traslado a otro formato. Era evidente la contradicción que implicaba canalizarla a través de un texto —aquello que, de algún modo, habíamos querido evitar o, al menos, desbordar— escrito únicamente por tres personas. Por tanto, tras un proceso de deliberación, decidimos esbozar nuestras reflexiones de manera abierta y, como ocurría en el taller, recoger en estas páginas algunos sedimentos del proceso de trabajo. A través de la reproducción de distintos correos, wasaps, fotografías y dibujos que conforman el pequeño archivo de la actividad, trataremos de recomponer la trayectoria de *Fadaiat*, evidenciando sus aspiraciones colectivas, así como su mutación/transformación tras el estallido de la crisis sanitaria de la COVID-19. Puede que, de esta manera, no solo logremos narrar una sucesión de hechos —el propio devenir de *Fadaiat*—, sino plasmar también la incertidumbre y el desconcierto que envuelven nuestras sociedades, ahora que el acto de juntarse implica asumir un riesgo y las palabras permanecen insuficientes.

Ahora que el modesto taller que planeábamos constituye el esbozo de una cotidianidad perdida o añorada.

2. La actividad pública

Era un 16 de enero cuando nos reunimos por primera vez para hablar de *Fadaiat*. Ya habíamos elegido un título, desde principios de año intercambiábamos ideas por teléfono, videoconferencia y correo electrónico, pero aún no nos habíamos encontrado físicamente. Ese mismo día, Japón confirmaba el segundo caso de coronavirus fuera de China; el primero se había detectado en Tailandia solo tres días antes. La pandemia todavía estaba lejos de ser un motivo de preocupación en la esfera pública española, aunque apenas un mes después, el 15 de febrero de 2020, ya se confirmara la primera muerte por coronavirus en Europa, concretamente en Francia. Nuestra conclusión tras la reunión fue que queríamos hacer un taller de lectura que pusiera el cuerpo en el centro, que apelara a la cercanía y a la experiencia compartida y que generara un acompañamiento a través de la exposición en la que nos habían invitado a participar. Cuerpo, cercanía, experiencia compartida, acompañamiento..., esas palabras que hoy suenan muy lejanas, a la vez que muy actuales, estaban presentes también en las propias revistas y en la exposición: ir «a través de» —significado de «zehar» en euskera— un paisaje —en este caso, un desierto: la «arena». Aunque en *Zehar* y *Arena* las ideas de paisaje y de naturaleza apelaban a connotaciones y debates muy amplios en los que no podemos detenernos, sí que nos sedujo desde el primer momento el concepto de «paisaje» como manera de imaginar cada una de las cuestiones o temáticas que la lectura de las revistas y la visita a la exposición nos iban suscitando. Un paisaje puede seguir a otro, pero también puede superponerse a él o modificarlo; un paisaje puede cambiar de manera radical de un instante a otro —debido, en muchos casos, a la acción humana—, pero también puede ir mutando de manera sosegada, parsimoniosa pero constante, acogiendo las modificaciones de temperatura, humedad, viento y acción

de seres vivos que sobre él se van generando. Ese paisaje en constante transformación puede, además, ser recorrido de múltiples formas y, sobre todo, en múltiples compañías. De ahí que la idea de paisaje nos llevara a la idea de mapa, y el mapa a la idea de recorrido.

Decidimos partir de varios paisajes iniciales que quizás pudieran ir guiando las sesiones. Nunca los pensamos como contenedores estancos, sino como imágenes que pudieran generar un contexto de partida y servir de catalizadores para activar la conversación. Estos paisajes pretendían acercarse a temas que, habiendo estado presentes en *Zehar* y *Arena*, pudieran reverberar en el presente, así como permitirnos imaginar el futuro. De esta forma, queríamos preguntarnos por los «desiertos buscados» y los «desiertos obligados» de los años ochenta y noventa, localizando cuáles serían los desiertos del hoy; pensar en las limitaciones y oportunidades del sistema del arte español que se estaba construyendo durante esas décadas, pero también en las siguientes; qué papel jugaban la crítica y las publicaciones de arte, el fenómeno de la bienalización, ARCO y el debate entre el centro/la periferia, lo local/internacional y lo situado/global. Pero también queríamos pensar en los propios artefactos de las revistas, en sus formatos tan diferentes —el necesario boletín de actividades de Arteleku que era inicialmente *Zehar*, frente a la revista a todo color y traducida al inglés que era *Arena*—, en qué contextos surgían y a qué públicos apelaban.

Durante las semanas que siguieron a nuestro primer encuentro físico combinamos el trabajo en una plataforma digital (Google Drive) con las reuniones presenciales. Nuestro documento drive se convirtió en soporte para una tormenta de ideas acerca de las maneras concretas en que imaginábamos cómo podríamos «atravesar el texto», ese *leitmotiv* que nos impulsaba. ¿Por qué habrían de interpelar a alguien en la actualidad estas revistas de finales del siglo pasado, cuando las revistas de arte tenían otros usos y significados?, ¿por qué había de hacerlo una exposición

que las incluía en sus reflexiones?, ¿qué tipo de puentes podrían tenderse para salvar o, al menos, hacer reconocibles las distancias?, ¿cómo realizarlo de un modo participado?, ¿cómo compartirlo más allá del momento y el círculo de personas que se formara en los talleres? Nuestras ideas contemplaban la creación de recorridos alternativos a la exposición, que pudieran concretarse en forma de audios que acompañaran al público en su visita o en otro tipo de señales, de marcas, de indicios colocados en las propias salas y que hicieran hincapié o compartieran con las visitantes aquellas ideas y cuestiones que hubieran ido surgiendo a lo largo de las sesiones como, por ejemplo, las relaciones que se hubieran establecido entre obras de la exposición.

Pensábamos en el potencial que podría tener la realización de mapas colectivos que, superponiéndose o no a los planos originales de las salas, generaran otros espacios expositivos imaginados. A petición nuestra, Laura nos había enseñado, uno de los primeros días que quedamos en las salas de CentroCentro, su plano personal de la muestra; ese con el que ella había trabajado antes del inicio del montaje, en el que había plasmado sus ideas. Era un plano pequeño, impreso a tinta, que mostraba la planta baja de CentroCentro, donde tendría lugar la exposición. Se trata de un espacio que el personal del lugar llama «la herradura», por la forma de media circunferencia que dibujan sus salas. Sobre el plano había multitud de trazos rápidos y anotaciones escritas a lápiz que reflejaban esos recorridos seguidos por la mente y también por el cuerpo de la comisaria, pensando el espacio expositivo e imaginándose dentro de él, antes de poder ocuparlo físicamente. Nos gustaba la posibilidad de que esas primeras ideas que gestaron lo que luego fue *A través de la arena* se encontraran con las participantes de nuestro taller. Esto podía llevarnos a pensar en la formalización final que habían tenido esos recorridos y, quizás también, en esas otras maneras de atravesar los paisajes presentes en la exposición. Era un mapa más, que podía dialogar con los que todas nosotras fuéramos evocando en cada sesión.

Planeábamos trabajar con facsímiles de las revistas para poder incorporar y reflexionar sobre la experiencia de los propios dispositivos que eran cada uno de sus números, desbordando el propio contenido de sus textos. Además, esto permitía trabajar con las publicaciones de un modo menos disciplinado, más libre. De hecho, pensábamos motivar la intervención en el propio material de *Zehar* y *Arena*, ya que así —recortando, mezclando y resignificando su contenido— se podrían proponer otras lecturas de las imágenes y los textos, distintas —o no— a la lectura tradicional, cronológica y ordenada. A la vez, esto abría la posibilidad de hacerlas dialogar con otras imágenes, objetos y textos actuales que sirvieran para trazar esos nexos temporales que, inevitablemente, iban a emerger. Con la idea de ampliar las posibilidades y derivas creativas durante el desarrollo de las sesiones, pedimos a CentroCentro todos los materiales que, pensábamos, podrían necesitar las participantes: tijeras, papel continuo, cintas adhesivas, lápices y rotuladores, subrayadores o notas adhesivas tipo *post-it*. No fijamos un lugar concreto en el que realizar los talleres, sino que dejamos abierta la posibilidad de vagar por las salas y de trasladarnos según la actividad nos lo fuera pidiendo. La libertad que Laura y el equipo de CentroCentro —especialmente Ana García Alarcón, Amalia Alonso Agüera y Ángel Gutiérrez Valero— nos brindaron desde el primer momento abría aún más las posibilidades de trabajo, puesto que podíamos utilizar el material incluso para intervenir en las propias salas, en las que habían quedado varios paneles de madera vacíos por si deseábamos usarlos en los talleres.

De alguna manera, nosotras pensábamos que el hecho de trabajar desde otras dimensiones, más allá del denso debate teórico e historiográfico, generaría una atmósfera más horizontal, que permitiría construir el taller tanto con personas que tuvieran un amplio conocimiento de la época, de las revistas o de las problemáticas que estas abordaban, como con aquellas otras que se acercaran por primera vez a estas publicaciones, así como a una experiencia como la que proponía la exposición. A la vez, este abordaje podría

multiplicar las reacciones, generar ideas y propuestas imprevisibles. Por supuesto, también generaba incertidumbre en nosotras; por una parte, porque nunca habíamos realizado una experiencia similar, tan abierta y, por otra, porque la confianza en el grupo y en su compromiso para con la actividad se tornaban, con este planteamiento, centrales en el devenir del taller.

Retomando las palabras de Ferran Barenblit, director del MACBA, al hilo de este nuevo presente confinado, nuestra intención era conseguir hacer de *Fadaiat* un espacio encarnado, compartido, que pudiera «llegar hasta lugares a los que otras prácticas del museo —sobre todo, la exposición— no pueden acceder; una conexión vivencial y emocional, además de intelectual, difícil de reproducir por otros medios»[4]. Barenblit señalaba que esa construcción de relatos, debates o reflexiones a partir de la experiencia, impulsada por los programas públicos de los museos antes de la emergencia de la crisis sanitaria, también conminaba a alejarse de las lógicas de la hiperproductividad, tan presentes antes del inicio de esta crisis. El hecho de que esa hiperproductividad se haya incluso exacerbado durante la pandemia lleva a preguntarse por el papel que cumplen esos programas públicos ahora: ¿cuánto presupuesto se les destina?, ¿qué situación laboral tienen quienes se ocupan de ellos?, ¿cómo se relacionan con ese público al que apelan?, ¿pueden construir esa «conexión vivencial y emocional» en la situación actual?, ¿podrán hacerlo cuando todo esto, finalmente, pase? Aunque estas preguntas se antojan difíciles de responder desde la incertidumbre actual, en aquellos primeros días de febrero sí pensamos en *Fadaiat*, en línea con las palabras de Barenblit, como una práctica colectiva que ayudara a establecer otras conexiones con *A través de la arena*, una exposición que podía generar respuestas muy diferentes en función del tipo de público que a ella acudiera.

4. Redacción (5 de mayo de 2010). «Museos vacíos, ¿y después, qué?», *Exit Express*. Disponible en: https://exit-express.com/museos-vacios-y-despues-que/.

En este sentido, cuando visitamos por primera vez CentroCentro, durante uno de los primeros días de montaje, nos encantó comprobar que la propia naturaleza de la exposición facilitaba la exploración de esas dimensiones corporales que tanto nos interesaban, pues se preocupaba por generar una experiencia física, especialmente a través de su museografía. El uso, en algunas de sus salas, de maderas claras, y la colocación de multitud de bancos y de moquetas; la luz tenue, los colores poco saturados —que, en los portales de las salas, se hacían eco de los de las propias revistas—, la amplitud de las salas, en las que las obras respiraban y daban lugar a una visita relajada; y la presencia física de las revistas, que se podían tocar, oler y hojear. Lo sensorial era potenciado también por la música, que siempre iba acompañando nuestros pasos; por las salas sonaba Aviador Dro, Monaguillosh o Última Emoción, la banda sonora de *El futuro*, la película de Luis López Carrasco que se proyectaba al inicio de la exposición. La música iba llegando con intensidades diferentes en función del lugar en el que te encontraras. *A través de la arena* se alejaba, al menos por momentos, del formato de «cubo blanco», potenciando aquellas acciones que, como señaló recientemente Sergio Rubira[5], apenas un mes después ya no podríamos realizar: sentarte en los mismos bancos donde otra persona lo acababa de hacer, pasar las hojas de una revista por las que ya habían pasado antes otras manos desconocidas, colocar tu cara sobre uno de los retratos horadados de la obra *Artistas ideales*, de María Luisa Fernández. No obstante, durante la primera sesión de *Fadaiat,* tras una primera visita colectiva a la exposición y un diálogo posterior, recapacitamos sobre esas primeras impresiones y pensamos hasta qué punto las visitantes de *A través de la arena,* o de cualquier otra exposición de arte contemporáneo, se sienten interpeladas por esas llamadas a la interacción y a la participación activa en la exposición. ¿Cuántas personas, durante los pocos días que CentroCentro pudo abrir, se sentaron de verdad en

5. Rubira, S. (28 de abril de 2020). «Prohibido tocar(se)», *Exit Express*. Disponible en: https://exit-express.com/la-exposicion-imposible/.

aquellos bancos?, ¿cuántas hojearon las páginas de las revistas?, ¿cuántas introdujeron sus caras para retratarse con la obra de María Luisa Fernández? Si en muchos casos las visitas a las exposiciones de arte ya eran de por sí frías y silenciosas, ¿cómo van a ser a partir de ahora?

El primer día que visitamos juntas *A través de la arena,* las salas expositivas estaban prácticamente vacías y las canciones resonaban con más intensidad entre sus paredes. Era un 13 de febrero, jueves, y el virus había alcanzado una escala casi global, con casos en múltiples países, entre ellos España. Ya era un tema recurrente en las conversaciones, pero nos encontrábamos todavía lejos de predecir las consecuencias que llegarían apenas un mes después. De hecho, las sospechas de que tendríamos que estar encerradas quién sabe cuánto tiempo no habían llegado ni siquiera cuando celebramos la primera sesión de *Fadaiat*, ignorando que sería también la última, la tarde del martes 3 de marzo. El gobierno español todavía no había activado la alerta sanitaria, aunque los casos seguían aumentando: 150, por aquel entonces, de los cuales 49 se localizaban en Madrid. Desde la semana anterior llegaban noticias de las medidas que se estaban tomando en Italia: el confinamiento también se estaba decretando en Europa, no solo en «lejanos» países asiáticos. En la esfera pública, la COVID-19 tenía una presencia puntual en las conversaciones, una sombra de leve preocupación que era superada con creces por la incredulidad de que la extensión del virus derivara en un cambio absoluto de nuestras vidas. El tema no apareció en la primera sesión de *Fadaiat*. Las sensaciones y recuerdos de esa jornada, que congregó en total a 17 personas en las salas de *A través de la arena*, aún nos generan cierta sensación de tristeza al pensar en las posibilidades que podrían haber surgido a partir de una confianza que, pensábamos, había comenzado a fraguarse ya desde el inicio de la sesión.

La primera parte del taller sirvió para conocernos: éramos un grupo singular que abarcaba varias generaciones y

procedencias, unido por el interés y, en la mayoría de los casos, el estudio y trabajo en torno a las artes. También sirvió para recoger los intereses y expectativas que las participantes habían depositado en el taller, que iban desde el deseo de acercarse al mundo de las publicaciones, identificando estrategias y modos de hacer en relación a la creación editorial, conocer en mayor profundidad *Arena* y *Zehar*, o recuperar una conexión con una época vivida. Quisimos destinar la segunda parte de la sesión a recorrer la exposición, invitando a las participantes a crear sus propios mapas de la muestra, con los que posteriormente pensábamos generar un primer mapa colectivo. Hubo resultados muy imaginativos e interesantes, como el «mapa del tesoro» de Coral Bullón, que nos guiaba, acompañado de un vídeo, por un recorrido personal a través de las salas, o el enigmático mapa tridimensional de Alfonso Gómez Corona, Violeta Álvarez Almendros y Javier León Nieto. Hubo más, otros dibujos y algunos esquemas, que se quedaron en CentroCentro cuando este se vació de personas, y que aún no hemos podido recuperar para incluirlos en este relato. Ese día, a las puertas de CentroCentro, fue la última vez que nos encontramos presencialmente, tanto con las participantes como nosotras mismas.

3. Estado de alarma

A lo largo de esta primera parte del proceso, se nos otorgó una libertad absoluta a la hora de plantear la actividad. Pero, del mismo modo que la institución la hizo posible, los tiempos burocráticos no permitieron repensar el proyecto manteniendo el espíritu colectivo que lo animaba. El sábado 14 de marzo el gobierno español decretó el estado de alarma, si bien los centros educativos, cívicos y culturales ya habían cerrado sus puertas a lo largo de aquella semana. Ángel y Ana nos comunicaron que el taller quedaba suspendido hasta nuevo aviso, y que se trataría de reprogramar más adelante: en mayo, o en junio, o después del verano. Una vez que esta última posibilidad también desapareció, comenzaron a aflorar distintas preocupaciones en

nuestras conversaciones, fruto de la incertidumbre generalizada. Pusimos sobre la mesa la posibilidad de trasladar el taller a un formato virtual, algo que en un principio nos parecía insuficiente pero no del todo descabellado, puesto que nos permitiría abrir un espacio de acompañamiento y reflexión junto al grupo de trabajo.

El 9 de abril nos reunimos, esta vez por videoconferencia, para reflexionar acerca de esta posible traslación del taller. Fue la primera de las varias reuniones que tendríamos en este extraño formato virtual que genera cierta ilusión de cercanía y domesticidad, por encontrarnos en nuestras propias casas, pero que a la vez resulta lejano, frío, distante. El cambio drástico que habían experimentado nuestras vidas, la importancia que adquirían ahora nuestros seres queridos o la salud, una vez se decretó la paralización de «todas las actividades productivas no esenciales», hacían que nos pareciera totalmente fuera de lugar continuar con la actividad de manera inalterada, ajena al violento contexto que ahora nos envolvía. Sin embargo, la multitud de preocupaciones y confidencias que atravesaron nuestra larga conversación de aquel día nos llevó a la conclusión de que, quizás, sí que se podría utilizar el espacio ofrecido por *Fadaiat* para compartir algunas de las reflexiones y malestares que surgían en el confinamiento. Incluso pensamos en retomar algunas de las ideas que estaban esbozadas en el planteamiento original de nuestro *Fadaiat,* y que adquirían una dimensión rabiosamente actual con la pandemia, como nuestras relaciones con el entorno, la ecología, las crisis y los desiertos que generan, o nuestra capacidad para imaginar futuros. De alguna manera, pensamos, estas ideas podrían ayudar a establecer puentes entre *Arena*, *Zehar*, la exposición, el presente confinado y quizás, incluso, los futuros que ahora era preciso imaginar y desear, y que muy probablemente diferían notablemente de aquellos otros que los talleres presenciales podrían haber proyectado.

Aunque las tres coincidíamos en que la traslación virtual de *Fadaiat* podría resultar positiva de cara a canalizar o,

al menos, compartir parte de las preocupaciones que nos embargaban en aquellos momentos, las dificultades que detectábamos acabaron imponiéndose sobre esas primeras expectativas. El cambio de formato imponía multitud de preguntas: ¿cómo relacionarnos con una exposición que ya no podríamos visitar?, ¿cómo construir un ambiente cómodo, que favoreciera la creación y el debate colectivos?, ¿cómo podríamos evitar que las conversaciones permanecieran en una dimensión puramente teórica?, ¿cómo «poner el cuerpo» y su constelación de afectos, malestares y necesidades a través de una aséptica *webcam*?; pero también ¿cómo evitar que nuestra actividad se convirtiera en un elemento más que añadir a esa hiperproductividad que la pandemia había venido a potenciar? No dejamos de pensar que estos interrogantes surgen, a su vez, de la dificultad que tienen el arte y la cultura para ocurrir «a distancia». Las actividades públicas como *Fadaiat* nos devuelven la necesidad de reunir, de congregar a las personas en un lugar, de compartir espacio, aire, luz y tiempo. En definitiva, generar una experiencia colectiva, física, *estética* en el sentido más corporal, menos metafísico, del asunto. Retomando las reflexiones de Ramiro Guggiari a propósito de la situación del teatro en el mundo pospandémico, nos parecía imposible que nuestro taller pudiera sobrevivir abandonando su motivación original, el *contagio* artaudiano, el afecto, el contacto. Nos parecía imposible imaginar una experiencia «mediatizada y codificada por algoritmos viajando a través de la fibra óptica»[6]. *Fadaiat* había nacido con una vocación híbrida y abierta —ahora recordamos con ternura aquel primer debate por correo electrónico, a propósito del verbo «repensar»—, pero esa voluntad colectiva-corporal era, sin duda, su matriz fundamental. Por tanto, este aspecto era también irrenunciable. Finalmente descartamos esta «traducción virtual» de *Fadaiat*, y decidimos narrar aquí sus derivas.

6. Guggiari, R. (20 de abril de 2020). «¿Qué va a pasar con el teatro?», *Lobo suelto*. Disponible en: http://lobosuelto.com/que-va-a-pasar-con-el-teatro-ramiro-guggiari/.

(16/01/2020, 13:37): Otras opciones que se me ocurren para el segundo «**repensar**»: **recomponer**, **examinar** (este quizás es un verbo demasiado académico), **reflexionar** sobre nuestras historias.
(16/01/2020, 17:32): Me parecen buenas propuestas tanto «**reelaborar**» como «recomponer».
(16/01/2020, 18:31): Me gustan «reelaborar» y «recomponer», y entre las dos, me quedaría con «reelaborar» que me parece que tiene como un significado más amplio (recomponer puede dar a entender que hay una posible «composición» alternativa, de la que imagino que queremos alejarnos). Propongo otras dos opciones: «**reconsiderar**» y otra que tiene un significado un poco diferente, pero por si acaso gusta: «**reencontrarnos** con nuestras propias historias».
(17/01/2020, 10:45): Y una palabra más por ampliar la lista: **tejer** (o **retejer**?).
(17/01/2020, 11:48): El verbo tejer me encanta siempre. Quizás «**entretejer**» mejor que «retejer».

Pensamos que la bifurcación que sufrió *Fadaiat* ante la nueva situación de confinamiento es, a su vez, síntoma de muchas otras cuestiones que queríamos reflejar en la escritura de este texto. De alguna manera, nuestra narración busca enhebrarse en una reflexión global, macro, general, que incumbe al mundo de la cultura en su totalidad. La situación de emergencia sanitaria parece colocar el taller y, en un sentido más amplio, a las propuestas artísticas, en un segundo o tercer plano. Nos preguntábamos si este presente tan acuciante las colocaba en el margen, condenándolas a «lo innecesario», a ser un «excedente frívolo», como señaló Estrella de Diego en una reciente columna de opinión[7]. Sin embargo, pronto rechazamos alinearnos con esta postura, al igual que hacía de Diego, al percibir cómo, en los últimos meses, la cultura parecía asumir una nueva centralidad, revitalizándose, encendiéndose en medio de la incertidumbre, las horas en blanco y los vacíos afectivos.

7. De Diego, E., *op. cit*.

La cultura se ha perfilado como una estrategia de evasión, pero también como una herramienta para el pensamiento o la experiencia estética, en este momento de aislamiento social sin precedentes. Los museos cierran pero la cultura no se detiene, ya sea mediante sesudos festivales de cine en Filmin, la explosión de la artesanía *amateur* o la liberación de libros y piezas escénicas en la red. Los grupos de WhatsApp se llenan de familiares o amigas imitando cuadros famosos o grabando videoclips caseros, y los bloques de pisos se convierten en improvisadas salas de conciertos todas las tardes a partir de las 20:00.

Al mismo tiempo, es innegable que la cultura también se ha movilizado de muy distintas formas, siendo la del acompañamiento tan solo una de ellas, acaso minoritaria. El «presentismo», destilado de la lógica del emprendizaje y las industrias creativas, hace que muchas de estas formas de comparecencia no sean más que estrategias de *marketing* que buscan fortalecer la marca propia. En no pocos casos, los de tantas trabajadoras precarias del mundo de la cultura, se trata de no caer en el olvido con la esperanza de poder ser contratadas más adelante. En este punto se enmarcan las críticas al «ruido» provocado por esta hiperproducción de contenidos, fruto de este «seguir presentes» incluso en un momento de colapso generalizado. Como decíamos, fue la incomodidad de contribuir a esa hiperproductividad, ajena e indiferente a las consecuencias físicas, psicológicas y materiales que la crisis sanitaria está teniendo en nosotras, en las personas que nos rodean y, con seguridad, también en las propias participantes del taller, lo que nos convenció de que, en realidad, era mejor no proseguir con *Fadaiat*. Nos parecía más lógico no abandonar el «principio fundador» de la actividad, ese «estar presentes». Era preferible la reunión encarnada a la videollamada aséptica; mejor dejar un discreto rastro de lo que habíamos imaginado, de aquello que había quedado interrumpido pero que estaba animado por un espíritu que, a nuestro juicio, aún puede ser útil para construir futuro.

Nosotras, con contratos de investigación y docencia en la universidad que no se han interrumpido por la crisis sanitaria, podíamos elegir y ser coherentes en lugar de, simplemente, «cumplir con el expediente». Además, hemos tenido la suerte de poder mantener nuestro compromiso con la actividad porque la institución que la acogió, quienes la coordinaron y la comisaria que le dio cabida dentro de su exposición han sabido reconocer que *Fadaiat* podía traducirse en otro formato y podía seguir siendo «útil», seguir aportando a un público, con toda seguridad diferente al que habría visitado la exposición o al que habría acudido al taller; pero, en cualquier caso, nuestra actividad tendría finalmente una dimensión pública, compartida con quien quisiera leernos. Nos preguntamos, no obstante, cuántas otras trabajadoras del mundo de la cultura no han tenido esa posibilidad de elegir. Cuántos bolos, contratos editoriales, talleres, piezas escénicas, cancelados por la llegada de la pandemia, no han podido traducirse en otros formatos para seguir construyendo cultura, y cuántas trabajadoras han dejado de cobrar debido a la anulación de todos los compromisos de sus calendarios.

Como ha denunciado César Rendueles, es innegable que la cultura se ha visto enormemente golpeada tras la crisis de 2008, y que la pandemia no solo va a precarizar todavía más a sus trabajadoras, sino que va a poner en riesgo la propia existencia de muchas de estas iniciativas[8]. Estos meses de confinamiento han servido para hacer aún más visibles, si cabe, algunas de las lógicas de un sistema que parece identificar la cultura con las industrias culturales. El confinamiento ha disparado el número de suscriptores a plataformas de *streaming* y, por tanto, los beneficios de estas compañías[9]. Esta es solo una evidencia de la enorme

8. Rendueles, C. (21 de marzo de 2020). «De la erosión al desplome: los peligros de la cultura gratis», *El País*. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2020/03/20/babelia/1584701128_605561.html.

9. Monge, Y. (22 de abril de 2020). «Netflix suma casi 16 millones de nuevos usuarios durante la pandemia», *El País.* Disponible en: https://elpais.com/economia/2020-04-21/netflix-suma-casi-16-mi-

escisión, prácticamente irreconciliable, entre este capitalismo de plataformas y el tejido cultural «de base», aquel que paga sus facturas al día, a duras penas, sosteniendo su profesión y proyectos a través de, en la mayoría de los casos, distintos trabajos precarios también hoy cancelados[10]. Se trata de las últimas consecuencias de la perversión de la «cultura gratis», dentro de un sistema productivo radicalmente desigual. Y es que, como señala Brigitte Vasallo, cuando se habla de «cultura gratis» lo que se está encubriendo son unas condiciones laborales nefastas:

> «Pero sabemos que la trampa es que, para hacerlo, revienta la producción, expulsando de ella a las pequeñas productoras locales que no tienen medios para el cultivo extensivo y el monopolio. Y favorece, en la práctica, solo a las grandes productoras [...]»[11].

Como argumenta Vasallo, la gratuidad de los productos culturales desencadena una exclusión de clase en la propia práctica creadora y favorece el monopolio de las grandes cadenas de producción «cuyos intereses tienen mucho más que ver con el capitalismo que con la cultura»[12]. Lejos de metafísicas o economicismos desacreditados por la fuerza de la realidad, la cultura y el arte pueden ofrecerse como un espacio liberado para el juego, la experimentación y lo imaginado, es decir, lo todavía-no-existente pero

llones-de-nuevos-usuarios-durante-la-pandemia.html.

10. Es inevitable aludir, en este punto, al controvertido «apagón cultural» convocado para los días 10 y 11 de abril de 2020, al hilo de las polémicas declaraciones del ministro de Cultura, Rodríguez Uribes, acerca de por qué, desde su ministerio, no se había emprendido ninguna medida específica para proteger y apoyar a las trabajadoras de la cultura. Durante 48 horas, creadoras, espacios, compañías o productoras detuvieron la distribución de productos culturales en internet, con el fin de llamar la atención sobre las condiciones en las que se encontraba el sector.

11. Vasallo, B. (27 de abril de 2020). «¿Quién genera la cultura gratuita?», *El Salto Diario*. Disponible en: https://www.elsaltodiario.com/culturas/cultura-gratis-confinamiento-industria-precariedad.

12. *Ibíd*.

posible. De hecho, la cultura podría llegar a revelarse como un espacio de apropiación o agencia que, en algún punto —no siempre, no *per se*—, puede escapar a la mercantilización, el productivismo y la ética del trabajo imperantes en el mundo contemporáneo. En definitiva, cabría evitar el maniqueísmo que, de forma indiscriminada, traza una gruesa frontera entre «la cultura» y «la vida», y escuchar más aquellos imperativos de «vida buena» destilados de los feminismos, que comprenden la dignidad bajo un prisma integral, emancipador, que desborda lo estrictamente material sin excluirlo.

Continuando con la estela de reflexión en torno a la renta básica, despertada por algunos sectores de la izquierda durante estas semanas de confinamiento[13], distintos colectivos y trabajadoras del ámbito de la cultura se sumaban a un manifiesto que depositaba lo que se planteaba como una respuesta integral al problema del sector:

> «Decimos que la renta básica universal sería la mejor política cultural, porque somos conscientes de que la cultura no se construye ni se sostiene, solo, desde el trabajo de las personas que se dedican a ella, sino que depende en todos sus aspectos de un espectro social que incluye a los que habitualmente llamamos público. ¿De qué nos serviría un sistema cultural que solo estuviera al servicio de aquellos que tienen el tiempo, los recursos y la tranquilidad para "consumir cultura"? No tenemos más remedio que entendernos interdependientes y preocuparnos por las condiciones de vida de todo el mundo. Si la vida social no está garantizada, la

13. Babiker, S., Alabao, N., Fernández Liria, C., Bollain, J., Raventós, D. (20 de marzo de 2020). «Una medida que empieza a ser un clamor ante la crisis social actual: la renta básica. Dossier», *Sin Permiso*. Disponible en: https://www.sinpermiso.info/textos/una-medida-que-empieza-a-ser-un-clamor-ante-la-crisis-social-actual-la-renta-basica-dossier.

cultura no es viable o acaba siendo un recurso insolidario y elitista»[14].

El manifiesto trataba de esbozar otras maneras de acercarse a la crisis. La renta básica era señalada en él como una herramienta redistributiva de la riqueza, levantada sobre una política fiscal que gravara especialmente a las grandes fortunas. Distaba radicalmente del concepto de ayuda, subsidio o subvención por su incondicionalidad, pues no se debe justificar ningún tipo de circunstancia concreta, y por su universalidad, ya que depende únicamente del lugar de residencia y no ya de la nacionalidad. De esta manera, la renta básica se blindaría frente a las trabas burocráticas asistencialistas del Estado, que muchas veces entorpecen o imposibilitan la llegada de recursos a las ciudadanas. Sin embargo, es importante señalar que la renta básica, desde una perspectiva ecosocialista y feminista, no vendría a ser una «receta mágica» para el bienestar social, sino únicamente una de tantas medidas necesarias para construir un nuevo modelo de sociedad más consciente, sustentable, que priorizara la «vida buena» al tiempo que los servicios públicos y las políticas sociales.

En lo relativo a la dimensión artística y cultural, el manifiesto incidía en el hecho de que la cultura no se produce únicamente desde las esferas profesionalizadas, sino que se genera en el seno de la propia sociedad, entendida esta en su sentido más amplio, como así nos lo ha recordado la eclosión de experiencias creativas caseras y *amateur* que la pandemia ha puesto de relieve. Pero ponía también sobre la mesa que el sector cultural no se sitúa en ningún «afuera» autónomo y que, en todo caso, su especificidad se sumerge en las condiciones estructurales de toda la sociedad. En último término, la iniciativa venía a señalar un «cambio de dirección» que podría guiar la tan temida

14. La Murga (30 de abril de 2020). «Gent que treballa en cultura, per una renda bàsica universal incondicional», *Nativa.cat*. Disponible en: https://nativa.cat/2020/04/gent-que-treballa-en-cultura-per-una-renda-basica-universal-i-incondicional/.

como anhelada «desescalada», buscando romper con las desigualdades, al tiempo que apostar por una agenda institucional que proyecte un futuro «más justo, esperanzador y sostenible». De alguna manera, esta iniciativa también llamaba a evitar las catástrofes sobrevenidas sobre las productoras y creadoras culturales tras la crisis de 2008, cuando los mecanismos de austeridad implantados provocaron el desmantelamiento de todo el tejido cultural pequeño, local, de barrio, que ni siquiera se había recuperado aún para cuando nos llegó la crisis de la COVID-19.

Es por eso que debates como el de la renta básica nos devuelven la necesidad de continuar imaginando políticas públicas y modelos institucionales en el campo de la cultura. La actual crisis sanitaria nos sitúa en un escenario enormemente complicado, que podría derivar en futuros «despojados» o empobrecidos pero que, en último término, posibilita también un momento de inflexión, de reinvención. Es urgente que, en la medida de nuestras posibilidades, pensemos en qué y cómo hacer. Podemos señalar el apocalipsis, temerlo y desear que todo vuelva a un «como antes» plagado de problemas y desigualdades. Pero también podemos intentar construir algo distinto, que sea mejor y más justo que lo anterior. En definitiva, podemos asumir el reto que implica «seguir con el problema», como diría Donna Haraway, y trabajar para ensayar alternativas. Porque no hay duda de que las lógicas hegemónicas anteriores tratarán de perpetuarse y de extenderse, incrementando su dureza, amparadas en el *shock*. En este punto, queremos recuperar las reflexiones de Olga Fernández en la mesa redonda virtual en torno a *A través de la arena* cuyos resultados están también incluidos en este libro. En ella, Fernández señalaba la relevancia que podría adquirir ahora la defensa de una nueva institucionalidad, retomando algunos de los debates sobre la institución y la crítica institucional planteados por la exposición y las revistas. Fernández hablaba de «institucionalidad», y no de «institucionalismo», puesto que defendía su carácter procesual y no conclusivo, e invitaba a pensar cómo muchos de los

proyectos impulsados durante los años noventa por Mar Villaespesa y Miren Eraso, dos mujeres gestoras, críticas y editoras en el mundo del arte, estuvieron amparados por el paraguas institucional.

Quizás, en el seno de los debates que están floreciendo al hilo de esta crisis, habría que repensar —o reconsiderar, o recomponer— el papel de la institución, no como una realidad a superar, sino como una plataforma que ocupar, que puede dar el resguardo necesario para actuar en un mundo hostil. La trascendencia que ha adquirido el trabajo de las profesionales de los servicios públicos durante la pandemia —principalmente del sector sanitario, pero también del asistencial y de cuidados— ha hecho que la defensa de lo público recupere su centralidad dentro de la sociedad española. Así lo demuestra la repercusión mediática y, sobre todo, en redes sociales que han adquirido las iniciativas en defensa de los servicios públicos durante la pandemia. Es el caso, por ejemplo, de la campaña ciudadana #PintoUnCorazónVerde, para reivindicar unos servicios 100% públicos, universales y de calidad, impulsada por la plataforma Plan de Choque Social. Esta defensa de lo público debería hacerse extensible a los museos y centros de arte, pero también a los espacios autogestionados y a los espacios independientes, entendiéndolos, desde un punto de vista feminista, como lugares para la relación social, el acompañamiento, la reflexión y la experimentación, especialmente ahora, cuando actuar fuera de ellos, de lo público, va a ser más complicado que nunca.

Con estrategias y objetivos muy diferentes, los proyectos editoriales de *Arena* y *Zehar* buscaban apropiarse de los formatos, repensarlos desde una visión interdisciplinar y abierta, con el objetivo último de «construir contextos», es decir, de dirigir su mirada —insistimos, muy distinta en cada caso— hacia lo local manteniéndose conscientes de la realidad global e interrelacionada en la que se insertaban sus aspiraciones. Estas mismas consideraciones se podrían aplicar, si bien, de nuevo, por razones distintas, al *Fadaiat*

originario. También la pandemia impone ahora reformular formatos, espacios y dinámicas. Nosotras abogaríamos por aquellas que sirvan para «decrecer» y para «enraizarnos». Frente al modelo de los «aeropuertos de cultura», las exposiciones *blockbuster* y los eventos artísticos masivos, no solo agotado sino imposibilitado, frente al capitalismo de plataformas, se abre la oportunidad de reinventar el modo en que la institución comprende a públicos y creadoras. Es necesario —ahora de manera obligada, debido a las necesidades de cuidado que impone la pandemia, y por la casi obligatoriedad de velar por las personas que tenemos cerca— hacer de estos espacios nuevos lugares de habitabilidad, desde un prisma más humano. Ya que aún queda tiempo para que los grandes contenedores de arte puedan volver a programar eventos o exposiciones que atraigan a miles de personas, puede que sea el momento de destinar ese presupuesto a nutrir redes de trabajo alternativas, más asequibles, proclives a la reflexión y el acompañamiento; redes e iniciativas que, aunque ya existían en muchas de estas instituciones, no solían estar dotadas de los medios necesarios para su funcionamiento.

Decía Gilberto González, a propósito de la situación de los museos, que ahora se hace pertinente «superar la geometría de los grandes salones para generar el debate en pequeños grupos»: apelar entonces a lo local, a lo comunitario, en una permanente huida de las dinámicas elitistas[15]. Estas premisas, que eran ya practicadas por algunos programas públicos, deberían volverse transversales a los proyectos museológicos. Es el momento de sumergir esta «nueva institucionalidad» en el presente histórico, ahora que la genealogía de esta crisis sanitaria se ha localizado en un modelo productivo basado en el extractivismo, la explotación intensiva del suelo y los animales y, por tanto, en la destrucción de la biodiversidad que sostiene nuestro planeta[16]. En el texto «El mundo que hemos creado», la

15. Redacción, *op. cit.*

16. Luis Lara, Á. (29 de marzo de 2020). «Causalidad de la pandemia, cualidad de la catástrofe», *eldiario.es*. Disponible en: https://www.

crítica y comisaria Blanca de la Torre señalaba la necesidad de vincular el programa de decrecimiento económico, político y social, enarbolado por los movimientos ecologistas, a un «decrecimiento cultural»[17]. Es evidente que la racionalidad del crecimiento continuo ha permeado también en las políticas culturales, alzando museos mastodónticos y ahogando a los pequeños centros, instituciones y espacios independientes. Esta racionalidad ha pergeñado, durante mucho tiempo, un modelo regido por la producción continua —de eventos, de obras, de discursos e imágenes—, en detrimento de las relaciones sociales y los acercamientos pausados. No dejamos de pensar que perspectivas como la ecologista comenzarán a revestirse de una centralidad renovada, y el mundo de la cultura no podrá permanecer ajeno a esta circunstancia. Esto era, por tanto, el decrecimiento: volver a lo local, reivindicar al pequeño productor agrícola, pero también luchar por el tejido artístico de base; lograr que todas participemos de esa «vida buena», justa, igualitaria, sustentable; recuperar saberes prácticos, al tiempo que nos reunimos con nuestras vecinas para comentar una lectura o montar una coreografía.

eldiario.es/interferencias/causalidad-pandemia-cualidad-catastrofe_132_1103363.html

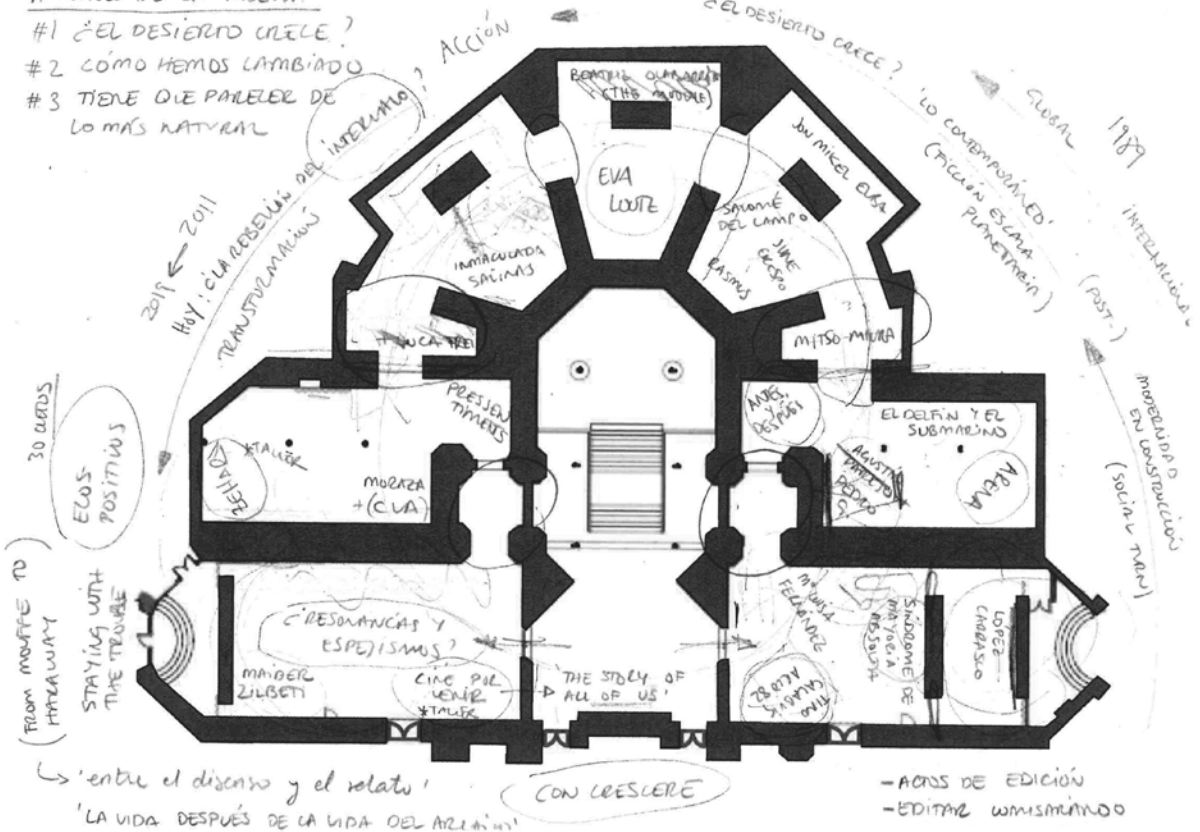
17. De la Torre, B. (15 de marzo de 2020). «El mundo que hemos creado», *Campo de relámpagos*. Disponible en: http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/15/3/2020.

A TRAVÉS DE LA ARENA

#1 ¿EL DESIERTO CRECE?

#2 CÓMO HEMOS CAMBIADO

#3 TIENE QUE PARECER DE LO MÁS NATURAL

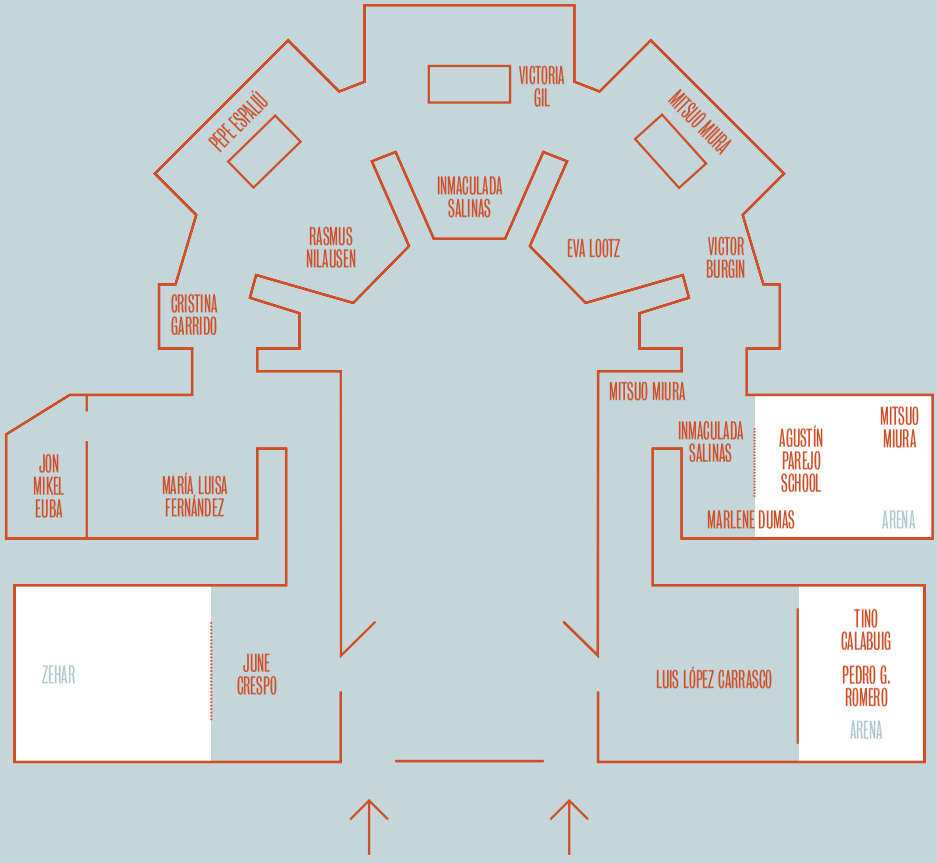


↳ 'entre el discurso y el relato'

'LA VIDA DESPUÉS DE LA VIDA DEL ARCHIVO'

CON CRESCERE

- ACTOS DE EDICIÓN
- EDITAR COMISARIANDO


VICTORIA GIL
PEPE ESPALIÚ
MITSUO MIURA
INMACULADA SALINAS
RASMUS NILAUSEN
EVA LOOTZ
VICTOR BURGIN
CRISTINA GARRIDO
MITSUO MIURA
INMACULADA SALINAS
AGUSTÍN PAREJO SCHOOL
MITSUO MIURA
JON MIKEL EUBA
MARÍA LUISA FERNÁNDEZ
MARLENE DUMAS
ARENA
ZEHAR
JUNE CRESPO
LUIS LÓPEZ CARRASCO
TINO CALABUIG
PEDRO G. ROMERO
ARENA

Una visita narrada

Laura Vallés Vílchez

I.

Chicas, no tenéis ni idea de lo que entra y sale.

Comenzamos atravesando el primer umbral que da acceso a la sala de exposiciones de la planta baja de CentroCentro. Ya hemos pasado el control de seguridad de la entrada principal del edificio, guardado nuestras pertenencias en el guardarropa y bajado las escaleras desde las que escuchamos *El futuro* (2013).

Y estábamos corriendo pero, ¿qué pasaba?

En efecto, *El futuro* se encuentra en la primera de las ocho estancias: una sala de proyecciones donde el cineasta Luis López Carrasco nos invita a una fiesta cuya banda sonora, con diferentes intensidades, nos acompañará en este breve recorrido, a lo largo de un plano arquitectónico en forma de herradura que se pliega, como un espejo, sobre sí mismo. Viajamos al año 1982 y nos inmiscuimos en el entusiasmo celebrado tras la victoria socialista en la que el nuevo gobierno, al obtener una mayoría absoluta, consuma su triunfo.

Ningún ciudadano debe sentirse ajeno a esta hermosa labor de modernización, progreso y solidaridad.

Al tiempo que se baila, se conversa sobre cómo aprender las reglas del juego, cómo afrontar las derrotas y de cómo los de siempre se quedan. Una mirada crítica a los usos y costumbres que una incipiente clase media adoptaba a una velocidad estrepitosa.

Oh tú, tú debes aprender, oh tú, debes aprender las reglas del juego.

La película captura una atmósfera con aires anacrónicos y que parece haber sido rodada por un cineasta *amateur*. *Amateur* en su sentido etimológico, por un amante que busca —en la intimidad del plano corto e imperfecto— sosiego, frente al sentimiento de pérdida que produce una mirada dislocada al poner los ojos en un futuro anterior.

Gente, calles, museos, galerías en la noche.*

*Son los cinco instantes de la película que detiene el folleto de mano.

II.

El futuro esconde otra estancia detrás de su pantalla.

Se trata de un espacio cubierto de moqueta, sobre la que apoya una peana con un monitor que reproduce *Arco 82* (1982), del artista Tino Calabuig, y un módulo de madera con forma de pupitre con facsímiles del primero y del último volumen de la revista *Arena.* Impulsada por Borja Casani, *Arena* fue una publicación editada por Mar Villaespesa, Kevin Power y José Luis Brea durante un largo 1989, que nacería con el compromiso de desarrollar una masa crítica.

Fijado con chinchetas, un anuncio de la feria reza:

En España también hay un Arco dedicado al triunfo.

En la parte frontal podrás escudriñar el artículo «Síndrome de mayoría absoluta» de Villaespesa, que descansa al lado del volumen dedicado a la nueva actividad institucional en España. En la parte trasera, encontrarás materiales sobre una exposición titulada *Antes y después del entusiasmo 1972-1992*, celebrada en la feria Kuntrai de Ámsterdam y comisariada por Brea.

Entre ambos dispositivos, la peana y el pupitre, acompañados por unos taburetes de color rojo convenientemente situados

por Luca Frei, el artista a los cuidados del diseño expositivo, cuelga un *Cartel* (1988) realizado por Pedro G. Romero:

La feria del arte da dólares
La fiera del arte da dolores

Relata el folleto que Romero, junto con un grupo de jóvenes artistas sevillanos como Federico Guzmán o Victoria Gil, ofrecían una alternativa a las posiciones que emergían de los entornos de la facultad de Bellas Artes, como era el caso de los fundadores de la revista *Figura* —antecesora de *Arena*— Guillermo Paneque y Rafael Agredano, o también de Pepe Espaliú. De esta relación surgiría un diálogo transgeneracional que explicitaba un deseo de producir arte atendiendo al discurso y los nuevos lenguajes de un tiempo que, como este itinerario circular, también se plegaba sobre sí mismo. Eran los años del llamado «fin de la historia» y de la economía barroca de la representación.

Arco 82 presenta la primera edición de esta feria de arte madrileña que abría sus puertas con la voluntad de motivar un coleccionismo incipiente en un entorno desértico. Y lo hacía con entusiasmo, antes de que se inaugurara parte del Centro de Arte Reina Sofía y el Instituto Valenciano de Cultura en 1986, Arteleku en 1987 o el Centro Atlántico de Arte Moderno en 1989, entre otros. Un escenario en el que las políticas culturales alcanzaron una relevancia sin precedentes al calor de una nueva economía cultural. Tino Calabuig tuvo la oportunidad de documentar la atmósfera de esta primera edición de la feria a través de una serie de entrevistas a artistas como Luis Gordillo, Eduardo Chillida, Antonio Saura o Maruja Mallo, compositores y cantautores como Luis de Pablos o Ismael e, incluso, a la ministra de Cultura, Soledad Becerril, quien definiría el evento como «cultura viva».

Este momento de advenimiento de la socialdemocracia, de un gobierno con «síndrome de mayoría absoluta», pero también de proliferación de espacios de arte, coincidiría

con la consolidación de la figura del comisario o curadora, la emergencia de publicaciones divulgativas vinculadas a las nuevas instituciones —como en el caso de *Zehar*—, así como con la paulatina desarticulación de la crítica de arte. En definitiva, se iniciaría una larga fiesta, un escenario libre de antagonismos en el que se agotarían muchos de los contramodelos que buscaban complicidad en una esfera pública cada vez más reducida a la imagen mistificada que el capitalismo cognitivo comenzaba a promover, desvelando los entramados profundos entre economía, afecto y efecto.

Este prematuro enmarañamiento sería visible en las páginas de *Arena*. El tratamiento de la exposición *Antes y después del entusiasmo 1972-1992,* en forma de publicidad múltiple, artículo divulgativo por parte de su artífice, o de dura reseña a manos de sus compañeros de la revista, daría cuenta de un consenso imposible sobre los posicionamientos éticos en torno a los usos y abusos de unas débiles estructuras críticas. Si seguimos el rastro que *Antes y después* deja —en cuatro de sus seis volúmenes— veremos cómo *Arena* terminará por arrancar la «n» de su nombre en una última portada, en la que se le dirá a sus lectores, con la ayuda del personaje del cómic de la Internacional Situacionista:

> ¡Parece que esta organización está en crisis!
> ¡Algunos elementos han sido liquidados!

III.

Para continuar con el itinerario, debemos retroceder y atravesar *El futuro*.

El pasillo que le sigue, un gran portal teñido de amarillo, nos dirige a la tercera estancia. En su antesala aguardan unas telas azul, añil, morada, roja, naranja. Cinco retales verticales penden del techo y conforman *Brisa del mar* (1990) de Mitsuo Miura. Cuenta el folleto que tanto en las páginas inaugurales de *Arena* como en las del boletín

donostiarra *Zehar*, los dibujos de este artista japonés afincado en España acompañan sus escritos. La experiencia del paisaje y del tiempo vivido en la playa de los Genoveses será el origen.

Pronto verás un gran portal anaranjado, pero antes de sucumbir a la inercia del recorrido que la arquitectura esférica nos propone, atravesemos «la arena», la cortina que presenta Luca Frei y que tras sus letras deja entrever otro juego de módulos de madera.

¿Por dónde cruzamos? ¿Lo hacemos por el hueco de la izquierda y nos dirigimos hacia un gran lienzo blanco cuadriculado que espera en el fondo, un Mitsuo Miura, *Sin título* (1984), cuyos matices solo se aprecian en la distancia corta? ¿O quizás por la derecha? ¿Y nos acercamos a un taburete de esos que vimos en la estancia anterior, ahora invertido, un *Manifiesto contra la silla* (2020) en el que Inmaculada Salinas adhiere unas fotografías de una escultura pública de un maestro de historia del arte con su alumna recibiendo la lección, junto a una reproducción de un aguafuerte de Goya que dice: «Ya tiene asiento»?

Pero, un momento, una pequeña acuarela asoma a su lado. Dice el folleto que se trata de *Wrong Theory* de Marlene Dumas, realizada en ese año 1989, una artista que dibuja a partir de la imaginación. Dumas nos recuerda que «la teoría lingüística nos ha enseñado a leer imágenes en lugar de imaginar significados». En línea con las propuestas de los modos de ver de John Berger, para ella se trata más de revelar que de representar.

Sea por la izquierda o por la derecha, ya hemos atravesado «la arena» y, sobre ella, encontramos tres dispositivos: la película *Málaga Euskadi da* (1986) del colectivo Agustín Parejo School, un tocadiscos en el que podemos escuchar su intervención sonora en el número piloto de *Arena* y, finalmente, un módulo de madera en el que se despliega ese

escrito que también reproduce esta publicación: «El delfín y el submarino».

«El desierto crece» sería el punto de partida de este número de *Arena*, un proyecto editado en el año del nacimiento de la World Wide Web, de la caída del muro de Berlín o de la emblemática exposición *Magiciens de la terre* en el Centre Georges Pompidou. Un lema que cuestiona la aceleración fagocitadora que se inicia en la década de los noventa en la que la crítica, entendida como la actividad que fortalece la esfera pública frente a las fuerzas que ordenan el mundo, se convierte en un espejismo ante una creciente economía social y afectiva que ofrece nuevas estrategias para capitalizar el conocimiento.

Cuenta el folleto que el número piloto de *Arena* propone pensar la figura del *desierto* como espacio de negociación, es decir, como metáfora para plantear una superficie sobre la que celebrar el disenso y cuestionar de manera incisiva hasta qué punto el discurso generado por el mundo de la cultura deviene en cambio. Un disenso que cada vez más se erige sobre arenas movedizas: como las que anticipara Agustín Parejo School en esta entrega, como las que no soportaron el propio andamiaje de la revista *Arena*. «Un espacio moderno que se resiste a cruzarse con el tiempo» y que se vuelve escenario de ficción.

BUILDING ON MOVING SAND BAGS.

Leemos junto al tocadiscos. Y así, abandonamos esta estancia, aunque no sin antes ver *Málaga Euskadi da:* un viaje ficticio de sur a norte —como el que propone esta exposición al congregar *Arena* y *Zehar*— para reflexionar en la entonces nueva España de las autonomías sobre la política, el lenguaje, la identidad y las diferencias. Un proyecto en forma de revista autoeditada, vídeo, póster, pegatina o casete que, además de cuestionar los canales de circulación del arte, confronta los tópicos de la profesionalización del trabajador del arte y de su voluntad por subvertir la

relación que, en una economía especulativa, existe entre arte y sociedad. Influidos por el pensamiento estructuralista y las nuevas teorías del lenguaje y la comunicación, Agustín Parejo School hicieron de la palabra y del signo espacio desde el que liberar el significado y enmarañar arte y política. En su estela, esta visita narrada se presenta como lugar virtual, como estado de ánimo, como formulación utópica, como poética de la resistencia, como empresa destinada a imaginar la sociabilidad y a multiplicar las formas posibles de participación.

IV. V. VI.
Aquel portal anaranjado que dejamos atrás está de nuevo frente a ti.

Tras él asoma una mujer, casi tan grande como tú, con un teléfono en la mano; a su izquierda, una pictografía en forma de corchetes resume su gesto de espera. Informa el folleto que se trata de una fotografía de la serie *Office at Night* (1985-86) de Victor Burgin. Una obra inspirada en Edward Hopper que explora los códigos lingüísticos, sexuales y de poder en el trabajo y que, como apunta una reseña en las páginas de *Arena*, «desmenuza la escritura iconográfica de la emoción». ¿Qué efecto genera la conjunción imagen y texto?, ¿qué métodos narrativos y formas emergen de ellos? La mujer «pone entre corchetes» a la persona que escucha al otro lado. Los mismos corchetes se voltean y, al añadir un punto en el centro, dibujan un ojo.

«La gente toma la visión como garante de un acceso a la realidad», dice Eva Lootz en una entrevista de Maya Aguiriano en *Zehar* que recoge el folleto, «cuando en realidad la visión es un acceso real mediatizado. Este modelo de visión ha entrado en crisis de nuevo precisamente en esta época... Se trata de encontrar una brecha e introducir una circulación». Y así, *Canon inverso* (1987) abre el tapón: presenta siete discos suspendidos que soportan polvo de carbón, cuyo exceso, que escapa por un agujero, dibuja la constelación de la Osa Mayor. Unas estrellas que reciben

a sus héroes para convertirlos en pequeñas partículas y devolverlos a la tierra en una suerte de anotación musical, que dice la artista, una fuga en la que el principal tema se repite: una historia que viene de vuelta pues ya apareciera en las páginas de *Arena*.

Si el primer portal dejaba asomar a una mujer que proponía un juego de signos entre la oreja y el ojo, el segundo de ellos, teñido de rojo, alumbraría una gran boca abierta de colmillos afilados. *Come-ratones* (1986) de Victoria Gil, una serpiente vaginal pronta a agarrar a su presa. Apunta el folleto que desde finales de la década de los ochenta Gil ha abordado cuestiones como la identidad, el género y cómo las nuevas orientaciones epistemológicas que emergen de los feminismos apelan a los constructos socioculturales.

En su estela, Inmaculada Salinas presenta *Castillos en la arena* (2020): un vídeo duocanal que, con sus innumerables preguntas, responde al archivo y cuestiona cómo narramos y desde qué prisma construimos sus formatos discursivos y modos de exhibición.

> *¿El cuidado que entraña la creación de conocimiento tiene algo de «trabajo de amor»?*

Leemos al pasar por el eje central de una herradura que comienza a menguar, anunciando la mitad del recorrido circular en espejo.

Fíjate, estos espacios centrales tienen unos recovecos que esconden más círculos, formas geométricas que nos hablan de un tiempo expandido. Si en la cuarta estancia viste un grupo de anotaciones fotográficas que Miura desarrollaría en *120º en la playa de los Genoveses* (1986), en la sexta, Pepe Espaliú te mostrará un juego de rostros y máscaras *Sin título* (1989), reflejo de una profunda soledad, gruesa como los caparazones de tortuga y atemporal como el desierto: un recogimiento interior que adquiere mayor importancia al contraer el sida un año más tarde.

Afrontar problemáticas que tienen que ver con la interpretación o no del lenguaje, así como con las relaciones que se establecen con aquellas personas que centran su atención en él, a través de la mirada, es también el tema de la sexta estancia. En su propuesta mural *Camouflage* (2020), Rasmus Nilausen cuestiona la posibilidad de un diálogo capaz de trascender la palabra verbal y escrita: «La palabra no es la cosa y la cosa no es la palabra», nos dice. Así, esta visita narrada tampoco es la exposición.

Más allá de la arqueología de las ciencias humanas y de *las palabras y las cosas*, es el ojo vigoroso o cansado el que determina una comunicación potencial; pero, detengámonos un momento, ¿cómo estás? Disculpa, creo que apenas nos conocemos y quizás todo esto sea demasiada información para ti. Sin embargo te diré que estoy dejando muchas cosas fuera y que esa decantación me produce malestar. ¡Yo no sé lo que tú sabes! Sin embargo, me consuela pensar eso que ya dijera Perec en aquellos mismos años ochenta: ¿No es pensar lo mismo que clasificar? ¿Qué cantidad de información determina una comunicación?

Nilausen también produce series pictóricas que, a la suma, sedimentan propuestas anteriores —trenzan referencias con ideas nuevas— que, sin embargo, no obligan al espectador-lector a un conocimiento anterior. ¿Qué capacidad narrativa puede generar un medio inmóvil como la pintura?, ¿qué interdependencias emergen con los cuerpos que lo atraviesan?

Pasamos otro *Portal* (2019) pero esta vez se trata del gran signo del párrafo (¶), de color granate que, para los editores que teclean, solo aparece en sus pantallas si se aplica la función «mostrar todo».

Aunque sabemos que rara vez todo se ve.

VII.

Hemos cruzado tres grandes umbrales que Luca Frei tiñó de amarillo, naranja, rojo... Dejando atrás las estancias que conforman el semicírculo que cierra la herradura, nos acercamos a otro, también del color del vino: tonos que aparecen en los índices de *Arena* y que reencuadran cuerpos inmóviles al teléfono, boca-coño y brisas del mar; pero también nuestros cuerpos, futuros narradores, unos navegantes que avanzamos en este recorrido por un desierto que crece.

Tras él, otro retrato; esta vez de un gran grupo sin rostro en el que solo se aprecia una mujer. María Luisa Fernández nos presenta a sus *Artistas ideales* en una gran fotografía del año 1997 que invita al *selfie* y en un grupo de esculturas que recurren a los gráficos «de tarta» para hacer cuerpo con las concepciones estadísticas que representan a la artista que una quiere ser, el artista ideal por consenso. La serie da continuidad a una investigación cargada de humor que se erige contra la autoridad, que no la autoría.

> *«Yo, habitante de la adversidad, de la oposición o la contrariedad, he dispuesto para mi propio uso el "peroísmo" y no es más que la exhaustiva utilización de la conjunción adversativa "pero". Sin nada que ver con el heroísmo negador o afirmador de cualquiera de las vanguardias, o de cualquier arte de manifiestos; el "pero", como el "no", congestiona el rostro, encoge el estómago, nunca se da sin gasto emocional pero es más disimulado que el «no», parece que no, pero sí. Sí; pero no, se cree en ideologías. Sí, pero no, se desea una nueva identidad artística. Sí, pero no, sirven modelos de otros lenguajes. Sí, pero no, se desea ser crítico. Se intenta construir, pero resulta difícil».*

Y es que en las páginas de estas revistas también nos dicen, al hilo de unas declaraciones de un Richard Serra que destacaba cómo Duchamp o Warhol entendieron la

premisa de que para hacer arte no era necesario diferenciarse de la ideología dominante, que el artista ideal sería, para estos —también para Baudelaire o Mallarmé—, aquel que consigue que su arte posea la esencia de «lo más natural del mundo», que su posición crítica no se note.

Cristina Garrido parece compartir esta premisa cuando nos presenta *Una alianza profana* (2016), una hermosa serie de esculturas que comparan diversas publicaciones especializadas y que dan forma esférica al número de páginas publicitarias frente a aquellas que incluyen contenido. Tras ser trituradas, son reconstruidas en dos volúmenes de papel maché y dispuestas tras su lomo. Mediante esta gráfica tridimensional, la artista busca comparar formalmente la tensión entre dos mundos interdependientes y, a menudo, contaminados entre sí.

De repente unas carcajadas, jajaja. Silencio. Jajaja. Otra pausa. Cuenta el folleto que se trata de *Casino Lux (Has empezado riendo pero vas a terminar llorando)* (2004), una obra que Jon Mikel Euba produce en los sótanos de una residencia de artistas instalada provisionalmente en el Casino Luxembourg. En palabras del autor, la obra representa un «retrato defensivo» que registra una doble situación en la que los protagonistas siguen indicaciones fuera de cámara: por un lado, se les invita a reír de diferentes maneras y, por otro, se les pide que protesten con una acción que conlleva «minutos de silencio». Lo que comienza siendo una situación artificiosa, con el tiempo, deviene real. Una experiencia incómoda que confronta con un «otro». El doble rodaje, frontal y lateral, produce una disociación espacial y temporal de un suceso en el que el espectador se torna esencial. En el audio, pisadas y risas nerviosas; como cuando, siendo niño, la familia de Euba le decía «has empezado riendo pero vas a terminar llorando», si una excitación sin control le desviaba de los patrones de comportamiento habituales. El resultado se aparece como un enrarecido retrato de grupo y de época: artistas jóvenes de diversos orígenes hacinados en un centro artístico

europeo en el cambio de siglo. El acto de mirar, dentro del vídeo y fuera de él, parte de la conformidad con las normas sociales. Educadamente, nos prestamos.

VIII.

Se acerca el final y, al tiempo que salimos y cruzamos el último umbral, reconocemos un espacio que se asemeja al de la entrada. La fiesta queda cerca y, mientras, se cuela un poco de luz natural. Llegamos a la octava y última estancia donde «a través de» la cortina, sobre la moqueta color arena, aguarda *Zehar.* Pero antes de cruzarla encontramos un ejercicio de casualidades.

El trabajo *Chance Album* (2020) de June Crespo, aunque no emerge de una voluntad narrativa, sí se da a cierta necesidad de traducción: de trasladar aquellas resonancias físicas a las que no se les encuentra palabra, a una forma que remita a un movimiento, una circulación, una relación. Sus esculturas son resultado de una acumulación de decisiones conscientes e intuitivas, pero también de errores de cálculo, accidentes, circunstancias específicas que el emplazamiento produce y en las que la escucha juega un papel fundamental; negociaciones entre cuerpos y objetos, en ocasiones de consumo, como las revistas, y cómo estos elementos afectan y se relacionan con lo que los rodea. Sus múltiples capas concentran tiempos y ocultamientos; dan cuenta de ciertas verdades al tiempo que visibilizan problemáticas que beben del propio contexto vasco en el que la artista se ha formado. Un marco de trabajo del que Crespo entra y sale con el fin de integrar otras metodologías que la aproximen a nuevos espacios de emancipación.

Sabemos por el folleto que los primeros años de *Zehar* estuvieron vinculados, principalmente, a la difusión de las actividades llevadas a cabo en Arteleku. Financiado por la Diputación Foral de Gipuzkoa, *Zehar* ofrecería un perfil público muy diferente al de *Arena.* Sin embargo, en sus sucesivas etapas iría modulando la voz. Si en un primer periodo la publicación estaría a los cuidados de Maya Aguiriano,

no sería hasta 1992, con la incorporación de Joxemari Iturralde, Francisco Javier San Martín y Adelina Moya, cuando *Zehar* complejizaría su estructura editorial con una transformación tanto de formato como de contenido. El compromiso se afianzaría con la llegada a la dirección de Miren Eraso, responsable del centro de documentación entre 1987 y 1995.

Si la primera entrega de *Zehar*, en 1989, trataba de «Pensar la época», la que coeditarían Eraso y Villaespesa en 2002, junto con Carme Ortiz, tendría como propósito «Pensar la edición».

Zehar comenzaría su andadura en una época que «configura otro tiempo, el de la plurivocidad y la polimorfía». El desierto que describiría sería el de la «razón moderna», «ciudadela abandonada por no habitable». Pensando-con Benjamin, nos diría que la «luminosidad de lo moderno cedía al espacio de los claroscuros y las dudas, iniciando el largo viaje de la sospecha que inaugura el tiempo de la crítica... Esta crisis de los supuestos que organizaron el saber clásico ha abierto el espacio de la precariedad, el tiempo de la caducidad, del precipitarse de las cosas y las palabras... La ruptura de la temporalidad lineal y acumulativa le parece "el peso más grande"». Este modesto boletín apuntaría hacia una tarea de la cultura que daría «paso de la lengua a la metáfora, al aforismo, al gesto... Solo así se puede aceptar el desafío de la precariedad y la provisoriedad, sin sentirnos póstumos a nuestro propio tiempo».

La primera intervención de Miren Eraso al frente de *Zehar* sería en diálogo con la curadora, entonces directora de la última documenta del siglo pasado, Catherine David. «La estrategia del no lugar» titularía un intercambio en el que, entre otras cuestiones, se hablaría del arte como proyecto ético, estético y social. Para David, en el trabajo estético debe darse «un cierto tipo de experiencia, yo diría una experiencia privilegiada, no algo fácil ni divertido, sino con una cierta experiencia del mundo, de los otros». Las articulaciones culturales, políticas y sociales en una exposición,

también en una edición, «surgen de manera muy sutil, incluso de vez en cuando de manera subterránea y misteriosa». Para David, las relaciones entre los objetos de arte y sus contextos socioculturales «nunca es de ilustración».

En un momento en el que tantos lugares de exposición están en ninguna parte, diría la curadora apelando al *boom* institucional del fin de siglo, en el que la arquitectura se pone al servicio de la especulación financiera, su «obsesión» sería «trabajar con el no lugar»; su particular desierto mítico-crítico desde el que tomar posición, pasar a la acción y no sucumbir al letargo de la autocomplacencia.

El delfín y el submarino[1]

Mar Villaespesa

Dedicado a J.G.

> Este texto no pretende ser una recopilación extensiva de obras en las que de algún modo está presente la idea del desierto, sino la mera mención de algunos artistas que la reflejan. Y con ello imaginarlo como espacio del pensamiento mítico y crítico; espacio moderno de la duda, la negación y el silencio. Estética del vacío y la especulación. Una isla en un océano y un oasis en el desierto. El delfín y el submarino, navegantes en un espacio que, como el desierto, genera energías y fluidos continuos al margen de las coordenadas espacio-temporales que los valores histórico-culturales imponen.
>
> Frente al desierto como metáfora y deseado existe otro desierto impuesto que hoy en día testimoniamos: el desierto obligatorio del pueblo palestino o saharaui. Frente a la enfermedad epidémica y mítica confinada en el desierto, en otros tiempos, la enfermedad epidémica y crítica —que hoy es el sida— confinada en el desierto obligatorio del exilio social.
>
> ¿Podríamos con algún tipo de acción crear una dimensión mítico-crítica en el espacio del desierto en el que estamos y generamos?

El arte es el reconocimiento de un acto inútil y el reconocimiento del azar como concepto autónomo fuera de la lógica.

1. Publicado originalmente en *Arena Internacional del Arte*, nº 0, enero 1989, monográfico sobre la idea del desierto en el arte contemporáneo, y revisado por su autora para esta publicación.

El arte es dilema; el camino a elegir de Edipo.

Como dilema, habita el dominio del pensamiento mítico; como acto inútil, habita el dominio del pensamiento crítico.

El personaje del industrial italiano y padre de familia de la película *Teorema*, de Pasolini, entra en crisis, al igual que los otros miembros de la familia, con la aparición del pensamiento crítico y mítico representado simbólicamente por la figura del «ángel» o mensajero que rompe con el orden del estatus social; y al abandonar familia y trabajo —dos de los pilares de la cultura burguesa— se inicia, a través de la imagen de una estación de tren, en el viaje del desierto, territorio en el que se adentra desnudo y gritando. La desnudez del desierto y la concepción del cuerpo, del Yo, como desierto resume la fábula.

Brian Wallis reflexiona sobre el ensayo *El narrador* de Walter Benjamin debido al reconocimiento, por parte del filósofo, del potencial revolucionario del género arcaico o narración fabulada y la necesidad de rescatar esa forma narrativa del deseo de la época moderna hacia el silencio. Para Wallis, la actual utilización de esta forma de ficción, por parte de diversos artistas, la ha convertido en forma de crítica cultural que expresa las relaciones sociales que subyacen en la producción artística y los lazos entre la experiencia individual y una cultura de masas[2].

Lo mítico habita la fábula, la leyenda, la narración oral o experiencia transmitida de voz a voz donde realidad y ficción se confunden. Al retomar este tipo de narración, nuestra época le ha incorporado el pensamiento crítico, característico de la modernidad. Filósofos que inician el discurso del pensamiento moderno, como Nietzsche, han utilizado esta forma de narración. Con la fábula del joven pensador Zaratustra, retirado a la soledad para estar más cercano a la esencia de las cosas, Nietzsche es precursor de

2. Wallis, B. (Ed.) (1987). *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists.* Cambridge: The MIT Press.

la conciencia crítica del hombre moderno; si bien advertía de la necesidad de la mitología para la fuerza creativa y natural de toda cultura.

En la figura del desierto se da, de manera especial, la confluencia e interrelación del pensamiento mítico y crítico.

El hombre sin atributos. El desierto es definido en el diccionario como lugar despoblado, deshabitado. Tierra inútil, desde el punto de vista de la producción, su carácter desposeído de los rasgos o señas de habitabilidad lo hace paraje ideal para la confrontación del sujeto consigo mismo, como lo fue de la batalla que la figura mítica de Cristo libró con las tentaciones en el retiro del desierto bíblico.

Las palabras sin voz significan. La relación interior-exterior no sufre alteraciones o distracción en el paraje baldío donde se libra la batalla moderna entre el Yo fragmentado y el Otro deseado. Locura ante el horror a aceptar que los valores no existen en este espacio desierto en el que el ser humano descubre un universo que se mueve sin intención, propósito o finalidad; sin embargo, «fuera» de este espacio, el Yo está arropado por una estructura social, política, económica y cultural que lo construye y distrae.

Buscar la orilla remota en el espejo retrovisor. Es el desierto, por la ausencia de coordenadas, el espacio de la locura donde todo depende de un Yo que se evapora en la búsqueda de un espejismo, el de la identidad o el de la espera. Un espacio moderno y absurdo que se resiste a cruzarse con el tiempo. Espacio en el que se adentra la pareja protagonista de la novela de Paul Bowles *El cielo protector* en su viaje al desierto del Sahara, o en el que se ve confinado el oficial Giovanni Drogo en la novela *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati.

Nowhere man in nowhere land. La lucha con uno mismo, en una tierra de nadie, es lo que le sugiere la imagen del desierto al compositor minimal Steve Reich: *The*

Desert Music, titulada a partir del poema de William Carlos Williams, refleja, como una de las estrofas, la condición crítica del hombre moderno: «El hombre ha sobrevivido hasta ahora porque era demasiado ignorante para saber cómo realizar sus deseos; ahora que puede, debe cambiarlos o perecer». Steve Reich no ignora la realidad menos poética o filosófica del desierto; ese lugar oculto que el Estado, la autoridad sin rostro, utiliza como campo de pruebas de armas atómicas, devastando lo devastado y descubriendo con ello su propio rostro.

Vía negativa de identidad. En la negación y silencio del desierto se hace presente el concepto de identidad en su sentido ontológico, el ser en el tiempo. La afirmación a través de la negación. Paradoja que asimismo se produce en el arte. Octavio Paz comenta sobre *El gran vidrio* de Duchamp: «Es un mito crítico y una crítica de la crítica que asume la forma del mito cómico. En el primer momento, traduce los elementos míticos a términos mecánicos, y así los niega; en el segundo, traslada los elementos mecánicos a un contexto mítico y los niega a su vez. Niega el mito con la crítica y la crítica con el mito. Esta doble negación produce una afirmación nunca definitiva, en perpetuo equilibrio sobre el vacío»[3].

Diferentes artistas se han sentido atraídos por la imagen o el paisaje del desierto. Bill Viola expone las distorsiones ópticas y acústicas causadas por elementos que resultan de los espejismos en *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)*, vídeo filmado en el desierto del Sahara en Túnez. El pensamiento arquetípico ha sido constante y fuente del trabajo —realizado con una sofisticada tecnología cinematográfica— de este artista que frecuentemente cita a Blake: «Si las puertas de la percepción estuvieran completamente limpias, el hombre vería todo como es, infinito». Las instalaciones esquemáticas de Viola funcionan

3. Paz, O. (1983). «La novia y sus solteros». En *Los signos en rotación*. Madrid: Editorial Alianza.

a modo de metáforas de nuestro paisaje subconsciente[4]. Otra de sus videoinstalaciones, *Room for St. John of the Cross*, aunque no contempla el desierto, sino la recreación de las vías místicas del poeta inspirado en la tradición sufí, refiere al momento de vacío como pasaje y paisaje, esencial en el viaje estático.

James Turrell hace uso de la tecnología para la expresión de un pensamiento mítico, particularmente en *The Roden Crater*, un volcán localizado en el llamado Desierto Pintado, al norte de Arizona. Su interés por un «espacio funcional y habitado por una conciencia»[5] es lo que le ha llevado a elegir el espacio del desierto. Este —y otros espacios rituales como las ruinas mayas o egipcias por las que se siente atraído— permite la fusión del Yo con el espacio a través de la «visión». Turrell manipula los espacios con medios tecnológicos industriales; con ello, además de ponernos en contacto con la naturaleza, logra las condiciones idóneas para una diferente percepción del lugar y para hacer posible la experiencia individual, la «visión».

La experiencia personal es también protagonista en la *performance*, una de las formas de expresión del llamado arte conceptual que responde al lema arte-vida. Una de las desarrolladas por Ulay y Marina Abramović consiste en la experiencia vivida en el desierto australiano (Great Sandy Desert, Gibson Desert...) y en comunicarla, por medio de la misma *performance* y de la documentación del viaje, en un deseo de expandir dicha experiencia: «...Los días son largos, el tiempo se hincha con el calor. El desierto es un océano, es la mente, en movimiento...».

En los últimos años Marina y Ulay se han aproximado a otras culturas. Su reciente viaje a China, los vídeos filmados en Sicilia o Tailandia, lo constatan. La aproximación la establecen a través de la forma de peregrinación. En la

4. London, B. (1987). *Bill Viola. Installations and Videotapes*. New York: The Museum of Modern Art.

5. Turrell, J. (1987). *Mapping Spaces*. New York: Peter Blum Edition.

performance Nightsea-crossing/Conjunction, lamas tibetanos y aborígenes australianos funcionan como un material ético-estético o como un escenario de esculturas encontradas. No se trata de explotación o instrumentalización, sino de exponer que las culturas del mundo son formas de arte en relación unas con otras y pueden ser consideradas desde un punto de vista ajeno como objetos de arte encontrados de gran complejidad y profundidad. El proyecto arte-vida, enraizado en la autoconciencia individual y alimentado a través de la relación personal, se expande en un abrazo global y transcultural[6]. Transgrediendo una situación con un modo de pensamiento, elevan la acción y el silencio como propuesta. El pensamiento crítico no es explícito, se genera con respecto al espacio y al tiempo en el que se produce la acción.

El arte de los aborígenes australianos, particularmente las pinturas acrílicas realizadas por las tribus del desierto de la zona central (Warlpiri, Pintubi... —con algunas de ellas convivieron Marina y Ulay—) responde exclusivamente al pensamiento mítico. Las imágenes plásticas predominantes, de carácter ritual, siguen un modelo geométrico de lógica visual; el círculo domina como forma de autoridad que refleja el orden. Lo ritual está en la repetición del acto de representar esas figuras. El concepto conocido, en el mundo occidental, por la palabra inglesa *Dreamings* (seres ancestrales) impera en la cultura aborigen australiana que hace de las pinturas mapas sociales, geográficos y míticos que demuestran la unión entre ellos mismos y el lugar que habitan. En el pensamiento tradicional aborigen no hay naturaleza sin cultura, ni hay contraste entre el paisaje domesticado y el salvaje ni entre la escena interior y el exterior. Su estética no está relacionada con la belleza en sí. Las representaciones míticas en el arte aborigen son paisajes de paisajes, o mapas conceptuales de dibujos ya

6. McEvilley, T. (1985). *Modus Vivendi, Ulay and Marina Abramović*. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum.

modelados, no vistas de la naturaleza. Como un hombre de Cape York dijo: «La tierra es un mapa»[7].

El desierto no es solo ese paraje desposeído de atributos sin referencias espacio-temporales, sino un paraje cargado de datos histórico-culturales. Como tal lo utiliza Anselm Kiefer, preocupado por la identidad histórica y la memoria cultural, particularmente en la serie de cuadros bajo el título *Auszug aus Ägypten* (Huida de Egipto). El sujeto del paisaje es constante en su obra, un paisaje histórico en el que tierra y cielo mantienen una fuerte tensión. La referencia al Génesis y a la unidad cosmogónica hacen de su obra un universo circular, «wagneriano», cerrado en sí mismo. El paisaje está cargado de un carácter mítico e histórico, y el artista aparece como mediador entre la historia y la mitología. Kiefer concede al viejo tema bíblico —el Dios de Israel conduciendo a su pueblo fuera de Egipto a través del Mar Rojo y el desierto— una actualidad cultural y política. Frente al paisaje neoclásico donde domina la razón (Claude, Poussin...) y se enaltece la grandeza del ser, a través de la visión idílica de la naturaleza, el paisaje de Kiefer la cuestiona. La «tragedia del paisaje» conecta a Kiefer con el espíritu romántico alemán, que pinta las grandes crisis o la nostalgia de la naturaleza.

Otro artista alemán, el cineasta Wim Wenders, plantea en *París-Texas* el desierto como espacio de confrontación, no con la historia sino con el origen personal, como espacio de la búsqueda de la memoria y antídoto de la locura. La sombra metalizada de los aviones sobre la aridez del desierto, el incesante circular por las secas autopistas no son sino recuperación del mito platónico de la caverna: las redes de comunicación son las sombras proyectadas en el muro. El protagonista, mudo durante toda la película, solo al final recupera la palabra, la identidad, tras la confrontación consigo mismo, con la sombra tras la iniciación del viaje, fundiendo su memoria personal en una colectiva.

7. Sutton, P., Anderson, C. y Dussart, F. (1988). *Dreamings; The Art of Aboriginal Australia*. New York: The Asia Society Galleries.

El desierto americano, en su carácter épico y grandeza, fue ya fuente de inspiración y realidad a representar en la obra de Georgia O'Keeffe, figura particular del modernismo americano.

Heredera de este espíritu heroico es la generación de expresionistas abstractos; de entre ellos, particularmente, Pollock buscó la síntesis entre las formas y conceptos modernos europeos y el arte indígena de las pinturas de arenas de los indios americanos. En el sentido épico de expandir el marco de la obra, cobra todo el significado la famosa frase de Harold Rosenberg: «En un cierto momento, el lienzo comenzó a aparecer para los pintores americanos como una arena donde actuar más que un espacio donde reproducir, redibujar, analizar o "expresar" un objeto real o imaginado. Lo que ocurría en el lienzo no era una imagen, sino un acontecimiento»[8]. Expandidos los límites de la obra, quedaba expandir el marco del espacio en el que mostrar la obra, más allá de la galería y el museo. Ello corrió a cargo de los artistas Michael Heizer, Smithson, Walter De Maria, Robert Morris o Nancy Holt. Entre otros lugares, cobró especial relevancia el paisaje del desierto, concretamente el del oeste americano. Allí realizaron las propuestas del llamado *Land Art* o *Earth Art*. Vuelven al desierto, recuperando el estatismo de las culturas solares, para hacer que la obra sea parte del tiempo más que parte del espacio, discutiendo el espacio cultural al que se destina la obra. Smithson escribió: «si el tiempo es un lugar, innumerables lugares son posibles»[9]. El intento de hacer un monumento que acaece en un momento determinado —la captación del rayo en *Lightning Field* de Walter De Maria o la de la luz en *Sun Tunnels* de Nancy Holt— no solo pone en crisis la idea de progreso como sucesión temporal, sino que trata de recuperar un presente constante.

8. Rosenberg, H. (1982). *The Tradition of the New*. Chicago: The University of Chicago Press.

9. Smithson, R. (1979). En Holt, N. (Ed.). *The Writings of R. Smithson*. New York: New York University Press.

Luis Buñuel, de manera más anarquista, actitud ética y utópica en cierta cultura española, materializa el desierto como escenario de la transmutación de valores, como negación de la Institución y de lo establecido. «España lleva a la religión la ferocidad natural del amor»[10]. Fascinado por la perversidad oculta de la propaganda hagiográfica, Buñuel cuenta en sus memorias cómo realizó *Simón del desierto*, personaje por el que estaba interesado desde que García Lorca le hizo leer *La leyenda áurea*; en esa obra «las deyecciones del anacoreta a lo largo de la columna asemejaban la cera de una vela»[11].

10. Baudelaire, C. (1983). *Intimate Journals*. San Francisco: City Lights Books.

11. Buñuel, L. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés Editores.

Un encuentro
A través de la arena

Con José Díaz Cuyás, Nuria Enguita Mayo, Olga Fernández López, Laura Vallés Vílchez y Maider Zilbeti

Esta convocatoria vía Zoom, que tuvo lugar el día 5 de mayo, es una adaptación de lo que en origen estaba programado como parte del proyecto en CentroCentro. En lugar de contar con la presencia de un público en el espacio expositivo, sería una audiencia virtual la que intervendría en la conversación y a la que se le haría una visita narrada como la que se presenta en esta publicación, sobre la que en ocasiones se hace referencia. Aunque difiere de su planteamiento original, no deja de ser una buena oportunidad para conversar acerca de algunas de las cuestiones que propone la exposición.

A través de la arena es un proyecto en varios episodios que toma como punto de partida dos revistas de crítica artística procedentes de diferentes geografías y modos de hacer: *Arena* (1989) y *Zehar* («a través de» en euskera) (1989-2011). Dos proyectos editoriales que nacieron con la voluntad de generar contextos como contrapunto al consenso y la desmemoria que definieron la década venidera: un periodo caracterizado por pertenecer a un «sistema de ecos positivos» (que escribiría la editora de *Zehar* Miren Eraso) en un espacio sociopolítico y cultural con «síndrome de mayoría absoluta» (que apuntaría la editora de *Arena* Mar Villaespesa tras la victoria socialista de 1982).

Sin embargo, lejos de pretender afrontar estas publicaciones desde un prisma historicista (sus páginas ya narran una historia, un texto cuyo contexto no es el de la que escribe

estas palabras), esta exposición propone una conversación con ellas múltiple, polisémica y mutable. Invita a devolver a la vida el archivo desde otro foco, como el que muestra el recorrido por las salas y las narrativas imaginadas por los talleres de lectura a los cuidados de Noemí de Haro, Lola Visglerio e Inés Molina, desplegadas en las páginas que preceden este encuentro.

Una invitación que atiende a un deseo por generar y compartir un conocimiento situado en torno a una incipiente edición cuidadosa y feminista, pero también a una carencia de contorno, comunidad y contexto de todas aquellas personas que crecieron en los años de huida hacia delante. Diferentes títulos procedentes de las revistas puntúan el recorrido expositivo. Un proyecto que inicia su camino en Azkuna Zentroa en el año 2019, continúa en Artium en 2020 y que responde, en primer lugar, a una invitación para reflexionar sobre la dimensión narrativa del comisariado y, en segundo lugar, a una voluntad por especular sobre cómo aquellas estructuras culturales imaginadas por mujeres como Villaespesa o Eraso se han formado, deformado y transformado. En definitiva, *A través de la arena* trata de cuestionar cuáles pueden ser las nuevas preguntas a abordar desde el arte, la edición y la exposición, ¿qué resonancias todavía permanecen?, ¿qué certezas imperan?

Sobre algunas de estas cuestiones hablamos con Maider Zilbeti, Nuria Enguita Mayo, José Díaz Cuyás y Olga Fernández López. También con el resto de personas que se sumaron a la convocatoria. Gracias a todas por entrar en esta sala virtual.

Laura Vallés Vílchez: Maider, fuiste la persona que tomó el testigo de Miren Eraso en *Zehar* y hemos hablado en numerosas ocasiones sobre el proyecto en Arteleku desde un prisma de género, tema de tu tesis doctoral y del que quizás nos puedas apuntar algunas cuestiones. Además, ahora estás colaborando con la Universidad del País Vasco, cuyo grupo de investigación está recuperando la memoria

oral del proyecto para el que preparas un microrrelato. La idea del narrador de Walter Benjamin de la que habla Soledad Gutiérrez en su propuesta para CentroCentro, también Mar Villaespesa en su artículo «El delfín y el submarino», vuelve a ser clave en un proyecto sobre el que quizás Natxo Rodríguez, Andrea Estankona y Arantxa Laurizika puedan contarnos algo más, ya que tenemos la suerte de tenerles hoy aquí.

Maider Zilbeti: En estos momentos estoy revisitando *Zehar* y Arteleku desde la experiencia de haber trabajado en ambos proyectos. La publicación nos da algunas claves para entender sus diferentes fases, etapas o circunstancias. La primera tiene que ver con el nombre. Al principio se llamaba *Zehar boletín de Arteleku* (1989-2000), luego *Zehar revista de Arteleku* (2000-2007) y, finalmente, únicamente *Zehar* (2007-2011). Estas modificaciones tienen que ver con el tipo de vinculación que se da con la institución y también con la desvinculación que se quería plasmar respecto a las decisiones políticas que en última instancia guiaban la trayectoria del centro de arte. Eliminar «Arteleku» del nombre pasaba por tratar de conseguir mayor independencia respecto a las decisiones políticas que podían guiar la andadura de la publicación, igual que la de la programación del centro; en este sentido, este último cambio de nombre coincide con el nombramiento de Miren Eraso como directora de contenidos de Arteleku y con la intención de consolidar el boletín como un dispositivo educativo de crítica hacia la cultura y el arte contemporáneo. En aquel momento se debatía si la institución era el lugar desde el que hacer y producir crítica. Al inicio, el boletín tenía mucha importancia en la difusión del arte contemporáneo, pues en aquellos años internet no había llegado a los hogares y la agenda de los programas de los museos, de la universidad o de los centros culturales de ciudades y pueblos se recogía en el boletín.

La sección en la que se mostraba el «Diccionario de arte contemporáneo» también fue relevante pues elaboraba su

contenido en euskera y era una plataforma a través de la cual se invitaba a diferentes públicos a relacionarse con la cultura y arte contemporáneo. En este sentido, me gusta pensar el boletín como un conector entre la academia, Arteleku y sus públicos posibles. Se incluían entrevistas a aquellos que realizaban los talleres o que participaban en los encuentros y seminarios, lo que permitía abrir los contenidos hacia fuera. El tratamiento de los idiomas es interesante ya que se dio en un momento en el que la universidad comenzaba a ofertar carreras en euskera y la política lingüística se normalizaba. *Zehar* contribuyó a esos debates que la comunidad autónoma y cultural vasca estaban teniendo en torno al euskera unificado, que se implementaría en la academia y que en *Zehar* ocupó un papel fundamental al incorporar artículos que no se traducían de otros idiomas al euskera, sino que eran parte de la producción académica y cultural vasca.

En 2005 se tomó la decisión de hacer dos ediciones físicas, una en castellano y euskera y otra en castellano e inglés. Cuando en 1995 entra Miren Eraso a dirigir el boletín, comienzan gradualmente a aparecer textos en inglés. Como dice Arturo Rodríguez en su artículo «Arteleku, desde la perspectiva educacional. Alternativa y modelo: desarrollos, ejes, apuntes» en *Desacuerdos*: «El boletín de Arteleku, *Zehar*, es una herramienta formativa primordial, que ha sabido rehacerse como soporte teórico y conseguir una proyección internacional. La revista, que comienza a publicarse en 1989, cumple en sus comienzos con una labor informativa de las actividades del centro pero, con la llegada a la dirección de la publicación de Miren Eraso en 1995, se convierte en un espacio de pensamiento que acompaña y da continuidad a la labor del centro de producción, convirtiéndose en uno de los factores que ha dado mayor consistencia conceptual al proyecto global de Arteleku»[1].

1. Rodríguez, A. (2011). «Arteleku, desde la perspectiva educacional. Alternativa y modelo: desarrollos, ejes, apuntes», *Desacuerdos 6*. Un número *In memoriam* de Miren Eraso.

Antes de que Miren Eraso pasara a dirigir la publicación, como apuntabas en tu visita narrada[2], estaba Maya Aguiriano, acompañada de un comité de redacción formado por Joxemari Iturralde, Adelina Moya y Francisco Javier Sanmartín. En el número 29 de *Zehar*, el que fuera director de Arteleku, Santi Eraso, presenta a Miren con el fin de impulsar esta línea editorial y de publicaciones del centro. Hasta ese momento y desde 1987 era la coordinadora del centro de documentación[3]. En el número 29 aparece la entrevista a Catherine David —«La estrategia del no lugar»—, pero es en el número 30 donde se da claramente una ruptura en el diseño de la publicación y donde aparece un tema que ha sido transversal tanto en *Zehar* como en Arteleku: la irrupción de los feminismos. Bajo el título «Voces feministas», *Zehar 30* (1996) da visibilidad a lo que está pasando en el Estado español en torno a esta cuestión, con artículos de Estrella de Diego, Carmen Navarrete y Ute Meta Bauer. Además, aparece la primera entrevista a Erreakzioa-Reacción, un colectivo que se crea trabajando en el contexto del centro. El seminario *Solo para tus ojos. El factor feminista en relación a las artes visuales* (1997) estuvo a su cargo y de ahí en adelante Arteleku se convierte en un referente para aquellas personas interesadas en los feminismos en el contexto vasco y también a nivel estatal. La gente que sale de la universidad, entre otros espacios, atendía lo que allí sucedía. Aparte de tener foros, seminarios y talleres, en Arteleku había espacios de cesión donde artistas producían, compartían, debatían, discutían, colaboraban. Como dice Arturo Rodríguez: «El arte se negociará a partir de ahora con la cultura contemporánea; la mirada en el tiempo formativo que marca Arteleku ya no será exclusivamente estética, sino que entra en fricción creativa con las nuevas

2. Véase en esta misma publicación «Una visita narrada» a la exposición *A través de la arena*.

3. N. de la E. Para más información, véase el vídeo de Miren Eraso explicando en primera persona su labor en Arteleku y las diferentes fases de cambio que sufre la institución con motivo de los *Encuentros bienales de Centros de Documentación de Arte Contemporáneo* que organiza el Museo Artium desde 2002. Disponible en: https://www.youtube.com/user/artium02.

corrientes de pensamiento; se politiza. La participación e implicación de los artistas que circulan por el centro en este tipo de citas llega a ser todo un ejercicio de responsabilidad autoformativa que sin duda tendrá consecuencias en la producción artística generada a partir de entonces en el espacio compartido de Arteleku»[4].

A partir de este momento, los espacios de cesión tienen más protagonismo, por ellos comienzan a transitar más personas y hay un mayor intercambio. En este contexto, surge la posibilidad de que Erreakzioa-Reacción se forme y siga trabajando en Arteleku. Resonancias de sus prácticas permanecen y los feminismos se visibilizan. En última instancia no debemos olvidar que todas estas cuestiones están vinculadas a los procesos pedagógicos. En 2007 Miren Eraso publica «La escuela abierta», un número doble de *Zehar* (60/61) en el que se pensaba de qué manera teníamos las herramientas, también visuales, para desarrollar un pensamiento crítico y conocer la cultura contemporánea. Con este doble número se trató de propiciar una plataforma *online*, desde la que facilitar herramientas críticas para la enseñanza de la cultura y el arte a diferentes estratos educativos; sin embargo, las frustraciones y limitaciones institucionales se fueron acrecentando. Este volumen marcó un hito porque fue el último que dirigió Miren directamente, hasta que yo tomé el cargo.

Ya para terminar, simplemente decir que, pese a su desarrollo, *Zehar* siempre se topó con los límites de la institución a través de las decisiones políticas que se tomaban, en su deseo de transformarse en algo más que una publicación.

Laura Vallés Vílchez: Acerca de la imposibilidad de asentar una plataforma generadora de herramientas, recuerdo un taller que realizamos en Consonni[5], tras la presentación del primer episodio de este proyecto, en el que algunas de

4. *Op. cit.*

5. Véase «taller con_textos», disponible en: https://www.consonni.org/es/actividades/2019/09/contextos-con-laura-valles.

las asistentes más jóvenes compartieron con frustración el hecho de que no sabían qué era Arteleku, decían que en la universidad no se les hablaba de ello y que, como suele pasar en entornos transgeneracionales, hay saberes que, por obvios para quienes los viven, se dan por hecho. De ahí que me pareciera importante recuperar esa idea de Peter Osborne —pensando-con Benjamin—, desde la que afrontar el archivo como aquello que pone a trabajar la experiencia con la historia. Precisamente, Mar Villaespesa y Miren Eraso, junto con Carme Ortiz —con la que no he conseguido hacerme—, prepararían el número doble de *Zehar* «Pensar la edición» (2002), al que acompañaría un taller/foro de revistas en UNIA arteypensamiento. La página web de UNIA contiene informes magníficos de todo lo que allí se programó, un repositorio narrativo que es un lujo[6]. Acerca de esta experiencia redactarían un compendio de citas y fragmentos a modo de conclusión en el que pondrían en valor la necesidad de una actitud lúdica e inventiva para evitar atascarnos con el peso de la historia, esa que Benjamin definiría como «el salto del tigre hacia el futuro» y que les permitiría enfatizar la idea del autor-como-productor de formas analíticas dentro del mundo de las ideas y de la práctica artística. Nuria, junto con Mar y otros compañeros, formaste parte del equipo directivo de UNIA hasta 2014, cuando terminaría el proyecto, una organización de la Universidad Internacional de Andalucía desde la que surgen otras experiencias feministas que nos permiten hablar de esos espacios de pensamiento crítico y de su capacidad para generar contornos y contextos. También escribiste para *Zehar*. En «Pensar la edición» participan numerosas revistas, entre ellas *Afterall,* de la que fuiste coeditora. Fue allí donde nos conocimos en 2009, cuanto trabajaba como becaria, momento en el que plantaríamos una semilla desde la que germinaría *Concreta* dos años más tarde. Tu experiencia en temas de arte, edición y comisariado es muy valiosa para mí y creo que aquí puedes arrojar un poco de luz a esta «narrativa de fuga» que plantea la exposición.

6. Véase «Pensar la edición», disponible en: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=46&Itemid=39.

Nuria Enguita Mayo: Escuchando lo que comentabais, trataba de dibujar una suerte de genealogía y me daba cuenta de que, en definitiva, nos encontramos frente a una historia de mujeres que han ido desapareciendo de una genealogía hegemónica del comisariado y otras prácticas editoriales y de mediación. Una dinámica que debe comenzar a cambiar y de ahí que la labor que estás realizando, Laura, sea tan importante. Efectivamente, yo creo que *Arena* y *Zehar* se unen en las figuras de Mar y Miren, y lo hacen en un contexto en el que comienzan a entretejerse relaciones entre la Fundació Antoni Tàpies, Arteleku y BNV Producciones, y que finalmente desembocarán en UNIA arteypensamiento, con la participación del Centro José Guerrero de Granada. Creo que es interesante hacer una cronología porque Maider menciona *Desacuerdos*, pero antes de *Desacuerdos* hay todo un entramado de trabajo en el que, por cierto, también estaba Natxo Rodríguez, hoy aquí con nosotras, que de alguna forma ha quedado invisibilizado.

Creo que las tres exposiciones comisariadas por Mar Villaespesa: *El sueño imperativo* (1991), *Plus Ultra* (1992) y *100%* (1993), poco después de la experiencia de *Arena*, fueron muy importantes para el contexto de la década, a pesar de las críticas que ahora se vierten sobre algunas de ellas por parte de los discursos decoloniales. En la primera, aunque luego fuera un fracaso, Mar plantea una manera de trabajar específica con los límites de la institución arte y en relación a un discurso global en un contexto local; en *Plus Ultra* determina una serie de pautas a contrapelo de la Expo'92; y, finalmente, *100%* se convierte en una de las mejores exposiciones del momento —como Olga sabe, porque también la ha trabajado—, entre otros motivos porque la magnífica publicación introduce traducciones seminales sobre los feminismos. Su forma de atender a los discursos locales y globales fue una escuela, me gusta decir que ella es nuestra Harald Szeemann.

Cabe destacar que *Arena* también fue una respuesta a la revista *Figura,* de la figura a la dispersión, a la abstrac-

ción... En cualquier caso, la mirada feminista, política y poética de Mar en esas tres exposiciones marca también el trabajo de Miren en *Zehar,* es decir, contribuye al empeño por transformar una revista institucional, con una agenda maravillosa, en una publicación de pensamiento crítico. Quizás para mí lo más importante sería pensar en aquello que ahora llamamos «los cuidados», es decir, un modo de hacer que ahora no concebimos de otra manera, sobre todo desde las prácticas feministas y que, de alguna forma, ya estaba entre nosotras en aquellos años porque trabajábamos horizontalmente y en red, una red siempre periférica. Mar y Miren, atravesadas más o menos por la teoría, lo implementaron mediante la acción.

Después de documenta X (1997) Catherine David comienza a trabajar en el proyecto *Representaciones árabes*, coproducido por la Fundació Antoni Tàpies, UNIA arteypensamiento y Arteleku. Es cierto que esa entrevista, esa «estrategia del no lugar», abre una instancia crítica. Creo que no falto a la verdad si digo que fue Catherine quien introdujo el pensamiento de Jacques Rancière en nuestro contexto[7]. Esa idea de la partición de lo sensible, de construir desde el fragmento y por cualquiera, permitía trabajar desde otro lugar político y poético. Un modo de hacer que entonces sí se asienta en UNIA a través de todos los actores que ahí estaban y de la producción de BNV, que creo que es importantísimo poner en valor.

A comienzos de los 2000 se consolida esa forma de trabajar que tiene que ver con la relación entre lo local y lo global, los feminismos, lo político y poético. Esto desemboca en ese encuentro al que apuntas, Laura, «Pensar la edición», que finalmente no salió como estaba previsto, pero que surge de la colaboración de UNIA y Arteleku, y de las figuras de Mar y Miren. Creo que es importante mencionar, porque nunca se hizo público, pero creo que hay que saberlo, que ese fue el momento en el que Miren

7. Xavier Antich en conversación con Catherine David. Disponible en: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=13.

Eraso, Catherine David y Laurence Rassel repiensan Arteleku conjuntamente y proponen un documento que es una maravilla, y que no sé dónde está, pero que ahí lo dejo, para los investigadores e investigadoras. Ese punto de inflexión es una suerte de cristalización de unas prácticas y modos de hacer, como digo, de mujeres, que miraban hacia un futuro que finalmente se canalizó en múltiples formas.

Laura Vallés Vílchez: La idea de la figura-como-concreción y la arena-como-dispersión, que comenta Nuria, me traslada a una conferencia reciente de Pepe en la que apunta algunas ideas sobre esa cuestión que comentaba antes, la dificultad de dibujar contornos y contextos hoy, quizás uno de los coletazos posmodernos que mejor defina nuestra actual crisis de la representación[8]. Eso que se llama «los comunes» se asemeja más a la arena. Por mucho que se quiera agarrar —que diría Eva Lootz en el número piloto de la revista homónima—, se escapa entre los dedos. En tu caso Pepe, contribuiste a ambas publicaciones, tanto *Arena* como *Zehar*. En paralelo a tu experiencia profesional, principalmente vinculada a la academia, has desarrollado algunos proyectos editoriales, como es el caso de *ACTO*, una revista que editabas y presentabas en ese foro de publicaciones al que hacíamos referencia. En esa breve contribución planteabas dos cuestiones. En la primera presentarías la universidad como lugar privilegiado en contraposición al museo como escenario de legitimación y, en la segunda, propondrías pensar la re-vista como segunda mirada. Además de por tu actividad editorial en aquellos años, me gustaría preguntarte particularmente por esa relación *entre* la universidad y el museo, dos instituciones que desde los estudios de comisariado se han tratado de desafiar o enredar con mayor o menor fortuna: ¿Qué resonancias te parece que permanecen y qué certezas imperan?

8. «Figuras de la gente», en Bombas Gens Centre d'art, conferencia llevada a cabo el 24 de mayo de 2018. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=Kv078lxoQpM.

José Díaz Cuyás: Antes de iniciar la revista *ACTO* participé en la revista *BUADES*, una publicación a la que no se le ha prestado mucha atención y que fue muy singular. Una iniciativa muy especial que surgió de la misma galería que le daba el nombre y en la que se apuntaron algunas cuestiones y posiciones que tendrían mayor protagonismo después. Se situaba en un terreno muy interesante entre lo local y lo global —de esto que estamos hablando— con figuras como Ángel González o Juan José Lahuerta, con Diego Lara como diseñador. Durante un tiempo la dirigió María Vela. En torno a ella andaba gente diversa, se cruzaban generaciones y distintos intereses artísticos. Por allí pasaron el propio Brea, Fernández-Cid, Horacio Fernández o Cereceda, entre muchos otros. Recuerdo que se le dedicó un monográfico a Beuys, pero había también mucha pintura. En fin, una mezcla muy fértil, jugosa de leer y con una edición cuidada. Aunque, en realidad, lo que podría llamarse mi práctica editorial tenía más que ver con los *fanzines*, vengo de la autoedición más que de la edición institucional y comercial. Cuando estaba terminando la universidad teníamos un grupo que se llamaba GENE del que hoy nadie se acuerda —quizás con motivo—, editábamos una revista facsímil que tenía su gracia, estaba muy bien. Sobre todo en aquel momento, en el que imperaban la pintura, la transvanguardia y el neoexpresionismo alemán, mientras que nosotros jugábamos a la contra con el conceptualismo. Después edité *AUTO*, otra revista muy minoritaria, casi una broma entre amigos. Las otras cosas que he hecho luego están más relacionadas con el ámbito académico.

A partir de tu invitación y, con respecto a *ACTO,* una de las cosas que he pensado es cómo han cambiado las cosas en tan poco tiempo. En la presentación de la revista para *Zehar*, en «Pensar la edición», proponía un par de ideas. Por una parte, el tema de que los discursos sobre arte contemporáneo se han establecido en gran medida desde el museo —empezando por el MoMA y luego todos los demás— y no tanto desde la historia del arte como disciplina académica. Sin embargo, desde los años ochenta y

noventa la situación ya no es la misma. La revista pretendía situarse en un terreno equidistante entre los discursos académicos sobre arte y los discursos de actualidad, generados en buena medida por el museo que, a su vez, estaría muy vinculado con el mercado y esas formas híbridas que son las bienales, trienales y demás. El planteamiento era alejarse tanto de los clichés de la historia del arte como del presente, de la manía por lo último que, al fin y al cabo, también está repleto de estereotipos. Y, aquí, incluyo la actualidad teórica y las modas académicas, me parece que ahora ya no hay mucha diferencia entre la universidad y el museo: todos citamos a los mismos autores, los mismos argumentos... menos mal que ha pasado la época de lo líquido. Todo estuvo pasado por agua durante unos años. Al final utilizamos categorías e ideas que son defensivas y empobrecedoras, operan como corsés.

ACTO era un proyecto modesto, casi una edición casera, que quizás por eso proponía mantener distancia con esos discursos vigentes que, de algún modo, estarían marcados por el museo y el mercado. En ese sentido, la universidad podía ser en aquel momento un espacio interesante porque la presión no era tan latente. Aunque en este momento ya no veo de la misma forma aquello que apuntaba entonces, cuando «pensábamos la edición», porque hoy en día, en la universidad, ha crecido mucho otro tipo de presión, que es curricular. *ACTO* era una revista que se desarrollaba en un marco universitario, pero creo que ahora sería más difícil de hacer; no reúne ninguno de los requisitos académicos que ya entonces se exigían: revisión por pares, *rankings*, impacto... Veo complicado que en el ámbito académico se pueda hacer hoy algo un poco «gamberro», y tampoco creo que muchos colegas dediquen esfuerzo a publicar en revistas que no tengan una repercusión curricular. Otra de las ideas de *ACTO* era plantear una revista como re-visión, como un volver a revisar los presupuestos teórico-prácticos que todos manejamos. Tendría que ver con esa idea de hiperreflexividad que han planteado los sociólogos como característica de la modernidad. Todos teorizamos

sobre el presente y todos manejamos ciertas herramientas para orientarnos, de manera que tenemos que movernos en este mareo de discursos, teorías y prácticas. Lo que intentábamos de una manera muy modesta y doméstica era intentar hablar de una manera desprejuiciada tanto de una obra del siglo XV como de aquello que desarrolla un artista en estos momentos.

En cuanto a las resonancias y permanencias que apuntas en tu pregunta, me llama muchísimo la atención la obsesión nacional por la internacionalización. Tengo la impresión de que es una manía muy nuestra, muy española. De hecho, hace unos años el Museo Reina Sofía nos convocó a una serie de mesas redondas, promocionadas por el Banco Santander, para pensar por qué el arte español no había conseguido tener la repercusión externa que merecía. Se trata de un debate que se ha planteado muchas veces. Esta idea de que tendrían que hacernos más caso del que nos hacen, de que tendríamos que tener más éxito fuera, está muy arraigada. Un ejemplo sería el proyecto del Reina Sofía en sus inicios, el carácter marcadamente pedagógico de su propia programación. Como arte para menores de edad. De manera muy explícita se entiende que existe una carencia y que esa falta hay que suplirla. No dudo de que la situación histórica española es muy peculiar, es una dictadura completamente extemporánea, había autarquía y aislamiento. Pero quizás debería hacerse aquí también una lectura más psicoanalítica. No sé hasta qué punto el problema es la propia percepción de la falta, porque en España tenemos escritores fantásticos, tenemos a Ferlosio, García Calvo, el propio González del que estábamos hablando. Creo que son autores que no tienen repercusión en el exterior y sería bueno que la tuvieran, pero si no es así tampoco es algo tan grave, en todo caso lo será para aquellos que se lo pierden. Algo de esta obsesión por lo internacional está en esas revistas que estamos tratando. Por un lado, es de cajón que cuanta más difusión mejor para todos, pero también está ese otro lado más sintomático. *Arena Internacional*, también *Figura* termina colocando

esa coletilla, como muchas otras en aquellos años. La parte negativa de esto es que la percepción de esta falta, esta carencia, en un sentido casi lacaniano, lo que termina provocando es una homologación de las prácticas con respecto al exterior, un deseo de emulación que me parece muy manifiesto en el arte español desde los sesenta y setenta.

Laura Vallés Vílchez: Si en castellano podemos pensar una re-vista como segunda mirada, en inglés, *magazine* introduciría su espacialidad. La palabra anglosajona *magazine,* que etimológicamente procede del francés *magasin*, del italiano *magazzino* o del árabe *makhazin,* significa «almacén». A partir de una reflexión sobre la página y el cubo blanco vengo desarrollando una investigación desde que escribiera sobre *Aspen*: la revista en una caja. En este sentido, Olga, tu experiencia en el campo de la investigación y el comisariado es muy singular en el contexto en el que la disciplina apenas ha entrado en la academia española. Un artículo que escribiste, y que particularmente me interesaba traer a colación por el tema que nos ocupa, es «El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa»[9]. Creo que sería interesante comentar las posibilidades del formato expositivo para dar cabida a nuevas metodologías que abran la conversación en torno a la historia y la memoria —sus rastros y restos materiales— desde otros lugares «menores», a la manera de Deleuze y Guattari. Un término que considero abre una instancia ética a esos cruces entre los contornos y figuraciones que proponen estas dos publicaciones que nos reúnen hoy aquí.

Olga Fernández López: En primer lugar, en relación con lo que comenta Pepe de la falta, yo creo que más que lacaniana, tiene que ver con una suerte de autocolonialismo. La falta la sentimos en relación con una modernidad ima-

9. Fernández, O. (2013). «El feminismo en los museos: discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa». En Aliaga, J. V. y Mayayo, P. (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010.* Madrid: This Side Up, pp. 101-124.

ginada, con cómo creemos que las cosas eran fuera y cómo nos situamos con respecto a ello. En ese sentido quisiera hilar con otra cuestión que planteaba Pepe en relación con el papel que puede tener la universidad y cómo el discurso se ha generado desde el museo. Yo estudié en la Universidad Complutense de Madrid y, en aquel momento, en los noventa, aquellos que hicieron el doctorado conmigo se fueron a las instituciones y abandonaron el barco de la universidad, porque en ese momento igual era más «molón», más interesante, o había más que hacer. Ahí se perdió una generación que podía haber puesto, vamos a llamarlo, «espíritu crítico» en la universidad. Sin embargo, sí que se pudo empezar a trabajar desde las instituciones.

Aquí me gustaría sacar a colación dos estereotipos que están circulando en los debates del arte español: uno es en relación con la institucionalización y otro con respecto a la crítica. Son dos cuestiones que creo que, como dicen los ingleses, deberíamos «desempaquetar» para saber a qué nos referimos con ellos. En mi opinión, lo que ha sucedido es que se ha dado una institucionalización de la crítica y lo que deberíamos hacer es desmontarla. Estoy viendo que en los últimos tiempos hay un interés por la palabra «historia» y por «historizar». Si en los noventa los discursos en torno al comisariado eran muy autorreflexivos y referenciales —una ansiedad de quién soy, qué hago y qué me define— y se situaban frente a la idea de institución, ahora creo que esa fase ya está superada y, por lo tanto, hay un retorno hacia la autohistorización, una cuestión que, por ejemplo, se ha trabajado mucho en Eslovenia[10].

Me interesa esa idea del papel que las exposiciones pueden tener en el proceso de historización o autohistorización. Quizás no se trata tanto de por qué historizar, sino de cómo hacerlo. En ese sentido, el comisariado permite hacer otro tipo de relatos saltándose algunas de las narrativas históricas que se han hecho y generar otras genealogías. En el

10. Badovinac, Z. (2019). *Comradeship: Curating, Art and Politics in Post-Socialist Europe*, New York, Independent Curators International.

folleto de *A través de la arena* aparece el término «nueva institucionalidad», que suena a «nueva normalidad». Creo que lo que sería interesante es contraponer «institucionalización» como proceso e «institucionalidad» como forma de hacer y de gobernanza desde la que poder imaginar una nueva (otra) institucionalidad. Me interesa el término «nueva institucionalidad», que da cuenta de la recepción en España de lo que en los países escandinavos, centroeuropeos y británicos llamaron *new institutionalism* y que aquí adopta otras características. Con respecto a la institucionalización, creo que a nadie le molesta que haya instituciones. De hecho, es una demanda que en *Arena* se ve bien, lo que molesta es que se instrumentalicen y cómo se gobiernan.

El «giro comisarial» que se da a finales de los ochenta y principios de los noventa solo es posible gracias a las instituciones, porque trabajar fuera de ellas era muy complicado. Los proyectos que estamos mencionando son proyectos que, por norma general, están ligados a instituciones públicas que se preocupan de trabajar *desde* dentro. Yo soy muy partidaria de este proceso de institucionalización, porque es el espacio desde el que muchas mujeres han podido trabajar, donde se les daba algo de cobijo. En el momento que hay un comisario independiente que trabaja desde fuera y que se opone al museo, se deja huérfana esa genealogía. Este tipo de proyectos en museos, espacios independientes o lugares como, por ejemplo, el Círculo de Bellas Artes, donde los talleres son autogestionados por artistas, se transforma en una casa en la que estar. Son necesarios para un planteamiento más feminista como el que proponía el texto sobre las políticas expositivas feministas al que te referías, Laura.

Para recoger parte de la conversación, yo tenía anotadas dos palabras. La primera era la idea de «intención», que creo debemos reivindicar. Creo que estos proyectos editados tienen una intención, un término que creo que funciona mejor que «crítica». La otra es la idea de «sedimentación», que está muy ligada a la noción de desierto.

En el fondo, lo que le pasa al desierto es que las dunas se están moviendo todo el rato, por lo que el paisaje es siempre igual, pero es siempre diferente. Veo estos proyectos con una intención local, en el sentido positivo, que permitía generar un contexto a partir de algo que no está muy de moda: la tradición. Hay una serie de tradiciones artísticas, de modos de hacer y de prácticas que se relacionan con lo internacional pero *a partir de* las necesidades que se tienen: se crean zonas de contacto. En aquellos años, y en el marco autonómico, hay recursos económicos públicos que facilitan la labor de las instituciones. En el ámbito sevillano y en el vasco es evidente cómo esa sedimentación a la que me refería tiene lugar.

En estos momentos estoy trabajando la cuestión de los públicos, por ese espacio intermedio que apuntaba Pepe y que comentábamos antes, y me ha llamado la atención lo poco que aparecen en estas revistas. ¿Quiénes son sus públicos? En aquellos años el acceso democrático a la cultura era completamente paternalista, una mirada que se arrojaba desde la política, pero también desde el arte, con el fin de propiciar ese «nuevo espectador».

Otro tema que me interesa, por la relación que se da entre arte y comunidad, es el de la llamada «escultura social» de Joseph Beuys. Me ha interesado el papel que ocupa tanto en *Figura* como en *Arena*, también aparece un poco en *Zehar*. Aunque es una figura controvertida y poco de moda —con su culto a la personalidad y sus quehaceres chamánicos—, creo que se le da protagonismo en estas revistas también por esta cuestión del desierto. Cuando viene a España a mediados de los ochenta dice: «España es un desierto, vamos a plantar árboles».

Finalmente, destacaré aquello que dijera Pepe Espaliú en su taller en Arteleku, en el que reivindica el trabajo colectivo y pide que lo que salga del taller sea un proceso colaborativo en detrimento de obras independientes. También destaco el desprecio que José Luis Brea hace a la figura de

Beuys, cuyo cierre me deja estupefacta y quisiera dejarlo aquí, flotando, cuando en su artículo de *Zehar* «1990's: Diccionario de las ideas recibidas» dice:

> Todomundismo. Proclamar la fe última en que el gran descubrimiento de las neovanguardias es el de que "todo el mundo es artista". Como argumento mayor, apelar a la autoridad de Beuys. Pasar por alto la contradicción que representa el tomar por válida una opinión solo por el hecho de venir de alguien supuestamente autorizado; cuando la de este apuntaría, según la vulgata que sobre ella se construye, a la validez equivalente de cualquiera otra, viniera de quien viniera. Todo todomundismo es un tercermundismo encubierto.

Laura Vallés Vílchez: Tremendo, sí. Quizás para concluir, y en relación a dos cuestiones que han salido en la conversación —la sedimentación y la narración/autohistorización—, el resto de participantes en este encuentro virtual quiera añadir algún comentario más. Noemí, Lola e Inés partieron precisamente de esa idea de sedimentación para dar forma a sus talleres como parte del programa público de *A través de la arena.* En este sentido, Natxo, Arantxa y Andrea están tratando de activar los archivos de Arteleku con el fin de generar micronarrativas que todavía puedan relacionar la experiencia vivida con los materiales, ¿os apetece contarnos más?

Noemí de Haro: Aunque Laura y yo iniciáramos las conversaciones, Lola e Inés se sumaron enseguida y juntas trataríamos de definir los talleres de lectura. También Alfonso, Sara, Juan, Ángel y Ana, que están hoy aquí, así como el resto de participantes, contribuyeron en la definición. Lo que planteábamos era un espacio y un tiempo que compartir, no queríamos imponer tareas densas, sino ver qué pasaba. De ahí la dificultad de convertirlo ahora en un texto, era un formato del que queríamos huir. Además, si hablamos de experiencia, de cómo mirar a una época que

no hemos vivido... nosotras, que hemos estado viendo la película *El futuro*, ni siquiera protagonizándola, tenemos un punto de vista muy diferente. Lola e Inés, además, como doctorandas, están participando de esa historización de la que habla Olga, en la que muchas estamos, y sobre la que ya tienen mucho que decir.

Lola Visglerio: El tema de los públicos era algo que, por un lado, nos preocupaba y, por el otro, nos parecía ideal. Al no saber quién se iba a apuntar, realizar un taller de lectura tradicional podía generar dificultades de acceso a los materiales teniendo en cuenta que habría gente de diferentes generaciones, experiencias, disciplinas, etc. Nos interesaba abordar otras dimensiones —como la imagen o el propio mapa de la exposición—; también ver qué recorridos se dan y que quizás no tengan que ver con la propuesta de origen. De ahí que conjuntamente planteáramos itinerarios alternativos que relacionaran los momentos históricos con el presente y con el futuro, como la propia exposición proponía.

Inés Molina: Una pregunta que se hace la exposición y que también nos la preguntábamos nosotras, y que apuntaba Olga, es qué significa historizar, cómo historizar. Los talleres partían de un deseo de poner el cuerpo. El hecho de reunirnos y comentar, tocar las revistas, generar ese contexto, partía de la voluntad de encarnar una historia: de qué manera se puede movilizar esa historia desde el presente y de qué forma puede desatar ciertos puntos de fuga de aquello que estamos viviendo. En la exposición que ha comisariado Laura se palpa muchísimo porque a fin de cuentas se trata de reunir una serie de revistas pero también de trabajos realizados *ex profeso*, obras más históricas, para plantear unas preguntas que al final lo que hacen es iluminar algunas partes de un pasado que reverbera hoy.

Laura Vallés Vílchez: Qué bonito, Inés. En efecto, esta exposición podría haber adoptado muchas formas y ahora se perciben las tensiones y las pretensiones de quienes esperaban un reflejo en su mirada. El texto «La rebelión de los

intervalos»[11], en el que Marina Garcés cuenta cómo hemos perdido la página en blanco, la posibilidad de escribirnos como sociedad en favor de lo inacabado, del espacio *entre* del que hablábamos antes, resulta útil para pensar el cubo blanco. Para ella, «la pregunta que se impone no es cuál es la mejor representación para la mejor acción, sino a qué atender y cómo sostener la atención. Donde las coordenadas pierden su definición y la visión se vuelve periférica, no siempre atendemos a lo que necesitamos ver. Quizá haga falta girar la cabeza, o el cuerpo entero. O quizá incluso deberemos atender a lo que nunca podremos ver y representarnos del todo. La pregunta por la atención abre un campo de reciprocidad paradójicamente activo y pasivo a la vez: hay que prestar atención a lo que a su vez pide ser atendido. Por eso, más que la acción constructiva, de matriz escritural, se hace necesario desarrollar un nuevo —o muy antiguo— sentido del trato. Antes de la pregunta ¿qué hacer?, se abre bajo nuestros pies y entre nuestras manos, ¿cómo tratar la realidad?, ¿cómo tratar a los otros y entre nosotros? La pregunta por el trato pone lo ya escrito, lo ya hecho o lo ya existente bajo otra luz y, por tanto, le da la potencia de proyectar otras sombras». En este sentido, otra de las conclusiones de «Pensar la edición» sería la noción de hospitalidad.

Natxo Rodríguez: En relación a lo que preguntabas, Laura, si queréis apunto alguna pista de lo que estamos trabajando y que está en relación con tu proyecto, no por la necesidad de contarlo, porque yo he estado muy a gusto aquí escuchando todo lo que habéis estado comentando que, además, es la muestra de que la exposición, yo que la he visto en sus tres fases, presenta algo complejo: que va desde el protagonismo de dos publicaciones y de un archivo en Azkuna Zentroa, pasando por ARTIUM donde se introduce alguna pieza histórica y que se despliega con todas sus posibilidades en Madrid. Nosotros nos acercamos desde la memoria no contada de Arteleku pero, desde luego,

11. Garcés, M. (2014). «La rebelión de los intervalos», *Concreta 04*, Valencia.

incluye muchas cosas más. Nuestra experiencia parte de un problema y es que, como apuntabas, ya en la universidad nos damos cuenta de que los alumnos no saben qué es Arteleku y nos damos cuenta de que no hay unos archivos, unos relatos, una memoria que, ahora que todavía se puede generar, no ha sido construida. Tampoco están los materiales ni los recursos para que esto suceda. Sin embargo, percibimos que algunos relatos comenzaban a ser hegemónicos, bien por intereses institucionales, abandono del resto o simplemente por evolución natural. Nosotros queríamos activar el archivo, que estuviera vivo, como también propone este experimento comisarial, aunque en nuestro caso fomentamos unos microrrelatos, como el que Maider Zilbeti prepara, múltiples historias que pudieran convivir, estar abiertas y permitir la contradicción.

Arantxa Laurizika: También estamos trabajando en un proyecto de investigación con la escuela de cine Elías Querejeta, en Tabakalera, con quienes estamos haciendo una revisión del archivo de vídeo de Arteleku. Lo que nos sucede es que, como Arteleku acabó, y la Diputación tiene asignadas ciertas personas a ciertas tareas, nos topamos con muchos problemas. Ahora ya no hay nadie que se responsabilice de ningún tipo de recuperación: memoria, revista, archivo, vídeo, etc. Sin embargo, como estamos trabajando desde la universidad, finalmente hemos conseguido cierto acceso, pero es verdaderamente complejo a nivel institucional.

Laura Vallés Vílchez: En este sentido, en un momento en el que hubo instituciones y políticas públicas posibilitadoras de que un entramado como Arteleku y *Zehar* se diera, o también UNIA arteypensamiento, hoy, en esta casa que nos acoge, CentroCentro, aprovecho para recuperar esa premisa de la que partiera *Arena*, «el desierto crece», y para lamentar que Soledad Gutiérrez, la que fuera su directora artística hasta hace pocos meses, haya tenido que abandonar el barco y su programación con la llegada del nuevo gobierno al Ayuntamiento. Se trata de la segunda exposición en apenas un año —la primera fue en el EACC—

que llevo a cabo en una institución que se erige sobre arenas movedizas. Así que propondré cerrar nuestras pantallas con un agradecimiento a Ángel, Ana y Amalia, quienes han mantenido el barco a flote y a las personas que estáis hoy aquí y que nos leéis ahora. Seguiremos trabajando.

«Editar en un sistema de ecos positivos». Miren Eraso en *Zehar*

Laura Vallés Vílchez

Dos documentas enmarcan la labor editorial de Miren Eraso al frente de *Zehar.* Si en el primero presentaba «La estrategia del no lugar», una entrevista con su directora Catherine David —quien preparaba el último evento homónimo del siglo, el primero a manos de una mujer—, dos décadas más tarde introduciría «La escuela abierta», una contribución a *documenta 12 magazines* en forma de foro en torno a la educación. Esta plataforma de discusión deseaba tener un efecto multiplicador basado en la noción de *école mutuelle*: un proyecto educativo que activara la colaboración y reciprocidad entre diferentes. Apenas unos años antes de la escuela, y en la estela de un foro anterior en torno a «Pensar la edición», Miren Eraso escribiría «Editar en un sistema de ecos positivos» junto con Carme Ortiz[1]: un análisis sobre la producción de revistas de crítica artística en la década de los ochenta. Ambas editoras tratarían de demostrar la hipótesis sobre la que se basaría gran parte del material impreso de aquellos años y a partir del cual posteriormente trabajarían. Según Eraso y Ortiz, la mayor parte de producción crítica se daría en un espacio inexistente, un no-sistema artístico que se produciría más en la voluntad que en la realidad, en un sistema de ecos positivos, eufemismo que daría título al escrito.

A continuación, una selección de materiales a los cuidados de Eraso —realizada en diálogo con el equipo de

1. Eraso, M. y Ortiz, C. (2015): «Editar en un sistema de ecos positivos», *Sobre N01*. Investigación llevada a cabo entre 2004 y 2005 en el marco de *Desacuerdos*.

CentroCentro—, donde las voces convocadas presentan su particular firmeza por *situar* un conocimiento en pos de la reciprocidad y diferencia; telón de fondo de discursos, prácticas y colaboraciones que han contribuido a una historiografía por venir desde la acción y el cuidado. El «nuevo *Zehar*» arranca con una imagen que resuena hoy: *Open House* de Gordon Matta-Clark, casa abierta y estudio de artista confinados en el medio de la ciudad. Una reflexión sobre el espacio arquitectónico y su deseo de abertura hacia el exterior.

SHORTS

The actual content of a book is not a product of the author but of a team: of editors, designers, publishers, writers — and there is an element of authorship in all of these roles.

Katherine Gillieson

Argitaratzailea/Edita
GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA
KULTURA ETA EUSKARA
DEPARTAMENTUA
DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA
DEPARTAMENTO DE
CULTURA Y EUSKARA

Diputatu Nagusia
Diputado General:
ROMAN SUDUPE OLAIZOLA

Kultura eta Euskara
Departamentuko Diputatua
Diputada del Departamento
de Cultura y Euskara:
KORUKO AIZARNA REMENTERIA

Kultura Zuzendari Nagusia/
Director General de Cultura:
LUIS Mª OYARBIDE ARIZMENDI

Artelekuko Zuzendaria
Director de Arteleku:
SANTIAGO ERASO BELOKI

Publikazioaren Zuzenketa
eta Koordinaketa
Dirección y Coordinación
de la Publicación:
MIREN ERASO ITURRIOZ

Koordinazioaren laguntzailea
Ayudante de coordinación:
GORETTI ARRILLAGA ALDALUR

Kolaboratzaileak/Colaboradores:
Aurelia Arkotxa, Eugeni Bonet, Eulàlia Bosch, Daniel Castillejo, Paulo Venancio Filho, Joxean Muñoz, F. Ruiz de Infante y Enrique Vila-Matas.

ZEHARek ez du derrigorrez bat egiten kolaboratzaileen iritziekin.
(Eskatu ez diren jatorrizko idazlanetaz ez da korrespondentziarik mantenduko).

ZEHAR no comparte necesariamente las opiniones de sus colaboradores.
(No se mantendrá correspondencia sobre los originales no solicitados).

Arte Garaikideko Hiztegiaren euskarako itzulpena / Traducción del Diccionario del Arte Contemporáneo:
EUSKALTERM-UZEI

Maketazioa/Maquetación:
K6 KULTUR GESTIOA

Fotokonposaketa, fotomekanika eta inprimaketa/ Fotocomposición, fotomecánica e impresión
IMPRESION GRAFICA VARELA

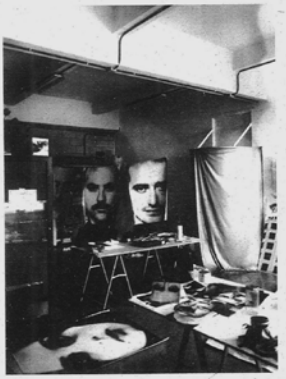
Depósito Legal / Lege gordailua
SS. 1.104/89

ISSN 1133 - 844 X

© Argitalpenarena / de la Edición
GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA
DIPUTACION FORAL DE GIPUZKOA

Art bibliographies-ek indizatua /
Indizada por Art bibliopraphies

Gordon Matta-Clark. "Open House" 1972.
Kontenedore industrialaz eta zura. 200 x 240 x 600 zm
Daniel Varennen bildumakoa. Geneba
Contenedor industrial y madera 200 x 240 x 600 cm
Colección Daniel Varenne. Ginebra
(Ricardo Iriarteren argazkia / Fotografía Ricardo Iriarte)



Artelekuko uzteko lekua /
Espacio de cesión de Arteleku
(Floro Azketaren argazkia / Fotografía Floro Azketa)

ZEHAR

Aurkibidea / Indice

4 CATHERINE DAVID, DOCUMENTA X, LA ESTRATEGIA DEL NO LUGAR
Miren Eraso

9 VIDAS PRIVADAS, VIDEOS PUBLICOS
Eugeni Bonet

12 ALGORITMOS DE LIBERTAD
Paulo Venancio Filho

15 KARTOGRAFIA EZINEZKOA / CARTOGRAFIA IMPOSIBLE
Joxean Muñoz

20 DAN GRAHAM-ekin ELKARRIZKETA / CONVERSACION CON DAN GRAHAM
Brian Hatton

26 IVES KLEIN-EN HEGALDATZE BLUIA
Aurelia Arkotxa

28 EL SILENCIO DE UNA OBRA DE ARTE
Eulàlia Bosch

30 FALSA INTRODUCCION PARA ALGUNOS TRABAJOS SIN TERMINAR
Francisco Ruiz de Infante

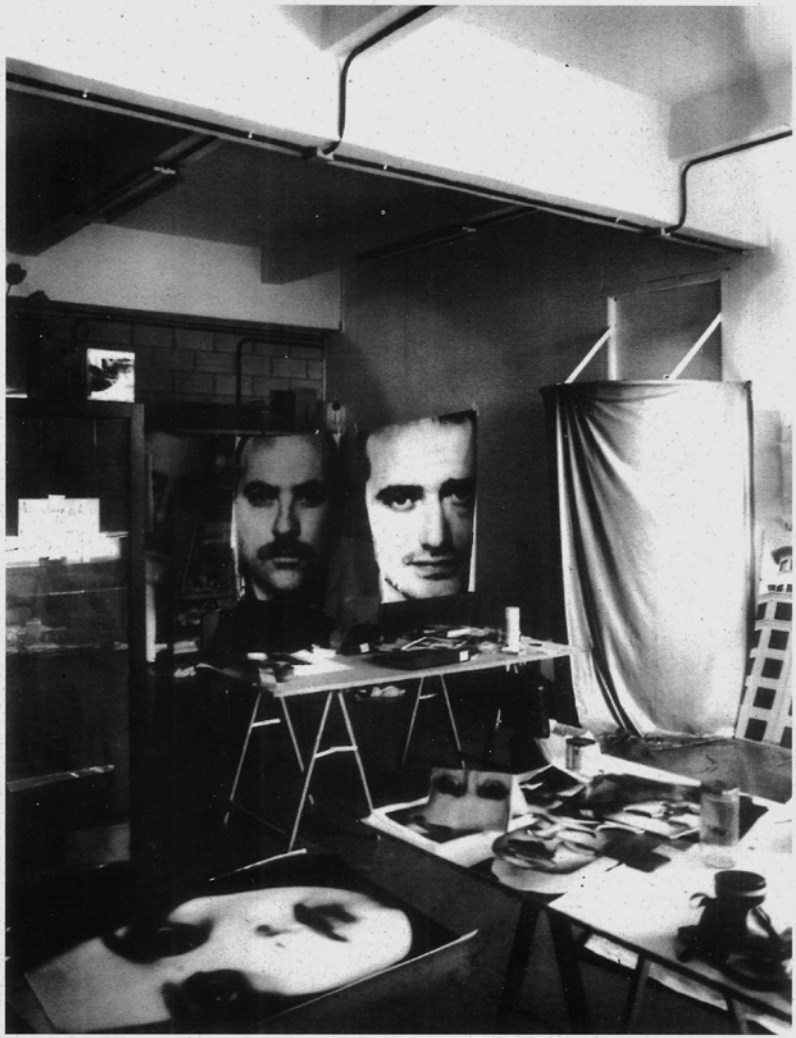
36 JAVIER TUDELA O SUS PAJAROS EN MI CABEZA
Daniel Castillejo

38 ESPIANDO A TRES ARTISTAS / HIRU ARTISTEN ZELATAN
Enrique Vila-Matas

42 ARTELEKU: DOKUMENTAZIOA / DOCUMENTACION

43 ARTE GARAIKIDEKO HIZTEGIA

Arteleku Kristobaldegi, 14 - Loiola Auzoa - 20014 Donostia Tfn. (943) 45 36 62 - 47 00 21 Fax (943) 46 22 56



A R T E L E K U

Arte Tailerrak - Erakusketak - Dokumentazio Zentrua
Liburutegia - Bideoteka - Uzteko Lekuak
Argitalpenak - Obra Grafikoen edizioak - Mintegiak
Hitzaldiak - ZEHAR Artelekuko Aldizkaria

A R T E L E K U

Talleres de Arte - Exposiciones - Centro de documentación
Biblioteca - Videoteca - Espacios de cesión
Publicaciones - Ediciones de Obra Gráfica - Seminarios
Conferencias - ZEHAR Boletín de Arteleku

Argitaratzailea
GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA
KULTURA ETA EUSKARA DEPARTAMENTUA
DIPUTACION FORAL DE GIPUZKOA
DEPARTAMENTO DE CULTURA Y EUSKARA
Edita

Diputatu Nagusia
ROMAN SUDUPE OLAIZOLA
Diputado General

Kultura eta Euskara Departamentuko Diputatua
KORUKO AIZARNA REMENTERIA
Diputada del Departamento de Cultura y Euskara

Kultura Zuzendari Nagusia
LUIS MARIA OYARBIDE ARIZMENDI
Director General de Cultura

Artelekuko Zuzendaria
SANTIAGO ERASO BELOKI
Director de Arteleku

Publikazioaren Zuzenketa eta Koordinaketa
MIREN ERASO ITURRIOZ / K6 KULTUR GESTIOA
Dirección y Coordinación de la Publicación

Koordinazioaren laguntzailea
GORETTI ARRILLAGA / K6 KULTUR GESTIOA
Ayudante de Coordinación

Kolaboratzaileak
JUAN CARLOS ARAÑO
UTE META BAUER
ESTRELLA DE DIEGO
XABIER SAENZ DE GORBEA
ANJEL LERTXUNDI
JUAN LUIS MORAZA
CARMEN NAVARRETE
ESTIBALIZ SADABA
AZUCENA VIEITES
Colaboradores

Itzulpenak
GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA,
EUSKARAREN NORMALKUNTZAKO ZUZENDARITZA
XABIER KEREJETA
JOSE LUIS ARANTEGI
Traducciones

Arte Garaikideko Hiztegiaren euskarako itzulpena
EUSKALTERM-UZEI
Traducción del Diccionario de Arte Contemporáneo

Diseinua
LAUREN HAMMOND / BASE 2 DESIGN ASSOCIATES
Diseño

Inprimaketa
ANTZA
Impresión

Preimpresioa
AIAGRAF
Pre-impresión

Lege gordailua
SS. 1.104/89
Depósito legal

ISSN 1133-844 X

©Argitalpena
GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA
DIPUTACION FORAL DE GIPUZKOA
© de la Edición

Art bibliographies-ek indizatua
Indizada por Art bibliographies

ahal badazu berzikloetu ezu orrialde berriz no olvides reutilizar y reciclar

zehar BERRIA AURKEZTEN DIZUGU

Zehar aldizkarian egin ditugun diseinu aldaketak, irakurlearekin komunikazioa errazteko egin ditugu. Aurrerantzean, maketazio berri honekin zuenganatuko gara. Edukinen egin ditugun aldaketekin, Artelekuko tailer eta mintegietan eztabaidatzen diren gai desberdinak ezagutarazi eta hedatu nahi ditugu, gai bakoitzari laupabost artikuluetako bilduma eskainiz. Honekin batera **Iritzia** sailan mantenduko ditugu: euskal artista gazte baten aurkezpena, artearen irakaskuntza eta abar eta **Ohizkoak** sailan: Arte Garaikideko Hiztegia eta Egutegia eta, berrikuntza bezala, aldizkari bakoitzean azaltzen diren artikuluak dokumentatzen dituen, Erreferentzi bibliografikoen atala gehitu dugu.

Urtean hiru ale argitaratuko ditugu, **artea eta teknologiari** eskainia izango da uztailean aterako den zenbakia. Aldizkaria jaso nahi baduzu, Artelekuko Dokumentazio Zentruarekin harremanetan jar zaitez. Irazkinak eta iradokizunak estimatzen ditugu.

TE PRESENTAMOS EL NUEVO zehar

Con el nuevo diseño que presentamos en este número, hemos querido facilitar la comunicación con el lector. En adelante, nos reconocerás por nuestra nueva maquetación. Con los cambios que hemos realizado en los contenidos, queremos dar a conocer y difundir los diferentes temas que se debaten en los talleres y seminarios de Arteleku. Dedicaremos a cada tema un dossier de cuatro o cinco artículos .

Junto a éste seguimos manteniendo la sección de **Opinión**: presentación del trabajo de un artista joven, educación artística etc. y la sección **Regulares**: Diccionario de arte y Calendario y, como novedad incluimos el apartado de Referencias bibliográficas, que documenta los artículos que presentamos en cada número. Publicaremos tres números al año, el siguiente tratará sobre **arte y tecnología** y saldrá en el mes de julio. Si quieres recibir la revista ponte en contacto con el Centro de Documentación de Arteleku. Apreciamos comentarios y sugerencias.

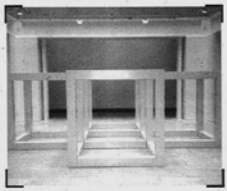
zeharek ez du derrigorrez bat egiten kolaboratzaileen iritziekin. (Eskatu ez diren jatorrizko idazlanetaz ez da korrespondentziarik mantentuko). zehar no comparte necesariamente las opiniones de sus colaboradores. (no se mantendrá correspondencia sobre los originales no solicitados).

DENTRO zehar 30

primavera **1996** *udaberria*

Página 10 ARTE ETA FEMINISMOAREN ARTEKO HARREMANAK BILDU NAHI IZAN DITUGU. AHOTS FEMINITAK/ VOCES FEMINISTAS

Página 4 EUSKAL HERRIKO PRAKTIKA FEMINISTA BERRIA: ERREAKZIOA-REACCIÓN



Página 26 ALUSIONES E ILUSIONES EN RELACIÓN A LA EXPOSICIÓN "MINIMAL ART" QUE SE EXHIBE EN LA SALA DE EXPOSICIONES KOLDO MITXELENA DE SAN SEBASTIÁN, DEL 2 DE FEBRERO AL 14 DE ABRIL DE 1996

Página 32 EUSKAL HERRIKO ARTE PLASTIKOEN ETA LITERATURAREN ARTEKO HARREMANAK ANJEL LERTXUNDIREN ESKUTIK

ahots feministak
voces feministas

MIREN ERASO
Erreakzioarekin Elkarrizketa
Entrevista con Erreakzioa 4

CARMEN NAVARRETE
Fragmentos de un Análisis
o "La Bella Indiferencia" 7

ESTRELLA DE DIEGO
¿Sabe usted lo que está pasando,
Señora Jones? 10

UTE META BAUER
Informazio Zerbitzua
Servicio de Información 14

iritzia
opinión

JUAN CARLOS ARAÑÓ
El Valor Del Arte 22

JUAN LUIS MORAZA
Alusiones e Ilusiones. La Parte
Del Minimalismo 26

ANJEL LERTXUNDI
Erakusketa Bateko Koadroak • I 32

XABIER SÁENZ DE GORBEA
Estrepitoso Silencio y
Reconsideración de la Utopía 35

ohizkoak
regulares

Erreferentzi Bibliografikoak
Referencias Bibliográficas 38

Artelekuko Egutegia
Calendario de Arteleku 42

Arte Garaikideko Hiztegia 43

TEL:943.45 36 62 FAX:943.46 22 56 **ARTELEKU** KRISTOBALDEGI, 14 LOIOLA AUZOA 20014 DONOSTIA

DENTRO

zehar 32

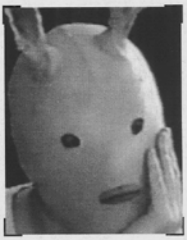
invierno **1996** *negua*

Página 24 CONTAMINACIÓN E HIBRIDACIÓN COMO ELEMENTOS ACTIVOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE NUEVAS IDENTIDADES MULTICULTURALES

Página 11 GLOBALIZAZIOA KULTURA TXIKI, TXIKERTU ETA TXIKITU BATEN IKUSPEGITIK

Página 38 NURIA ENGUITA REFLEXIONA SOBRE LA UTILIZACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA EN LOS AÑOS 70

Página 42 CUERPO, VIDEOS Y PERFORMANCES. ANOTACIONES SOBRE LA OBRA DE ITZIAR OKARIZ



DOSSIER
globalizazioa eta fragmentazioa
globalización y fragmentación

MIREN ERASO
Entrevista con Sami Naïr 4

JOSÉ ÁNGEL TOIRAC
Mejor Ser Cabeza de Ratón que Cola de León 8

JOXERRA GARZIA
Globalizazioaren Globoaren Ertzak 11

EVERLYN NICODEMUS
Barnealde. Kanpoalde 16
Interior. Exterior 20

KEVIN POWER
Identidad/Identidades/ Identificaciones 24

iritzia
opinión

ANJEL LERTXUNDI
Erakusketa Bateko Koadroak • III 29

IÑIGO SALABERRIA
Pintura en Movimiento 32

NURIA ENGUITA
Perspectivas Desplazadas 38

MIREN JAIO
Repetición: Infinitas Caídas 42

ohizkoak
información

Erreferentzi Bibliografikoak
Referencias Bibliográficas 45

Artelekuko Egutegia
Calendario de Arteleku 46

Arte Garaikideko Hiztegia 47

TEL:943.45 36 62 FAX:943.46 22 56 **ARTELEKU** KRISTOBALDEGI, 14 LOIOLA AUZOA 20014 DONOSTIA

ZEHAR

boletín de ARTELEKU-ko boletina 37 *verano* 1998 *uda*

DOSSIER

Pintura
Límites y actitudes
Mugak eta jarrerak

ZEHAR

boletín de ARTELEKU-ko boletina 39 *primavera* 1999 *udaberria*

DOSSIER
Danza

Nuevas fronteras
Nuevos territorios

Muga berriak
Lurralde berriak

DENTRO

zehar 40

verano 1999 *uda*

Página **4**
JUAN LUIS MORAZA REFLEXIONA SOBRE LA COMPLEJA PROBLEMÁTICA DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN EL ESPACIO SOCIAL CONTEMPORÁNEO.

Página **16**
PETER HALLEY-K AZTERTZEN DU BAKARKETA TEKNIKEK GIZARTE KOMUNIKAZIOAN IZAN DUTEN ERAGINA.

Página **36**
IDEAS Y SUGERENCIAS ÁCIDAS PARA RESOLVER LA CONTROVERSIA QUE PROVOCAN LAS AYUDAS PÚBLICAS A LOS LIVE ARTISTS. COCO FUSCO EN HOMENAJE A JONATHAN SWIFT.

Página **49**
HEZKUNTZA ARTISTIKOAREN BERMOLDAKETA KULTURA BISUALAREN AURREAN, KERRY FREEDMANEN ESKUTIK.

DOSSIER
creatividad y producción artística

MIREN ERASO
Entrevista:
O el aburrir de la verdad o un encuentro con lo real 4

JOSÉ LUIS BREA
Art.matrix
La evanescencia del fantasma 12

PETER HALLEY
Iritsiko da eguna lagun arteko ospakizun batean lagun bakarra izango zarela 16

Llegará un día en que usted podrá ir a una fiesta en la que será el único asistente 20

TERESA GRANDAS
Daniel Buren in situ 24

www.gipuzkoa.net/arteleku

Testu hauek Artelekuko Web orrialdearen Zehar atalean aurkituko dituzu baita ere.

Estos textos también los encontrarás en la sección Zehar de la página Web de Arteleku.

gunea
espacio

GABRIELA KRAVIEZ
Presentación:
Espacio accidental 31

Jorge Macchi 32

Jiro Nakayama 34

iritzia
opinión

COCO FUSCO
Una inmodesta proposición 36
Una modesta proposición de Jonathan Swift 37

Proposamen ausart bat 42
Jonathan Swift-en Proposamen xume bat 43

IMANOL AGIRRE & FERNANDO HERNÁNDEZ
Kultura bisualaren hezkuntza 49

GUADALUPE ETCHEBARRIA
Una vida entre canciones, personajes y roles 52

ohizkoak
información

Artelekuko Egutegia
Calendario de Actividades 58

Arte Garaikideko Hiztegia 59

TEL: 943.45 36 62 FAX: 943.46 22 56 EMAIL: arteleku@kultura.gipuzkoa.net **ARTELEKU** KRISTOBALDEGI, 14 LOIOLA 20014 DONOSTIA

PRESENTAMOS...

Bobby Baker

Bobby Baker representó *Drawing on A Mother's Experience* (*Aprendiendo de la experiencia de una madre*) por primera vez en el Third Eye Centre de Glasgow en 1988, y desde entonces ha hecho más de 200 representaciones de esta obra. En 1993 ganó el Die TZ Rose Award, Theater der Welt, Munich. La obra fue representada por última vez en la Sala Cuarta, Madrid, en 1999. El guión que reproducimos a continuación fue realizado a partir de una grabación en vídeo de la representación en vivo, hecha en los estudios de Wren Street de Londres en 1990. ■

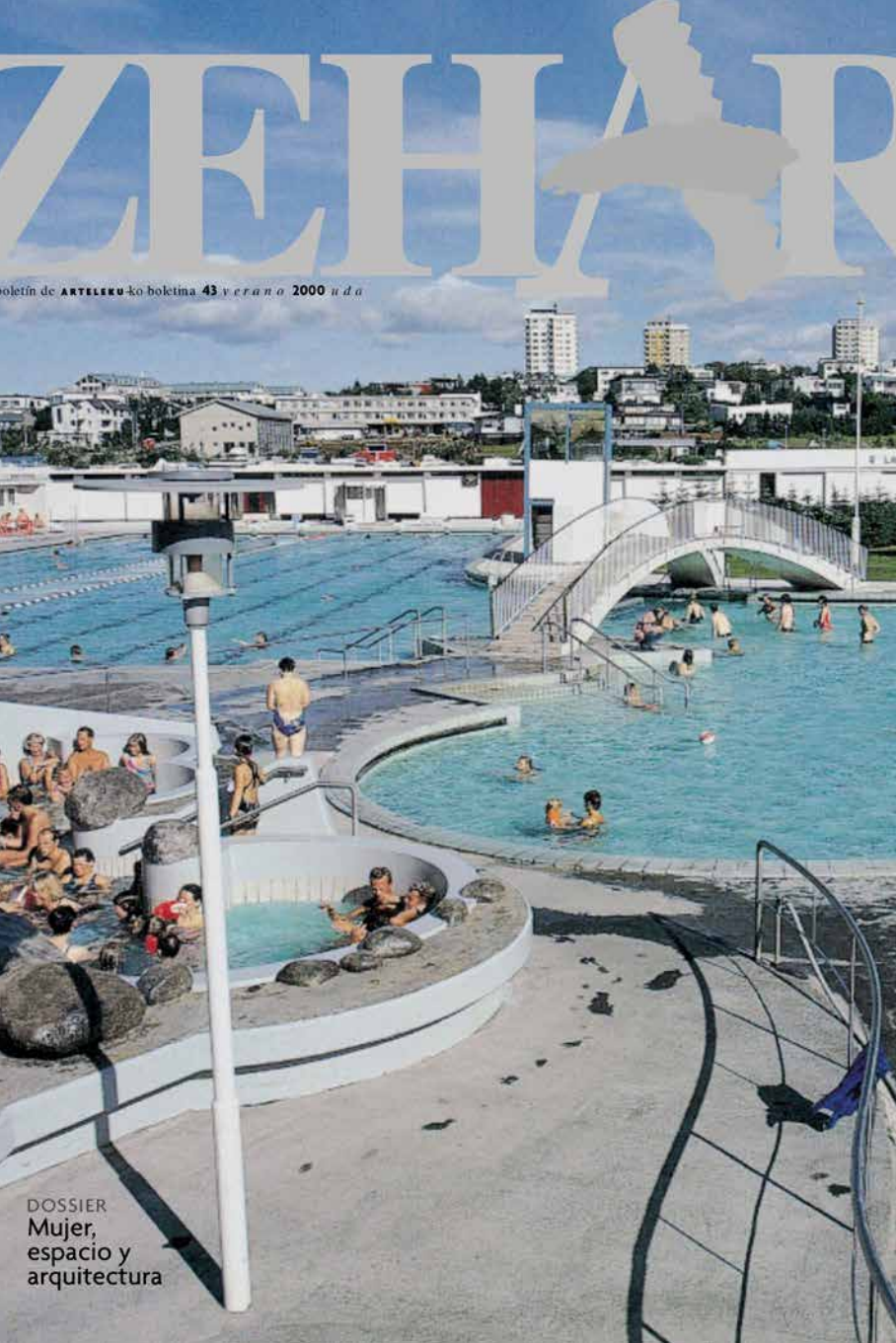
BIOGRAFÍA

BOBBY BAKER *se formó como pintora pero enseguida encontró difícil expresar sus ideas sólo con pintura, y comenzó a utilizar materiales comestibles como el azúcar y los pasteles. Estos le llevaron a descubrir que la mejor manera de presentar sus obras de arte era hacer permorfances. Desde ese momento ha seguido trabajando con estos materiales comestibles que le han llevado a bailar con mujeres de merengue, a recrear la historia de la pintura moderna en azúcar y a hacer una tarta a tamaño natural en una casa prefabricada decorada con azúcar, titulada* An Edible Family in a Mobile Home. *En el* Haywar Annual *de 1979 sirvió un meticulosamente elaborado almuerzo* Packed Lunch . *En 1980 tuvo el primero de sus dos hijos. Y durante 8 años no presentó ninguna performance. En 1988 vuelve con* Drawing on a Mother's Experience.

BOBBY BAKER
vive y trabaja en Londres.
www.artsadmin.co.uk/baker.html

ZEHAR

boletín de ARTELEKU-ko boletina 43 *verano* 2000 *uda*



DOSSIER
Mujer, espacio y arquitectura

DENTRO Zehar

verano **2002** *uda*

English texts ..... after page **61**

Presentación/Aurkezpena **4**
01 Metronome **6**
02 MAL DE OJO **8**
03 AFTERALL **10**
04 esculpiendo MILAGROS **12**
05 NEURAL **14**
06 Mute **16**
07 QUADERNS **18**
08 ERREAKZIOA/REACCIÓN **20**
09 n.paradoxa **22**
10 mark(s) **24**
11 Publishing in 3D **26**
12 centrodearte.com **28**
13 Ciclo **30**
14 ESETÉ **32**
15 Sublime **34**
16 ESQUERP **36**
17 CARTA **38**
18 PARABÓLICA **40**
19 ROJO magazine **42**
20 LA MÁS BELLA **44**
21 ACTO **46**
22 BRUMARIA **48**
23 Pequeña teoria de la independencia **50**
24 Spector **54**
25 PARACHUTE **56**

Aldizkari foroa
Foro de revistas
Editorial Forum

www.arteleku.net

Visit the website for articles in this and back issues.

Ale honetan argitaratzen ditugun testuak Artelekuko Web orrialdearen Zehar atalean aurkituko dituzu baita ere.

Los textos de esta edición también los encontrarás en la sección Zehar de la página Web de Arteleku.

gunea ■ espacio

ITZIAR OKARIZ
Vieites y Pesch **63**

iritzia ■ opinión

JORGE RIBALTA
Sobre el servicio público en la época del consumo cultural **68**

XABIER MENDIGUREN
Jakin egin behar da kutsatzen, originaltasuna lortzeko **76**

CATHERINE DAVID
Erresistentzia/Sorkuntza **80**
Resistencia/Creación **84**

JOSÉ A. SÁNCHEZ
L'animal a l'esquena ..... **online**

ohizkoak ■ informacion

Artelekuko Egutegia
Calendario de Actividades **88**

Z-Album **89**

TEL: 943.43 36 62 FAX: 943.46 22 56 EMAIL: arteleku@kultura.gipuzkoa.net

ARTELEKU KRISTOBALDEGI, 14 LOIOLA 20014 DONOSTIA

¿Para quién están pensadas las revistas?

Cuando nos planteamos dedicar un monográfico a pensar la edición, estábamos recogiendo las reflexiones que, durante los últimos meses, habíamos esbozado. Podríamos resumirlas, de manera sintética, en el interés por analizar las prácticas artísticas en relación a los cambios económicos y sociales que las tecnologías de la información estaban propiciando.

En un momento en que la concentración de los medios de comunicación está homogeneizando y empobreciendo el espacio comunicativo, pensamos que las pequeñas iniciativas editoriales, que están experimentando con nuevos formatos y contenidos, están incidiendo de alguna manera en las relaciones sociales y culturales, y son reflejo del dinamismo social actual.

Esta inquietud nos llevó a diseñar un foro de revistas que cuestionara la función del arte y la creación en la actualidad, y tratara sobre los cambios que se están operando en la creación, mediación y distribución de contenidos. Decidimos realizar una convocatoria internacional, y plantear a un grupo de revistas de diferentes procedencias una serie de cuestiones para conocer y difundir las ideas con las que están trabajando:

¿Con qué perspectivas de creación y producción de contenidos habéis creado vuestro proyecto editorial?

¿Para quién está pensada vuestra revista?

¿Cuáles son los circuitos de difusión y promoción que más os interesan?

Y para abrir un debate crítico sobre Zehar, os invitamos a que hagáis una valoración de la revista.

Agradecemos a todos los participantes su colaboración. Esperamos que esta iniciativa os resulte interesante y sirva para fomentar el debate y la colaboración entre proyectos. ■

www.arteleku.net

Artelekuri buruz gehiago jakin nahi baduzu, bisita ezazu web orrialdea; Zeharren argitaratzen diren testu guztiak **euskaraz** irakurri nahi badituzu, sar zaitez www.zehar.net helbidean.

Visita la página web para conocer el programa de Arteleku; para leer todos los textos de Zehar en **castellano** consulta www.zehar.net.

Visit our website for more information. For the text of all articles in **english** go to www.zehar.net.

THE REPOLITICISATION OF SEXUAL SPACE

nº54 | 2004

La repolitización del espacio sexual Sexu gunea berriro politizatzea

Editoriala 2

TERRE THAEMLITZ
Ez naiz lesbiana! 4
¡No soy lesbiana! 8

ITZIAR OKARIZ
El cerebro es un músculo 11
Garuna muskulu bat da 17

BEATRIZ PRECIADO
Género y performance 20

HANS SCHEIRL
The Earth is pregnant with Art.
A trans-... world 28
Arteak haurdun utzi du lurra.
Mundu trans-... bat 32
La tierra está embarazada de Arte.
Un mundo trans-... 35

CECILIA BARRIGA
Lo que queda de mí 38
Nitaz geratzen dena 44

LAURA COTTINGHAM
Zenbait ohar lesbianismoaren inguruan 48
Notas sobre la lesbiana 54

netw0rk en red

SUSANA BLAS BRUNEL Ulrike Ottinger
KEBIR SABAR Route 181
ALESSANDRO LUDOVICO Tester, Nodes at Work
JUAN JOSÉ LAHUERTA El "souvenir" no es un recuerdo
JORDI FONT AGULLÓ En guerra
ISMAEL MANTEROLA ISPIZUA Manu Muniategiandikoetxea
JOSU MONTERO El tiempo y las manos
ANA ARREGI Gaixotasun bat daukat: hizkuntza ikusten dut
ELIZABETH MACKLIN If this sounds like the story of a life, OK
CARME ORTIZ TRANSACCIONES/FADAIAT

ngeles 58-68

Zehar

REVISTA DE ARTELEKU'S MAGAZINE

ARCHIVE FEVER

nº 56 • 2005

MAL DE ARCHIVO

ZEHAR IS A CONTRIBUTOR TO:

DOCUMENTA
MAGAZINES

arteleku
Gipuzkoako Foru Aldundia
Diputación Foral de Gipuzkoa

La escuela abierta

La decisión de *Zehar* de contribuir al proyecto *documenta 12 magazines* con el tema "Educación (La institución local)" estuvo motivada por el hecho de que Arteleku, la institución que edita la revista, tiene una larga trayectoria ligada a la formación. Esta peculiaridad nos permitía abordar la educación desde el análisis de la práctica realizada en Arteleku, y trasladar la experiencia a *Zehar*. A la experiencia editorial la hemos denominado "La escuela abierta".

"La escuela abierta" nombra, por un lado, el deseo de abrir la revista a todas aquellas personas que durante estos últimos años han colaborado en *Zehar* y tienen una relación directa con la educación, y por otro, la intención de crear una plataforma de discusión que esperamos tenga un efecto multiplicador. Ahora presentamos una primera versión en papel en la que cada colaborador transmite su práctica educativa con el objetivo de que su experiencia pueda servir para crear otras nuevas, y en una segunda versión, se organizará una puesta en común en internet. Y aunque inicialmente pensáramos que las preguntas que formulamos para Forum podrían limitar los temas de debate, hemos observado con sorpresa que la posición desde la que se habla (historiador del arte, profesor, artista o comisario), así como la disciplina y experiencia desde la que se escribe (arquitecto, artista visual, profesor, músico) condicionan las respuestas y el enfoque que se hace de ellas.

El tipo de aprendizaje que nos interesa promover en "La escuela abierta" está basado en la idea de lo que se denomina la "école mutuelle", un proyecto educativo que activa la colaboración entre diferentes, y la ayuda mutua. En este sentido, todos los colaboradores, en tono escéptico u optimista, participan de la idea de que la enseñanza del arte ayudaría a crear una sociedad culturalmente más sana, aunque destaquen que hoy en día ésta está socialmente devaluada.

Dejamos aquí las apreciaciones editoriales y os invitamos a leer las colaboraciones en su totalidad y a participar en el debate que realizaremos en el mes de junio. Estamos seguros de que vuestras ideas y vuestras praxis sumadas a las que ya tenemos conformarán una nueva experiencia educativa.

Miren Eraso

Simultáneo o consecutivo... ¡Continuemos!

Jon Mikel Euba

1- De imágenes a palabras y de palabras a imágenes. Una interpretación

He pasado más de quince años creando imágenes y trabajando con ellas. Quince años donde conscientemente he evitado las palabras. Ahora llevo siete trabajando con palabras, creando con ellas imágenes, entendidas como representaciones que, relacionadas entre sí durante el proceso de escritura, en ocasiones consiguen precipitar ideas, conceptos.

Con este material vengo realizando diferentes experimentos que involucran a otras personas, explorando los límites entre lo escrito, lo verbal, y la imagen. Concretamente, desde hace tres años, trabajo asiduamente con intérpretes que realizan ejercicios de traducción que implican diferentes procesos de *adaptación, extensión, reducción* y *compensación.*

2 - Traducción/interpretación simultánea

El trabajo de intérprete se confunde a menudo con el de la traducción. La interpretación se limita a la comunicación oral, mientras que la traducción se centra, en principio, en la configuración de un texto escrito. Concretamente, la interpretación simultánea es la traducción oral de un discurso «a medida que» se va desarrollando.

Recientemente comenzaba el nuevo curso académico con un doble ejercicio de traducción/interpretación que he ido depurando año tras año. La primera vez que lo realicé una

intérprete profesional traducía en directo, oralmente (vía Skype), durante una hora un texto escrito en castellano al inglés. Las personas que atendían la «conferencia» eran invitadas a realizar una escucha activa, de manera que no solo recibían el texto sino que, al mismo tiempo que lo escuchaban, debían procesar la información recibida. La traductora, durante la acción, estaba de alguna manera en dos lugares a la vez: en dos idiomas. Quienes participan en el ejercicio están del mismo modo *en* y *entre* dos medios, pues tienen que traducir —transformar en imágenes— toda la información que escuchan en tiempo real. Mediante dicha actividad entran, de algún modo, «físicamente» en el texto. En esta primera fase me interesaba el hecho de que el oído, cuando se enfrenta a un sonido y, por tanto, a una información, trata activamente de *ver,* de fabricarse una imagen en un intento por entender el contexto definido por el marco que lo delimita. Por el contrario, cuando el oído conoce el marco, y el contexto, la escucha deviene pasiva, simplemente se recibe. Y uno no tiene ya esa impresión de que el cuerpo «se arroja» fuera a través del oído.

Este ejercicio en sus diferentes fases podría ser visto como una versión de lo que se llamaba el dibujo «del natural», donde se toman apuntes rápidos que fijan determinadas informaciones como un medio de captura que detiene el flujo de la realidad.

3 - Dibujo líquido simultáneo

Durante la primera fase del ejercicio, cada persona realiza 21 dibujos basados en los 21 capítulos del texto titulado «On Visions»[1], donde, como indica el título, se trata el tema de la visión. Los participantes realizan esta particular

1. «On Visions» se refiere a la primera sesión del curso *Action Unites, Words Divide (On Praxis, an Unstated Theory)* que aparece publicado en *Writing Out Loud*. «On Visions and Images. (Objective Vision / Subjective Vision / Objectified Vision = Camera / Performer / Director / Cameraperson / Audience)». En Euba, J. M. (2014), *Writing Out Loud*. Arnhem: Dutch Art Institute, pp. 53-80.

«traducción simultánea» por medio de dibujos a lápiz hechos a mano en tiempo real. Traducen la información textual que reciben a través del sistema auditivo a un medio visual. Mientras escuchan, están en dos lenguajes a la vez, traduciendo de un medio a otro. Llamo a este tipo de dibujo «dibujo líquido», por cómo el cuerpo, al someterse a un proceso absolutamente irreflexivo, liberado de cualquier consideración formal para con el resultado de su acción, se filtra a través de la línea en el flujo. Una línea que registrará la más mínima variación intencional del sujeto, que es mero ejecutante. Es importante que los participantes entiendan que el dibujo que van a realizar no es un dibujo artístico, no deben considerarlo como fin. Cuando presento el ejercicio a la clase les digo que lo que van a hacer no será ni valorado, ni visto por otra persona, sino algo privado, meramente funcional, para sí mismos que, a modo de nota, les permita más tarde el ejercicio mnemotécnico de reconstruir el relato del texto al que se refiere. Sin embargo, al finalizar el ejercicio observarán que tal cosa no será del todo cierta.

4 - Un instrumento, un medio

Un popular presentador de televisión explicaba cómo, cuando era joven, fue invitado por la academia donde impartía clases de inglés a dar, además, clases de francés. Él no tenía ni idea de francés pero le insistieron tanto que, ante el miedo a perder su empleo, tuvo que aceptar. La solución: decidió apuntarse en una academia de francés y lo que aprendía un lunes lo enseñaba el martes. Ante la pregunta de algún alumno: «¿cómo se dice en francés tal cosa?», él respondía: «no os precipitéis, ciñámonos al temario». En el ejercicio que planteo, de manera similar, se trata de convertirse en un mero medio. Como manifestó una monja, que años después dejó de serlo: «mi vocación era la de servir, servir como si yo no existiera». Propongo a quienes participan que piensen en sí mismos como escáneres, que actúen como si fueran un instrumento que

transforma una información en otra en tiempo real. Solo pueden traducir lo que en ese momento escuchan en tiempo presente, segundo a segundo, lo que provoca una intensa sensación de presencia debido a la urgencia con que deben desarrollar su tarea.

Mi papel como profesor tiene que ver también con esa posición de ignorancia respecto a cuál será la forma final del material que tengo escrito al pasar por el efecto estructural de la traducción simultánea. La traductora, por su parte, comienza una frase sin saber lo que la frase dirá finalmente. Del mismo modo, la interpretación que hacen los alumnos de lo que escuchan y traducen tiene lugar antes de completar el sentido; un sentido diferido por la forma hasta que esta sea completada. El seminario mismo en su conjunto va conformando un texto que es escrito mes a mes, y va creciendo dependiendo de las contingencias, como si la forma creciera sola. Es el texto el que toma vida.

5 - Temporal

Los dibujos que resultan de este proceso, al provenir del sometimiento a una estructura temporal (el texto) de la que son traducción, están formados por lo general por dibujos/signos que reproducen una sucesión de informaciones en el tiempo. En el transcurso del ejercicio los participantes se encontrarán perdidos, pues se enfrentan indistintamente a párrafos muy cortos y otros muy extensos. Este hecho fuerza al cerebro, que constantemente necesita entender el contexto a ir completando información, en un intento por delimitar el marco que «encuadra» la información que representa un capítulo. Al participante le resultará imposible reconocer dicho marco, que se le hará evidente únicamente al iniciar el capítulo siguiente. El material escrito se compone principalmente de textos que configuran imágenes proclives a un tipo de representación figurativa o capítulos basados que describen conceptos, que requieren de un tipo de representación gráfica más esquemática y/o abstracta.

Cuando se completa la primera fase del ejercicio, cada persona fotografía cada dibujo y me lo pasa en una carpeta. Entonces comienzo el análisis de cada uno de ellos proyectándolos a gran escala a la clase. Al examinar los resultados se puede observar claramente el momento en el que cada persona, al adecuar la relación entre tiempo y cantidad de material a procesar, define una sintaxis propia con la que ha llevado a cabo la actividad. El ejercicio, debido a que todas las personas han representado, aunque de diferente manera, la misma información, define en hora y media una intersubjetividad que viene a su vez a convenir una sensación de «acuerdo» en la objetividad. Los resultados obtenidos muchas veces sorprenden a sus autores por la complejidad con la que se refieren a procesos de forma no consciente. Todo resulta legible precisamente por que no pretendía que lo fuera, lo cual permite realizar un análisis minucioso de cada uno. Los participantes, al concentrarse en la realización de su tarea, consiguen unos niveles de desinhibición muy difíciles de alcanzar cuando uno se dirige a sí mismo. Al invitarles a situarse al servicio de una obligación, las personas son dirigidas por la propuesta misma. Esta fase del ejercicio implica un proceso deconstructivo. Si en el escrito cada representación era generada mediante la articulación de diferentes materiales, los participantes sin saberlo, en su traducción la descomponen pues recogen cada fragmento de información como unidades independientes.

6 - Traducción/interpretación consecutiva

Se denomina interpretación consecutiva a la actividad en la que una persona escucha y toma notas mientras otra habla, esperando a que termine, para luego reproducir sus palabras en el idioma de destino. La principal diferencia entre la modalidad simultánea y la consecutiva reside en separar la fase de *comprensión* de la fase de *reproducción* del mensaje. El objetivo es permitirle a quien habla expresar una «idea completa» antes de interpretarla, ya que una traducción

frase tras frase no le permitiría al intérprete entender el contexto completo de sus palabras. Los intérpretes consecutivos deben tener la capacidad de escuchar y recordar discursos de hasta 8 minutos, y luego traducir la información al idioma de destino en su totalidad y con exactitud.

7 - Dibujo sólido consecutivo

En la segunda fase de este ejercicio, los participantes realizan, utilizando como material de partida los dibujos «líquidos» de la primera fase, algo a medio camino entre una interpretación consecutiva y una traducción. Durante un tiempo limitado, hora y media, cada persona realizará 21 nuevos dibujos, pero ahora por medio de imágenes sintéticas digitales realizadas en un ordenador. Pueden administrar ese tiempo como deseen, no están sometidos, como en el caso anterior, a la urgencia de la escucha en directo, y poseen ya toda la información limitada referida a cada relato que configura cada representación, solo deben reorganizarla, articularla. En este caso, traducirán la información manual a un medio digital, un programa de imagen (Photoshop, Paint o similares). Llamo a este dibujo *dibujo sólido*, por oponerlo al líquido[2]. Y por que este tipo de dibujo implica un proceso más distanciado y reflexivo, tendente a la cristalización.

De nuevo, se evitará cualquier consideración formal para con el resultado y les recuerdo que no es arte, sino una reconstrucción por medio de signos de un relato del que ahora conocen sus límites, es decir, el contexto. Cada persona abre un documento A4 por dibujo y escribe su nombre y el número del capítulo al que se refiere. Puede utilizar cualquier recurso: color, tipo de trazo, obtener imágenes

2. Sobre líquido-sólido. («estas nociones apareadas como dice Barthes, son artefactos (...) se *acuña* la oposición (como una moneda), pero no se le hace honor (...) sirve para hacer funcionar un texto por figuras, produciendo un pensamiento con la ayuda de materiales y reglas»). Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Editorial Kairós, p. 50.

de internet. No obstante, en esta fase propongo que eviten corregir, que no realicen más de tres intentos por imagen, que toda acción la lleven a cabo «hacia delante», sin deshacer una acción.

En esta fase, liberados ya de la estructura temporal inicial, deben valorar de otro modo la información que antes aparecía secuenciada. Para ello, deben definir criterios de jerarquización. Esto implica un proceso de síntesis que fuerza a establecer diferencias, de escala, intensidad o posición entre los elementos que configuran la imagen, lo que implica también otro tipo de reflexión respecto al marco. Al disponer de la totalidad de la información referida a cada capítulo, cada participante conoce el marco del relato. De manera natural, al reorganizar el material surgido de la estructura temporal, adaptándolo ahora a una estructura de su elección, se articula lógicamente de manera más espacial. A través de la reorganización de la multitud de signos que representan cada capítulo reconstruyen su recuerdo del relato. Este proceso es re-constructivo*, similar al que yo he realizado en la configuración de cada capítulo (representación) escrito. En esta fase, los participantes, al «conocer» de qué trataba cada capítulo y disponer de toda la información, la articulan como en una interpretación consecutiva, ahora ya con una intención que define una dirección, y se colocan en la estructura, no tanto en el proceso.

*(Esta parte del ejercicio plantea, aunque no lo hago explícito hasta ya avanzado el ejercicio, la problemática esencial en la configuración, en la construcción de imágenes que se basa en la relación entre materiales *visibles* (representaciones aisladas) que, articuladas entre sí por medio de la yuxtaposición, consiguen representar materiales *invisibles,* lo que ayudaría a comprender cómo se forma la imagen. Suelo mencionar la diferencia de los conceptos de *representación* e *imagen* que Einsenstein planteaba en el ejemplo literario del texto de Maupassant,

donde un personaje espera a su amada, que le ha prometido fugarse con él a medianoche. A las 12, mientras espera, se escuchan las campanadas de la iglesia que indican que son las 12. Minutos más tarde suenan también las del pueblo vecino. El autor hace sonar doce campanadas en diferentes momentos y lugares. Es la acumulación de esas distintas campanadas en nuestra conciencia, que se organizan formando un sentimiento global de *medianoche*. Representaciones aisladas que combinadas forman una imagen, un resultado obtenido por un riguroso proceso de montaje, capaz de representar así el: «**ella no va a venir**»).

«Las representaciones aisladas se combinan para formar una imagen. El proceso de la creación se desarrolla del siguiente modo: la intuición interior del autor y su sensibilidad albergan una imagen que, para él, materializa afectivamente el tema. La tarea que hay que realizar es la de transformar esta imagen en dos o tres representaciones fragmentarias, cuya suma y yuxtaposición despertarán en la inteligencia y en la sensibilidad de quien las percibe una imagen sintética final, la misma que albergaba el autor»[3].

En general, en cualquier trabajo me gusta que aparezca representado el esfuerzo que se deriva de la consecución de cualquier tarea, en este caso de traducción. La fricción, una cierta tensión (por no decir violencia) debida al tiempo de ejecución o a la resistencia del material o el medio. En esta fase, de manera más evidente que en la anterior, al ver los resultados sintéticos, he comprobado muchas veces que a mayor desconocimiento del medio el nivel de expresión aumenta.

3. Einsenstein, S. (1970). *Las reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Editorial Lumen, pp. 97, 102.

8 - Comprimido

Todo contexto pedagógico es un entorno de alguna manera artificial. Con este ejercicio de traducción he tratado de provocar en otras personas, de manera «fabricada», artificial y forzada, en un tiempo reducido, un proceso que personalmente me ha llevado veinte años en mi propio trabajo, donde pasé de dibujos que eran traducidos a mural, al dibujo que comencé a traducir a un medio fotográfico, que años después pasé a traducir a imágenes en movimiento, y posteriormente del vídeo pasé a la performance, hasta que hace unos años pasé casi sin darme cuenta, de escribir partituras para performances a la escritura. Al pasar de una disciplina a otra, de un medio a otro, de un idioma a otro, algo se decanta, que es lo que no es la disciplina asociada a un medio y eso es lo que me interesa.

En toda traducción se produce una ganancia y una pérdida. Un dolor al perder y un placer al deshacerse de algo que genera lo nuevo debido precisamente a una ganancia. Me interesa lo que este tipo de procesos implica de producción (transmutación) y no de copia (transmisión). Este trasvase de medios supone agitar ese algo y, al hacerlo, acotarlo.

Cuando finaliza esta segunda fase del ejercicio invito a cada participante a que sea capaz de enumerar tanto lo ganado como lo perdido, a analizar los resultados de este proceso. Me parece una manera discreta de pasar a tratar cuestiones que tienen que ver con el arte.

Por todo ello, además de las dos traducciones e interpretaciones simultáneas y consecutivas (de los medios textuales a los auditivos, de los gráficos a mano a los digitales), recientemente he probado a incluir una tercera fase de traducción. En ella cada participante selecciona diez de sus dibujos y los traduce, individualmente o en grupo, a un medio videográfico. Traducir cada dibujo a elementos reales (cuerpos humanos y objetos) para la configuración

de imágenes, les permitirá comprobar cómo muchas veces resulta de ayuda la imposibilidad de controlar la realidad, obligándote a aceptar materiales contingentes que puedan finalmente resultar esenciales.

9 - Otro experimento

Recientemente se publicó *Writing Out Loud*[4], el libro que recogía los textos de las 8 sesiones que impartí en el DAI en un curso anterior. Estos textos fueron traducidos por la misma persona, en directo para la clase, mes a mes, del castellano al inglés. Pocas semanas antes de llevarlos a imprenta, la persona que estaba realizando la edición final en inglés de los textos, ante lo complicada que le estaba resultando la tarea, preguntó a la traductora cómo era mi escritura en castellano, ya que es un idioma que ella desconoce. La traductora contestó que mi escritura era «barroca» (lo cual suelo justificar por el hecho de que, probablemente pienso en una lengua no latina, el euskera). Por mi parte, también en las mismas fechas, sufría por editar mis propios textos en inglés y por estar colaborando con una persona que no habla castellano. Un día que hablé con la traductora le pregunté si no hubiera sido más práctico realizar una traducción escrita convencional. Estos dos hechos han tenido como consecuencia que cuando hemos contactado con ella para ver si podría traducir un nuevo texto para el curso siguiente, la traductora nos comentó que tenía una propuesta para el proceso de traducción que solo sería relevante si planeáramos recopilar y publicar los textos en inglés en una etapa posterior, y así nos

4. Euba, J. M. (2014), *Writing Out Loud*. Arnhem: Dutch Art Institute. Esta publicación, que forma parte del ciclo *If I can't dance I don't want to be part of your revolution,* recoge las transcripciones de ocho conferencias de Jon Mikel Euba traducidas del castellano al inglés en directo durante dicho seminario, impartido en el DAI (Dutch Art Institute) en Arnhem en 2016. Estos textos forman parte de un proyecto más amplio centrado en la escritura que Euba ha desarrollado durante la última década, cuyo objetivo es definir una praxis que devenga teoría técnica. La presente transcripción corresponde a la sesión de marzo de 2017.

ahorraríamos el trabajo de volver a editarlo. Propuso que si le enviaba los textos con algo más de anticipación, ella primero podría darle una vuelta a la edición en español. Pensaba que merecería la pena emplear un poco de tiempo en convertir mis ensayos, de estilo muy escritural, en un texto más amable para la escucha. Esto también ayudaría a resolver ambigüedades no intencionadas y obstáculos gramaticales. La idea era que yo revisara sus ediciones y le enviara el texto final para la traducción de voz simultánea en inglés (ya fuera en vivo o grabada).

Probamos este nuevo proceso que ella proponía para la sesión anterior titulada «Some Thing To See No Thing To Say»[5], pero me comentó que la edición en castellano le llevó muchísimo más tiempo del que pensaba. Finalmente me envió una versión del texto, según ella, «radiofónica», donde había realizado algunos cambios: párrafos más cortos, frases más concisas, gramática más variada, lenguaje más coloquial, énfasis en el orden temporal de los acontecimientos en lugar de su relación lógica, que hará que la oyente ate cabos ella misma, explicitación de la puntuación «silenciosa» como los paréntesis, barras, guiones o comillas. En algunos pasajes se atrevió con una edición sabiendo que podrían interpretarse de varias maneras distintas. Me explicó que aún no había hecho pruebas de traducción, pero decía estar casi segura de que saldría todo más claro y más fácil.

10 - Un paso atrás

Una vez recibido el material traducido de esta nueva manera, reconozco y agradezco todo el esfuerzo realizado por la traductora. No obstante, pese a que siempre reivindico cualquier mala interpretación como potencialmente productiva, en este caso, noto que me voy quedando atascado en cada párrafo, en cada frase. Algo no está bien. Paso más

5. «Some Thing To See, Nothing To Say» es el título de la sesión de enero de 2016 del mencionado curso, *On Praxis an Unstated Theory.* Euba, J. M., *op. cit.*

de tres horas releyéndolo y retocándolo. Veo las consecuencias de hacerlo «radiofónico» y no me gusta. Después de intentar corregirlo durante alguna hora más, escribo a la traductora diciéndole que, definitivamente, prefiero el resultado de la traducción literal (en realidad *interpretación*) simultánea que veníamos realizando. Cuando traduce en directo, al atenerse al material que tiene enfrente en ese momento, se hace evidente una mediación, se da una literalidad, que hace que el resultado sea maquinal y el error (si lo hay) es una contingencia del momento de la traducción. Compruebo que al aumentar las mediaciones se corre más riesgo de ir arrastrando malentendidos. Finalmente decidimos de común acuerdo dar un paso atrás y realizar una interpretación en directo que es grabada por la traductora y luego reproducida en la clase, como habíamos realizado en las últimas sesiones.

11 - ¿Un error de interpretación? ¿Otra anticipación?

Lo que había sucedido era que, al realizar la edición en castellano, la traductora, al disponer de más tiempo, había *interpretado* quizás demasiado lo que el texto quería decir (decidiendo sobre su significado) en vez de simplemente vehiculizar corporalmente una serie de significantes. Técnicamente, se ha proyectado hacia un futuro (un resultado-traducción en inglés) donde el texto existiría en la forma final de libro publicable, lo cual le ha llevado a someterlo a un castellano más radiofónico, correcto y *friendly,* como me dice. Pero esta proyección hacia el futuro en realidad ha sido provocada por dos motivos, uno futuro (para) y otro pasado (por).

Para: Por un lado, ha aparecido el fantasma de un libro futuro. Una proyección hacia un futuro que no sabemos si tendrá lugar. La traductora intenta ayudarnos anticipadamente para que la posterior edición de los textos no nos resulte tan costosa. Pero el verdadero detonante es pasado.

Por: Fue por nuestra debilidad, nuestro agotamiento (el de la persona que realizó la edición en inglés y el mío) transformado en queja ante el trabajo que fue necesario realizar para configurar el libro anterior, que al serle transmitido a la traductora, le afectó, transformándola como material vital. De ahí que nos propusiera variar su proceso. Es el tiempo de la producción (aquí en realidad de la posproducción de los textos) lo que generó un sufrimiento, un dolor que nos afectó a dos personas (material vital objetivo), y cuando se le transmitió a la traductora afectó su técnica generando una propuesta por su parte. Dicha propuesta se puso en práctica y generó una *traducción* más al castellano, que considero innecesaria en esta fase. Podríamos llamar a esto un ejemplo de *anticipación,* en el sentido literal de que trataba el texto que había preparado para la anterior sesión. De nuevo, como en él se explica, una serie de debilidades humanas se manifiestan y permiten que la idea de la «obra», el «libro» (que aún no existe) interfiera en un proceso material (la traducción) que debería estar dirigido exclusivamente a la clase.

Por otra parte, al ver el resultado, entiendo que la convención «radiofónico» que la traductora propone es ya un filtro importante que puede alojar dentro de sí múltiples interpretaciones. Habría que preguntarse qué significa para cada una de nosotras, radio, cine, entendible, ameno. El hecho es que el texto reeditado en castellano transformaba toda la ideología no evidente, ni visible en mi texto original, pero generadora de la forma, aparecía ahora como ley implacable que me veía al ver su traducción obligado a aplicar.

Inicialmente, al corregir su edición/traducción del texto fui tomando nota de cada problema, pero eran tantos y tan diferentes que, finalmente, decidí no transmitírselo en toda su dimensión a la traductora. No quería que mis opiniones afectasen, interfiriendo en su modo de abordar la traducción. De la manera que lo realizamos habitualmente se acumula en la interpretación un error automático que es

productivo porque no se anticipa una forma final. Cuando esa anticipación se resuelve desde algún grado de traducción del «sentido» del material, el malentendido pasa de *productivo* a *disruptivo* pues se añade algo que no pertenece al proceso en sí.

12 - Dos ejemplos concretos

Trataré de explicar a qué me refiero con dos ejemplos cuya interpretación me resultaba problemática.

Un tabú cultural
En el primer ejemplo aparece un término convencional que ya había evitado en el proceso de conformación del texto. Yo había escrito:

> «necesitaba con urgencia construir una imagen en vídeo a partir de la organización de la enorme cantidad de material visual que llevaba acumulado durante los últimos cuatro años».

Por razones que desconozco tiendo excesivamente a las perífrasis. Lo que la traductora me proponía en la edición en castellano del texto dice:

> «necesitaba con urgencia construir una imagen en vídeo a través de la organización de mi enorme archivo visual de los últimos cuatro años».

Veo que ha eliminado tres palabras, «material visual acumulado», lo cual me encanta, pero en su lugar ha aparecido la palabra «archivo». Es una palabra disruptiva por todas las connotaciones de las que está cargada en la convención de la práctica artística y que he evitado con mucho esfuerzo al escribir el texto. Una palabra que, si bien en castellano otorga una cierta riqueza al texto, los prejuicios hacia ella en el contexto artístico después de los años noventa la hacen inutilizable.

Finalmente, cuando realiza la traducción como veníamos haciendo hasta ahora, traduciendo literalmente, sin explicarle la cantidad de problemas que la palabra archivo me crea, la traducción en inglés de la frase original (o partitura) es exacta, simétrica y literal en su «expresión»:

> «I urgently needed to construct a video image from the organization of the massive amount of visual material that I've been accumulating for the last four years».

Necesitaba esto, que la frase se refiriera a una acumulación, algo informe incontenible como si fuera demasiado líquido, que apelase a la necesidad de una forma capaz de contenerlo, no un *archivo* con una serie de clasificaciones que es ya una forma, un *formateo* en realidad.

Interpretar (un papel)
En otro apartado donde había escrito:

> «En este caso de los vídeos resultado del rodaje que menciono»,

cuando la traduce en castellano se transforma en:

> «A la luz de esta reflexión, regresemos a los vídeos que salieron del rodaje que describía al principio».

Aquí vemos que, aunque propone una traducción «radiofónica», como paradigma de algo comprensible —daría igual si dijera televisiva—, lo que aparece es el *placer,* el *goce* de sentirse inmersa en un «papel» que le hace entrar en el mundo de la representación convencional, no ya de la radio o la televisión, sino casi del teatro. Un desliz lógico pues la propia palabra *intérprete* se refiere tanto a quien traduce oralmente como a la persona que interpreta papeles o textos dramáticos. Pero el problema es que los niveles de representación que el

texto podía soportar ya habían sido considerados en el texto original, pues un texto es ya una representación. No era necesaria esa «reflexión» de más, ni «una luz» que no estuviera de partida en el texto, ni movernos todos por el plató regresando a los vídeos de los que hablaba al principio.

Afortunadamente, cuando finalmente traduce en directo, no por escrito, sino atendiendo al material que tiene enfrente, lo hace del siguiente modo:

> «In the case of the videos that resulted from the film shoot I described above...».

Mi satisfacción no puede ser mayor debido a lo exacta que es la traducción final.

Al recibir la transcripción del texto que habitualmente realizamos para conformar el texto «original» en inglés, corregiré únicamente «*film shoot*» (rodaje), que, aunque es un término comúnmente usado, en ese idioma, aunque no exista tal cosa (filme) en un proceso videográfico, si soy fiel a mis principios, me veo obligado a eliminarlo.

Pero la traducción que realiza es impecable precisamente por someterse a la literalidad de lo escrito como material lo más objetivo posible. Una estructura a la que se pliega en presente, palabra a palabra, como si de una «interpretación» simultánea se tratase, donde, si acaso, corrige el final de cada frase para dotarla de una cierta consistencia en un idioma como el inglés, más sintético que el castellano.

En vez de interpretar, evaluar el sentido y reorganizar en exceso, que es lo que hacíamos nosotros en la traducción consecutiva del dibujo sólido, donde cada persona reorganiza el material que había recibido temporalmente como un goteo, se trataba de canalizar ese goteo. Sin duda, este es el proceso adecuado y no enviarle todas mis correcciones a la edición que había propuesto en castellano ha sido lo acertado.

13 - «De la escritura a la obra»

Es propio de la naturaleza humana pensar que el momento futuro es más importante que el momento presente, cuando, en realidad, el futuro carece de existencia. En el caso de estos escritos podría decir, aunque no sea del todo cierto, que surgen al confrontarme con la idea de una clase que debo encarar. Se trata de un futuro, como podemos ver, pragmático, muy a corto plazo, pero el fantasma de la «obra» siempre aparece. Es oportuna la cita de Barthes[6]:

«Trampa que tiende a la infatuación: hacer creer que acepta considerar lo que escribe como una "obra", pasar de una contingencia de escritos a la trascendencia de un producto unitario, sagrado. La palabra "obra" es ya un imaginario. La contradicción es, en verdad, entre la escritura y la obra (el Texto, a su vez, es una palabra magnánima: no toma en cuenta esa diferencia). Gozo sin solución de continuidad, sin fin, sin término de la escritura como de una producción perpetua, una dispersión incondicional, una energía de seducción a la que ninguna defensa legal del sujeto que echo sobre la página puede ya detener. Pero en nuestra sociedad mercantil hay que llegar a la postre a una "obra": hay que construir, es decir, terminar una mercancía. Así, mientras escribo, la escritura se ve en todo momento aplanada, banalizada, culpabilizada por la obra a la cual se ve obligada a contribuir. ¿Cómo escribir en medio de todas las trampas que me tiende la imagen colectiva de la obra? —Pues bien, *ciegamente*. Perdido, enloquecido y presionado, durante el trabajo solo puedo repetirme a mí mismo a cada momento la palabra con que termina el *Huis Clos* de Sartre: *continuemos*».

14 - Una duda continua y simultánea

Esta sesión ha resultado finalmente muy satisfactoria, he cumplido todos los objetivos que me había propuesto,

6. Barthes, R., *op. cit*., p. 74.

incluso he puesto en práctica materiales opcionales que han resultado esenciales. Sin embargo, en el momento de iniciar la clase notaba que las personas que la componían, como material vital objetivo, se encontraban en un estado particular, con una energía que me hacía sentir particularmente vulnerable respecto del texto como material. En ocasiones anteriores, mientras escuchábamos juntos su traducción, cuando es pregrabado como este caso, el acto de pulsar el botón de *play* me permite distanciarme dándome un espacio para pensar lo que voy a comentar acerca de cada párrafo, lo que me mantiene despierto y tranquilo. Dispongo de todo el tiempo del mundo para extenderme según lo voy necesitando. Por el contrario, cuando la conferencia-traducción es en directo vía Skype, solo dispongo de una hora, en la que he de conseguir la mayor cantidad de texto traducido posible; en ese caso, la urgencia de la situación en la que voy dirigiendo la edición, saltando de un párrafo a otro dependiendo del tiempo que queda, me coloca en un «modo acción» que no me deja espacio para este tipo de consideraciones. Pero en esta ocasión, mientras escuchábamos el texto grabado, aunque podía parar el sonido después de cada capítulo y comentarlo, sentía una inseguridad continua. Ya hacia la mitad pensé si podría deberse a que el texto (material objetivo todavía en fase de conformación) fuera quizás el más débil de los que he preparado hasta ahora. ¿Pero era el texto débil o era yo lo que estaba débil?

Recapitulemos sobre los cuerpos involucrados, mi cuerpo y sujeto como material. Por un lado, la clase que imparto, debido a cambios recientes en la estructura de la escuela, tiene lugar después de comer, los alumnos vienen ya cansados y aturdidos de otra clase de teoría que dura toda la mañana. Por mi parte, quizás influyera en mi estado de ánimo la manera en que comenzó la sesión. En esta ocasión, excepcionalmente no pude comenzar la clase cuando lo tenía previsto ya que se habían producido diferentes contratiempos —una rápida reunión telefónica inesperada,

seguida de una reunión presencial también imprevista con la dirección de la escuela, un problema técnico con la recepción del audio de la traducción minutos antes de comenzar la clase— y, además, una vez iniciada mi introducción, tuve que interrumpirla para cambiarnos a un aula diferente.

Cuando pasé este texto que iba a utilizar en mi siguiente sesión a un amigo para su revisión, me sugirió eliminar tres momentos: uno donde explico cómo se transmitió la debilidad de dos personas a la traductora, otro en el que menciono el estado de los estudiantes, y este último donde enumero las diferentes interrupciones. Su argumento era que, al ser las anécdotas tan concretas, le sonaba a justificación. Mi intención, al contrario, era que fueran consideradas material técnico. Cualquier persona que trabaja con su cuerpo consideraría «técnicas» todas estas cuestiones, que, muchas veces, tendemos—al menos yo— a pasar por alto. De ahí que deban crearse normas como, por ejemplo, no hablar con nadie antes de una actuación, etc. Me pregunto si la sugerencia de mi amigo de evitarlas será en realidad porque él también las considera insignificantes, pues solo sugiere eliminar el material donde menciono lo humano, lo vital. Indudablemente sé que si no «le funcionaba» se debía a la manera en la que incluí esa información, es decir, a cómo estaba escrito, *cómo* estaba metida esa información y, por eso, haciendo algunos cambios, he tratado de corregir lo que acabas de leer.

15 - Recapitulando

Sin Distancia

Como decía en el texto «Some Thing To See No Thing To Say», cuando estamos en un estadio previo a la acción, todavía en el nivel de las ideas o del proyecto, en un plano conceptual, uno tiene distancia respecto del material real objetivo. Sin embargo, al incorporarnos como cuerpo dentro del proceso o la situación de producción, al proyectarnos en el material objetivo vital, en una situación

de escucha dentro de una clase por ejemplo, todo ello nos afecta. Cuando uno se relaciona con otros se restringe, no es lo mismo proyectar que voy a trabajar con una clase que estar trabajando en ella, su realidad te afecta transformándote en tanto que supuesto director de la actividad. Cuando tu cuerpo está «dentro de la situación», inmerso en la realidad objetiva, empiezas a dudar del material objetivo, en este caso el texto, pero también puede suceder que incluso dudes de ti mismo. En este momento uno puede comenzar a confundirse y sentir un debilitamiento que afecta al régimen abstracto del proyecto, y al tuyo propio. Debilitamiento que puede incrementarse si virtualmente te sales fuera de la acción, observando la situación. Ahí es cuando, sin darte cuenta, puedes pasar a observarla desde lo que tu acción (el texto o el cuerpo) *significa o significará*, cuando sabemos que la realidad no tiene sentido. Solo lo adquiere en ocasiones (se lo otorgamos) en una interpretación posterior.

El tiempo (+/-)

Si el tiempo real de la creación, en su lado positivo, permite que lo que producimos se cargue en el proceso, en su lado negativo es uno de los factores que durante cualquier proceso que aspira a ser productivo puede llevarte a confundirte ya que puede incrementar el nivel de intolerancia ante una situación «todavía» sin sentido afectando al debilitamiento del *material vital.* Ahora hemos visto también cómo, no solo la duración, sino el número de interrupciones de ese tiempo de producción nos afecta. Decíamos que existen medios que por su propia naturaleza te implican en una relación que te retiene, obligándote a permanecer «dentro» de un proceso. Esto, *a priori*, implicaría un centraje cuando dicho proceso de contacto continuo cuerpo a cuerpo entre el material vital y el material objetivo tiene lugar en privado. Sin embargo, cuando el proceso tiene lugar en público resulta difícil reflexionar al tiempo que la situación productiva tiene lugar y uno muchas veces simplemente reacciona. La manera de «escribir

en alto» que he definido para este curso, permite *a priori* que cuando lo que consigo no es del todo satisfactorio para la fase perceptiva de la experiencia, pueda ser reconducido durante el proceso. Este texto que estás siguiendo ahora constituye este propio acto de reposicionamiento. La posibilidad de construir simultáneamente la idea y su encarnación objetiva aporta muchas ventajas. No obstante, siempre me preocupa si sabré darme el espacio-tiempo técnico que necesito para la consecución de una clase y un texto satisfactorios.

16 - Por encima, por debajo. Simultáneo y consecutivo

Con anterioridad a la escucha del texto que había preparado para la sesión anterior y con el fin de contextualizarlo, mencioné las problemáticas que acabo de relatar referidas a su traducción-interpretación en un intento de integrarlo todo como parte del proceso. Si durante toda la escucha dudaba del texto, para mi sorpresa este sentimiento de duda se extendió el resto de la tarde cuando visionábamos materiales de otros artistas. Lo mismo sucedió al día siguiente, mientras comentaba los materiales en vídeo producidos por los estudiantes. Pero lo curioso es que esto sucedía interiormente al tiempo que veía que todo tenía sentido, pero no podía evitar que ese sentimiento estuviera salpicado de breves impulsos de huida. A veces, al realizar un comentario o dar una respuesta, no sé por qué, me sentía como un impostor y, al instante, me sorprendía lo inspirado o articulado de mi siguiente comentario para de inmediato, volverme a a saltar la duda sobre mis capacidades analíticas. En estas condiciones mi cuerpo hubiera recurrido a cualquier *anticipación* con tal de poder escapar de la situación en la que estaba inmerso. Los segundos impares veía que había creado una clase perfecta, los pares todo era puesto en cuestión desde mis entrañas. La duda de que nada tenía sentido y que a la vez estaba construyendo algo era constante. Por encima estaba la sensación de satisfacción, de logro, de haber hecho lo que deseaba,

por debajo constantes dudas asomaban al estar confrontado al material-clase.

Me pregunto ahora si no haber cedido a ninguno de los impulsos de huida será la prueba definitiva de que estaba inmerso en un proceso creativo genuino. El hecho de que en un texto que trata sobre los problemas de la *anticipación* y la *interpretación* se reproduzcan ambos síntomas: el deseo de huir ante la debilidad que uno siente, en este caso ante el cuerpo material de la clase (material objetivo), y el traspiés interpretativo del proceso de traducción, ¿serían dos datos que me empujan a desear que fueran la prueba de que quizás esté inspirado o haya alcanzado unas cotas de presencia significativas? Fue muy gratificante escuchar que muchos de los trabajos en vídeo que presentaron los estudiantes habían mejorado debido a que durante el proceso de su configuración vieron lo que sus compañeros estaban produciendo, lo cual les hizo aplicarse más, ser más ambiciosos. Al verlo les comentaba lo que alguien decía: «la poesía enseña, como los amigos y como la vida, por el ser, no por una intención expresa». No obstante, las dudas permanecen, siempre conmigo, y me pregunto si no será justo lo contrario. ¿No serán la prueba de una pedagogía tendenciosa?

Making and Being Public

Laura Vallés Vílchez

This book has become an opportunity to tell the story of something that never happened, and it therefore points to a previous experience: a desired past that did not occur but was finally articulated from another time and place. An encounter, a performative editing activity and a number of reading workshops, linked to the third episode of the *Across the Sand* exhibition—which opened in CentroCentro on the 20th of February 2020, but had to shut down a few weeks later as a consequence of the state of alarm due to the political and health crisis caused by COVID-19—, were all part of a public programme that was on its way but sadly never arrived. Three months later and from our own homes, inevitably turned into offices, the programme would find affinities and alliances that would make it possible to move the practices and artistic debates proposed in CentroCentro's rooms in the Madrid City Council, and to collectively place them in different creative and historic processes in an agile and open way, beyond the confinement of our bodies and the materials and artworks that were sequestered in the exhibition space.

Among other issues, this crisis has made it clear that there is an interdependence between people and objects, their flows and circulations, their trails and traces, and also their already known inequalities and urgent needs; and it points to a hasty and complex change of governance and capital vigilance, with procedures and consequences—which are being designed while I write these lines—that will determine the lives and endeavours of every person and community. A window of opportunity for a reinvention of the social contract at a constituent moment within our borders, but also in Europe and in the rest of the countries of the world that still haven't learned to share, let alone to

take care of the planet. Placing life at the centre of institutional practices to institute with care is an issue we have been raising, defending, and rehearsing in myriad formats for quite some time now, from many social and cultural areas. An affirmation that has come as a major slap in the face that has upset and reset the urgencies of our present and of those policies that used to organise it. Taking care of those who care has become unavoidable.

Rethinking the space of a museum or an art centre as a stage from which to imagine and challenge the conditions that would define that social contract, inside and outside our borders—revealing the historical and political abuses whose racist, xenophobic, and colonial traces are shamefully current—is a thesis that, from my humble position as an art worker, I have tried to collectively set in motion in each artistic community into which I have been invited, as well as in the one we foster from the editorial platform *Concreta*, which, well aware of our privileges, we created almost a decade ago. In this sense, providing an account of a programme that wanted to *make* and *be* public in a fragile present of "social"—rather than *physical*—distancing, was unavoidable if we were to establish a dialogue about the contexts, practices and systems of art: one of the topics addressed in the rooms of *Across the Sand,* as the pages that follow these words will tell you. However, even if the fragility of our cultural institutions did not arrive with the pandemic, it did highlight the need to consolidate its public commitment in preparation for a post-democratic future that is not so far off.

If the 1970s—when the social contract that came after World War II began to crumble, initiating the long neoliberal path of financialization and precariousness of our lives—led to a disenchantment with institutions and to a rejection of the museum as a space of legitimation; during the 80s and 90s, rather than seeing it as part of the problem, museums would be seen as spaces from which to contribute to a possible solution. The emergence of the so-called "public

programmes" would be the consequence of these processes of negotiation with the forces that control how they are used. During those years when North American institutional critique emerged as a promise of change, many cultural centres and museums were belatedly opened in the new autonomous regions of Spain, after almost forty years of autarchy. The institutional critique that was set in motion in some of the new organisations—heir to the practices of New York that so many Spanish cultural agents who had trained in the Big Apple had witnessed—sought to provide a public service based on plurality and civic negotiation. A renewed democratic experience tried to promote the decentralisation of powers in order to create spaces and moments in which audiences could benefit from educational and emancipatory resources and processes. However, at a time when institutional critique has been institutionalised and has failed to translate those same ideas of integration into action and reciprocity—often reduced to rhetoric—, in other words, it has not managed to establish mechanisms that ensure ethical and aesthetic procedures for their communities and audiences, it has created a desire to carry out institutional practices in a different manner in generations to come.

In this way, other feminist proposals that addressed and dignified this desire from the will to make the institution a close-at-hand space—porous, permeable and transversal—, a civic forum that handled difference with care and attentiveness, such as the one proposed by Soledad Gutiérrez in the public tender for the directorship of CentroCentro, emerged as a promise of possibility for those cultural workers who entered the art system after the economic crisis and the social debacle that was unleashed twelve years ago. In this new era at the centre, in the City Hall, one of the fundamental core ideas was a way of understanding audiences that sought to eliminate the hierarchies established in traditional museum studies, giving greater relevance to a participative, active and responsible public. An integrating project rooted in care, that would understand art as an experience that cannot be separated from life.

An approximation that would make it possible to rethink the relationships we establish with the conditions of knowledge production and circulation, in order to situate it; so let us not forget that in Spanish, the word "ayuntamiento" (city council), as indicated by its Latin origin, *adiungere*, invites us to be together. Municipal efforts for a participative democracy—rather than a representative one—are the confirmation of this sadly frustrated premise. Ultimately, the framework in which the public programme of *Across the Sand* was meant to be inserted, two years ago, when we started the conversations to put it into motion, would pay attention to the narrative dimension of curating as a form of speculation that would give us the possibility of resorting to historical processes, as well as to the practice of editing as an exercise of active listening, in order to better understand our present.

Across the Sand began to take shape during those first conversations, based on academic research[1] into these issues, and which, as an exhibition display, had the opportunity to materialise within the framework of the Komisario Berriak open call,[2] an initiative by Azkuna Zentroa in Bilbao, under the care of Beatriz Herráez, and to travel, in its second edition, to the Museo Artium in Vitoria where it featured as a case study in a major exhibition[3] about artistic practices in the Basque Country based on the collection. These first stages of the project sparked a dialogue between two periodicals that were founded in 1989: the bulletin of the art centre Arteleku in San Sebastián, *Zehar* (which means

1. PhD proposal carried out at the Royal College of Art under the supervision of Grant Watson and Victoria Walsh.

2. Available here: https://www.azkunazentroa.eus/az/cast/agenda-4/komisario-berriak-garazi-ansa-marc-badal-y-laura-valles/al_evento_fa. Consulted in June 2020.

3. Available here: https://www.azkunazentroa.eus/az/cast/agenda-4/komisario-berriak-garazi-ansa-marc-badal-y-laura-valles/al_evento_fa. Consulted in June 2020.item/61048-zeru-bat-hamaika-bide-practicas-artisticas-en-el-pais-vasco-entre-1977-y-2002 and https://www.artium.eus/es/exposiciones/item/61060-1989-a-traves-de-la-arena. Consulted in June 2020.

"across" in Basque) and the magazine that was conceived in Seville and printed in Madrid *Arena,* as well as between two of their directors, Miren Eraso and Mar Villaespesa. The aim of the project was to approach the period of the 80s from critical theory and artistic practice and from a feminist positioning, which gained awareness precisely during those years. As I pointed out in my text for the periodical that Artium Museum is preparing,[4] the idea was "to advocate a relational way of thinking, which I will call 'to think-with' here,"[5] in the style of María Puig de la Bellacasa. In other words, it should "create new patterns from previous multiplicities, intervening by *adding layers of meaning*, rather than by the mere deconstruction of, or adaptation to, previous categories."[6] A type of sedimentation that grows by accumulation—like *Concreta,* whose etymology is *con crescere—,* which rejects seductions to dismantle networks but, above all, it disassociates itself from an attempt to re-articulate them. An approach that is not free from a political component. It tries to resist conceptual confinement and, therefore, attempts to broaden the meaning both of *editing* and *curating* based on a practice that makes it possible to generate affinities and alliances that situate knowledge in historical processes from a conciliatory and moving perspective. "To say that knowledge is situated means that knowledge and thinking are inconceivable without the multitude of relationships that make possible the worlds we think with;"[7] something akin to a "game of affection-effect,"[8] as Mar Villaespesa would say, "a political attitude of continuing to try out changes". In conclusion, to say that knowledge is situated only means

4. Magazine of Artium, the Basque Centre- Museum of Contemporary Art, work in progress.

5. Puig de la Bellacasa, M. (2017). "Pensar con cuidado", *Concreta 09*, Valencia.

6. *Ibid.*

7. Puig de la Bellacasa, M., *op. cit.*

8. Villaespesa, M. (2015). "Alianzas afectivas, efectos de excepción. Mar Villaespesa en conversación con Tamara Díaz Bringas y Fernando López García", *Concreta 06*, Valencia.

what Walter Benjamin has already said: "To put to work experiences with history."[9]

In this sense, the third episode of *Across the Sand* would spark a dialogue in Madrid between a number of artists whose practices would pollinate and permeate these publications from a transversal perspective: Victor Burgin, Tino Calabuig, June Crespo, Marlene Dumas, Pepe Espaliú, Jon Mikel Euba, María Luisa Fernández, Cristina Garrido, Victoria Gil, Eva Lootz, Luis López Carrasco, Mitsuo Miura, Rasmus Nilausen, Agustín Parejo School, Pedro G. Romero, Inmaculada Salinas, Luca Frei and Mónica Oliveira. Thinking-with them, the trans-historic proposal of the exhibition would offer a sum of representations each with its own agency, exercises on which to focus our attention through our senses (sight, touch, hearing) and for which you will find a narrated visit later on; but it would not offer a unique image; it would avoid agreeing on a unique reading. In other words, it would avoid becoming a mirror, also a rear-view one, from which to return a clear image. If we follow Donna Haraway's "muddle theory", from which Puig de la Bellacasa defines the "situated knowledge" we will remember how "empty spaces and clear visions are bad fictions for thinking". We will also remember the dangers of turning stories into canons, and their multiple temporalities into straight lines. What do we do with the blank page and the white cube? In *Across the Sand* we crossed them and we became muddled.

In her project for CentroCentro, Soledad proposed recovering the figure of the "narrator,"[10] as in the short story by Walter Benjamin, in order to refer to "that craftsman who needs a long time to enter into a state that allows him to apprehend, question and be able to find new ways of doing and collaborating". That was the same task that Mar Villaespesa highlighted three decades ago, in the first

9. Osborne, P. (2015). "El archivo como vida después de la vida", *Concreta 06*, Valencia.

10. Benjamin, W. (2018). *El narrador*. Chile: Metales Pesados.

issue of *Arena* magazine, in her article *The Dolphin and the Submarine*.[11] "The desert grows" was the motto of that issue of *Arena*. The desert as an uninhabited place, certainly useless from a productive point of view and, therefore, the ideal setting for confrontation and negotiation. "A modern and absurd space, which resists coming up against time"[12] and that becomes a setting for fiction. In this sense, the reading workshops led by Noemí de Haro García, Inés Molina Agudo and Lola Visglerio Gómez, *Fadaiat,* would endeavour to collectively create other possible narratives, other stories that would be born from the sum of representations in the rooms and from the experiences of the participants, whose sessions would multiply paths of experience in the same way. Despite having only enjoyed one physical and shared session on the 3rd of March—of the four that were programmed—, the three teachers and researchers narrate, in these pages, the preparation process, their intentions and interests, as well as the way they adapted and then reflected on the cultural and institutional context in times of pandemic. The three convenors of the workshops, interested as they are in the audience for art and contemporary visual culture, focused their attention on the public vocation of an activity that was conceived with the intention of asking questions about the "desired deserts" and the "forced deserts" of the 80s and 90s, locating which ones would be the deserts of today in order to propose other cartographies and visual and sound registers that would collectively sediment in the rooms of CentroCentro. Noemí, Inés and Lola wanted to think about the limitations and opportunities of the Spanish art system that was being built during those decades, but also in the following ones; the role played by art criticism and art publications, the phenomenon of biennialisation, ARCO—which opened its doors at the same time of this exhibition—and the debate between centre/periphery, national/international and local/global. But they also wanted

11. The text *The Dolphin and the Submarine* by Mar Villaespesa can be read in this publication, on pages 181-189.

12. Villaespesa, M., *op. cit.*

to think about the artefacts of the magazines themselves, about their very different formats—Arteleku's indispensable bulletin of activities which was what *Zehar* was at the outset, as opposed to the full-colour, bilingual English and Spanish magazine that was *Arena*—, about the contexts they arose in and the audiences they appealed to.

Thinking-with them, and with the participants in the virtual meeting that took place on the 5th of May,—Maider Zilbeti, Nuria Enguita Mayo, Olga Fernández López and José Díaz Cuyás, as well as a group of students and researchers, and the cultural activities team at CentroCentro—, we talked about the internalisation mechanisms of cultural projects, (self)historization as a means from which to approach our presents, and also about gender, from the museum or the university, with their emancipatory promises and their structural limitations and political interferences, or the need to think about institutions as spaces that are in a continuous process of change, in which we can *mediate* between people, objects, their flows and circulations.

From images to words and from words to images: a first step towards communication. Finding an instrument or a means to translate them or interpret them in a present continuous. To carry out an experiment, to get carried away, and to fall, as Roland Barthes says, into the "snare of infatuation: to suggest that he is willing to consider what he writes as work, an 'ouvre', to move from the contingency of writings to the transcendence of a unitary, sacred product."[13] Is that what you think an exhibition is? And a publication? *Simultaneous or Consecutive... Let's Go On!* is the title of the performative editing activity proposed by Jon Mikel Euba: an educational method in which he outlines a work process developed over the past twenty years, in which he has understood that every pedagogical context is a constructed environment. With his translation proposal he tries to produce in other people and in a "fabricated"

13. Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Editorial Kairós.

way, in a short period of time, a transfer from one discipline to another, during which, in that movement, something is decanted. He tells us that in every translation something is gained and something is lost, something is produced or transmuted. That exercise, which you can find on page 233, sees practice as a kind of theoretical methodology from which to think about other ways of communicating that arise from the act of reading out loud, such as what you may be doing right now.

All these questions which, as shared activities in the proximity offered by CentroCentro, were reduced to a mirage, yet these pages, and what we tell you about here, seek to be a trigger for new questions, and also an invitation to add people and curious stories. But, hang on a moment; if you have made it this far, then perhaps you are one of them? If that's the case, then yes, let's go on!

Fadaiat. Notes on a Public Activity from Confinement[1]

Noemí de Haro García, Inés Molina Agudo, Lola Visglerio Gómez

1. Aperture

On Tuesday the 3rd of March 2020, during the first and last session of *Fadaiat*, the reading workshop we prepared for the public programme of the exhibition *Across the Sand* in CentroCentro, Christian Campos, the photographer who was documenting that process, captured two images.

Some of the members of the working group are shown in front of *Castillos en la arena*, the video art piece that Inmaculada Salinas had created for the exhibition. The work addressed a series of questions to the public, to the exhibition space and to the very artistic-institutional framework in which it was contained. We remember how we had a quick look at these pictures with such tranquil pleasure, when we received them in our mail that same week. After all, we see so many fleeting images on our social networks, we thought they'd be just the first of a whole stack of photos that the documentation of the workshop would produce. Seeing them then —we remember now— we imagined that after the workshop's four sessions we'd end up knowing these people, recognising their silhouettes in these photographs. We looked at them and we thought about how we would perceive them later on, after we had shared the workshop experience with the participants. We

1. This text is linked to the research project *Los públicos del arte y la cultura visual contemporáneas en España. Nuevas formas de experiencia artística colectiva desde los años sesenta* [Art and Visual Art Audiences in Spain. New Forms of Collective Artistic Experience Since the 1960s] (Ref PID2019-105800GB-I00).

projected a "different" time on them, an imagined future. There was no way we could have guessed how far off that projection was going to be from what happened later.

Two and a half months later, as we write these lines and as we pick up the photographs to have another look at them, CentroCentro is closed, our workshop cancelled. They seem invested with other meanings, permeated by this present of closed houses and collapsed hospitals. The questions that Salinas drew on a work which proposes a game of pairs, now take on a certain prophetic tone:

> Has boredom always been and will it always be counter-revolutionary? Is the institution the problem or is it also the solution?
>
> Is the revolution of the everyday still possible? Does the social value of a museum lie in the fact that someone at risk of social exclusion can attend a workshop or the explanation of an exhibition?

We also looked at ourselves, confined, attempting to inject some sense into all that's been happening since the global health crisis began. We return to the photographs and we're surprised to see how they now seem to speak more than ever before of the experience of confinement, but also of the delicate situation culture finds itself in, of the value of that which is public, of the role of art during these months of lockdown. We have seen how platforms like Netflix and HBO have made a huge profit; we've watched plays via *streaming*, online exhibitions and heated industry debates.[2]

2. Acaso, M. (28th of March 2020). "Por qué tanto papel higiénico no podía ser bueno", *El País*. Available here: https://elpais.com/sociedad/2020-03-27/por-que-tanto-papel-higienico-no-podia-ser-bueno.html; De Diego, E. (3rd of April 2020). "La cultura: un bien común", *El País*. Available here: https://elpais.com/cultura/2020-04-03/la-cultura-un-bien-comun.html; Paniagua, R. S. M. (25th of April 2020). "Manualidades y apagones", *ctxt contexto y acción*. Available here: https://ctxt.es/es/20200401/Culturas/31986/maria-acaso-cultura-15M-confinamiento-rafael-sm-paniagua.htm.

We've heard the cacophony of a multitude of contents colliding with each other but we've also encountered boredom, uncertainty and anxiety. Perhaps that's why, when Laura Vallés Vílchez, the curator of the exhibition, asked us to collaborate in this publication —which seeks to take the place of the public activities— we decided to immerse the text in this unpublished present, using these two images and their transformation as our starting point.

Just like the photographs, our workshop was also taking on a new meaning. We called it *Fadaiat* as a tribute to the project of the same name that different agents and groups —among them Mar Villaespesa, an essential figure in the exhibition—undertook in 2004, by way of a laboratory that would deal with the narratives around cross-border work, politics and art in the context of the Straits of Gibraltar. The original *Fadaiat*, as Villaespesa pointed out, wanted to address freedom of movement and freedom of knowledge. Our *Fadaiat*, in this sense, wanted to pay tribute to her and take up her mantle to address the problem of globalisation in the world of art through an historical interpretation, without abandoning our place in the present, of the pages of *Arena* and *Zehar*, the two magazines that articulated the exhibition. However, it was also conceived with the intention of "penetrating the text", going beyond the act of reading and generating a series of materials that would appeal to other tactile, sound, visual, conceptual and emotional dimensions.

On the other hand, as was the case with the people who organised the 2004 project, for us the very word "fadaiat"— which, in cultivated Arabic, might be translated as "through the spaces" but which in day-to-day use is also used to refer to both spacecrafts and satellite dishes—seemed hugely suggestive to us. We were attracted by its amphibious nature, which combined cultivated and popular language, the practical and the dreamed of, the technological and the imaginary. Turning to a language so close and yet so foreign to us seemed a very appropriate way to name a workshop that was intended to be receptive, sensitive, capable

of capturing, echoing, dialoguing and resonating with the diversity of its participants. Throughout the workshop and through a series of collective exercises, we would work on the facsimiles of the publications, the exhibition plans, texts, photographs or recordings, the idea being to deposit a series of traces or evidence of this process in the rooms, thus intervening in the exhibition space. In this sense, the workshop was going to explore this embodied, collective and aesthetic condition of history, of historical experience itself, above and beyond any individual, isolated and to a certain extent contemplative historiographic work.

That's why avoiding the truncated, interrupted condition of the public activity we had imagined was so extremely distressing for us when we considered moving it to another format. There was an obvious contradiction in our channelling it through a text—just what we had wanted to avoid or at least eclipse—written by only three people. Therefore, after a process of deliberation, we decided to outline our reflections in an open manner and, as we did in the workshop, gather together some sediments of the work process in these pages. Through the reproduction of different emails, WhatsApp messages, photographs and drawings that make up the activity's limited archive, we will try to recompose the trajectory of *Fadaiat*, highlighting its collective aspirations as well as its mutation/transformation following the outbreak of the COVID-19 health crisis. Perhaps, in this way, not only will we manage to narrate a succession of events—the actual course *Fadaiat* took—, but we may also capture the uncertainty and bewilderment that have engulfed our societies, now that the act of coming together implies taking a risk, and that words are still inadequate. Now that the modest workshop we were planning constitutes the outline of a lost or longed-for ordinariness.

2. Public Activity

We first met to talk about *Fadaiat* on the 16th of January. We had already chosen a title, because we'd been busy tossing ideas to and fro over the phone, in videoconferences and by email since the start of the year, but we hadn't actually met one another in person yet. On that same day, Japan confirmed the second case of coronavirus outside China; the first one had been detected in Thailand just three days earlier. The pandemic was still far from being a cause for concern in the public sphere in Spain, although barely a month later, on the 15th of February 2020, the first death from coronavirus was confirmed in Europe, in France to be more specific. After the meeting, we reached the conclusion that we wanted to do a reading workshop that would focus on the body, that would appeal to closeness and shared experience and would generate an accompaniment through the exhibition they had asked us to take part in. Body, closeness, shared experience, accompaniment..., these words that sound so very distant and yet so very current today, were also present in the magazines themselves and in the exhibition: to go "across"—the meaning of the Basque word "zehar"—a landscape—in this case, a desert: "sand". Although in *Zehar* and *Arena* the ideas of landscape and nature appealed to very broad connotations and debates we haven't time to go into here, right from the start we were seduced by the idea of "landscape" as a way of imagining each of the issues or themes that reading the magazines and visiting the exhibition raised for us. One landscape can follow another, but it can also superimpose itself on it or modify it; a landscape can change radically from one moment to another—due, in many cases, to human action—, but it can also mutate in a peaceful, parsimonious yet constant way, accepting the modifications caused by temperature, humidity, wind and the action of living beings. It is also possible to travel through this constantly changing landscape in many different ways and, above all, in many different companies. From there, the

idea of landscape led us to the idea of a map, and the map to the idea of a journey.

We decided to start from several initial landscapes that could perhaps guide the sessions. We never thought of them as watertight containers but rather as images that could generate a starting context and serve as catalysts to activate the conversation. With those landscapes, our intention was to approach themes that although they had already been present in *Zehar* and *Arena*, could still reverberate in the present and allow us to imagine the future. In this way, we wanted to ask ourselves about the "desired deserts" and the "forced deserts" of the 1980s and 1990s, identifying which would be the deserts of today; we wanted to think about the limitations and opportunities of the Spanish art system that was being built during those decades, but also in the following ones; the role played by art criticism and art publications, the phenomenon of biennialisation, ARCO and the debate between centre/periphery, national/international and local/global. But we also wanted to think about the artefacts of the magazines themselves, about their very different formats—Arteleku's indispensable bulletin of activities which was what *Zehar* was at the outset, as opposed to the full-colour, English-language magazine that was *Arena*—, in which contexts they arose and to which audiences they appealed.

In the weeks following our first physical meeting, we combined work on a digital platform (Google Drive) with face-to-face meetings. Our Drive document became the basis for a brainstorming session on specific ways in which we imagined how we could "get across the text", that *leitmotiv* that drove us forward. Why should anyone today be interested in these magazines from the end of the last century, when art magazines had other uses and meanings? Why should an exhibition include them in its reflections? What kind of bridges could be built to span the distances, or at least make the distances recognisable? How can we do this in a participatory way? How can we share it beyond

the moment and the circle of people involved in the workshops? Our ideas contemplated the creation of alternative routes to the exhibition, which could take the form of audios that would accompany the public on their visit or other types of signs, markings, indications placed in the rooms themselves that would highlight or share with the visitors those ideas and issues that had arisen throughout the sessions, such as, for example, the relationships that had been established between works in the exhibition.

We were thinking about the potential that the creation of collective maps could have, maps that whether superimposed or not on the original plans of the rooms, would generate other imagined exhibition spaces. At our request, Laura had shown us, on one of the first days we met up in the rooms at CentroCentro, her personal plan of the exhibition; the one she had worked on before assembly began, the one she had poured her ideas into. It was a small plan, printed in ink, which showed the ground floor of CentroCentro, which is where the exhibition was going to take place. It is a space that the people who work there call "the horseshoe" because of the way the rooms are shaped like a half circle. There were lots of quick strokes and pencil notes on the map, which reflected those paths followed by the curator's mind and also by her body, imagining the exhibition space and herself inside it, before she was actually able to physically occupy it. We liked the possibility that those initial ideas that gave birth to what later became *Across the Sand* might meet with the participants of our workshop. This might lead us to think about how those routes finally ended up, and perhaps also about those other ways of crossing the landscapes featured in the exhibition. It was just another map that could enter into dialogue with those we all evoked in each session.

Our plan was to work with facsimiles of the magazines so that we could incorporate and reflect on the experience of the very devices that each issue was, transcending the very content of their texts. This also allowed us to work

with publications in a less disciplined, more free way. In fact, our idea was to motivate the intervention in *Zehar* and *Arena's* own material because that way, cutting out, mixing and giving new meaning to their content—we would be able to put forward other readings of the images and texts, different—or not—from a traditional, chronological and ordered reading. At the same time, this opened up the possibility of making them enter into dialogue with other images, objects and texts from today that would serve to chart the temporal links that were inevitably going to emerge. With the idea of expanding the creative possibilities and drifts during the course of the sessions, we asked CentroCentro for all the materials that we thought the participants might need: scissors, continuous paper, adhesive tape, pencils and markers, highlighters or post-it notes. We didn't decide on a specific place to hold the workshops in, instead we left the possibility open of wandering through the rooms and moving around as the activity required. The freedom that Laura and the CentroCentro team—especially Ana García Alarcón, Amalia Alonso Agüera and Ángel Gutiérrez Valero—allowed us right from the start opened up even more work possibilities, as we were even able to use the material to intervene in the rooms themselves in which several wooden panels had been left empty in case we wanted to use them in the workshops.

We thought that somehow or other, the fact that we were working from other dimensions, beyond the dense theoretical and historiographic debate, would generate a more horizontal atmosphere that would allow us to build the workshop both with people who had a broad knowledge of the period, the magazines or the issues they addressed, and with other people who were discovering these publications for the first time, as well as the kind of experience the exhibition was proposing. At the same time, this approach could multiply reactions and spark off unpredictable ideas and proposals. Of course, it also made us feel a bit apprehensive, on the one hand because we had never had such an open experience before, and on the other hand

because taking this approach meant that confidence in the group and its commitment to the activity was crucial for the success of the workshop.

To quote the words of Ferran Barenblit, director of the MACBA, in the context of this new confined present, our intention was to make *Fadaiat* an incarnate, shared space that could "reach places other museum practices—above all, exhibitions—can't reach; an experiential and emotional connection, not to mention intellectual, that is hard to reproduce by other means."[3] Barenblit pointed out that this construction of narratives, debates and reflections based on experience, and fostered by the public programmes of museums before the arrival of the health crisis, also threatened to move away from the logics of hyper-productivity, so present before the onset of this crisis. The fact that this over-productivity was even exacerbated during the pandemic raises questions about the current role of such public programmes: What sort of budget is allocated to them? What kind of work situation do those who take care of them have? How do they relate to the public they are appealing to? Can they build that "experiential and emotional connection" in the current situation? Will they be able to do so when all this finally comes to an end? Although these questions seem hard to answer given the current uncertainty, in those early days of February we did think of *Fadaiat* in line with Barenblit's words, as a collective practice that would help establish other connections with *Across the Sand*, an exhibition that could generate very different answers depending on the type of public that turned up to see it.

In this sense, when we visited CentroCentro for the first time during one of the first days of setting up the exhibition, we were thrilled to see that the very nature of the exhibition made it easy to explore those bodily dimensions

3. Redacción (5 May 2010). "Museos vacíos, ¿y después, qué?", *Exit Express*. Available here: https://exit-express.com/museos-vacios-y-despues-que/.

that were of such interest to us, as it was concerned with generating a physical experience, particularly through its museography. The use of light wood in some of its rooms, and the placement of a multitude of benches and carpets; the subdued lighting, the softly saturated colours—which, in the entrances of the rooms, echoed those of the magazines themselves—, the spaciousness of the rooms, in which the works could breathe and allow for a relaxed visit; and the physical presence of the magazines, which could be touched, smelled and leafed through. The sensory was also enhanced by the music which always accompanied our steps; the rooms were filled with Aviador Dro, Monaguillosh and Última Emoción, the soundtrack of *El Futuro*, the film by Luis López Carrasco that was screened at the start of the exhibition. The music reached us with different intensities depending on where we were. *Across the Sand* was distancing itself, at least on occasions, from the "white cube" format, enhancing those actions that, as Sergio Rubira[4] recently pointed out, barely a month later we could no longer carry out: sitting on the same benches somebody else had just sat on, turning the pages of a magazine that other unknown hands had just leafed through, placing your face on one of the drilled portraits of the work *Artistas Ideales*, by María Luisa Fernández. Even so, during the first session of *Fadaiat,* after an initial visit to the exhibition and a subsequent discussion, we reconsidered those first impressions and thought about to what extent visitors to *Across the Sand,* or indeed any other contemporary art exhibition, feel themselves prompted by those calls to interact with and play an active part in the exhibition. How many people, during the few days that CentroCentro was able to open, actually sat on those benches? How many leafed through the pages of the magazines? How many inserted their faces into that work by María Luisa Fernández so they could have their portrait taken? If visits to art exhibitions were already cold and silent in many cases, what will they be like from now on?

4. Rubira, S. (28th of April 2020). "Prohibido tocar(se)", *Exit Express*. Available here: https://exit-express.com/la-exposicion-imposible/.

The first day we visited *Across the Sand* together, the exhibition rooms were practically empty and the songs resounded more intensely within their walls. It was the 13th of February, a Thursday, and the virus had reached an almost global scale, with cases in lots of countries, including Spain. It was already a regular topic of conversation, but we were still a long way from being able to predict the consequences that would come just a month later. In fact, when we held the first session of *Fadaiat* on the afternoon of Tuesday the 3rd of March, none of us had any inkling that we would have to be locked up for heaven knows how long and we had no idea that our first session would also be our last one. The Spanish government hadn't yet activated the health alert, although the number of cases continued to rise: 150, back then, of which 49 were in Madrid. The week before, we'd begun to hear about the measures being taken in Italy: confinement was also being decreed in Europe, not just in "faraway" Asian countries. In the public sphere, COVID-19 featured only sporadically in conversations, casting a shadow of mild concern that was far outweighed by disbelief that the spread of the virus would end up changing our lives completely. The topic was not mentioned in the first session of *Fadaiat*. The sensations and memories of that day, which attracted a total of 17 people to the rooms that *Across the Sand* was being held in, even now manage to bring back a certain sensation of sadness when we think of the possibilities that could have arisen from the trust that we felt had begun to be forged from the beginning of the session.

The first part of the workshop served to get to know one another: we were a pretty unique group covering several generations and backgrounds, united by a shared interest and, in the majority of cases, research and work in the field of the arts. It also served to understand the interests and expectations that the participants had placed in the workshop, which ranged from the desire to get closer to the world of publications, identifying strategies and ways of doing things in relation to editorial creation, discovering

Arena and *Zehar* in greater depth, or re-establishing a connection with a period they had lived through. We wanted to use the second part of the session to tour the exhibition, inviting the participants to create their own maps of the exhibition that we planned to use later on to create what would be our first collective map. Some of the results were very imaginative and interesting, such as Coral Bullón's "treasure map" which, together with a video, guided us on a personal journey through the rooms, or the enigmatic three-dimensional map by Alfonso Gómez Corona, Violeta Álvarez Almendros and Javier León Nieto. There were other maps and drawings and some sketches that were left behind when CentroCentro was emptied of people and we still haven't been able to get them back so that we could add them to this narrative. That day, beside the CentroCentro doors, was the last time we met in person, both with the participants and ourselves.

3. State of Alarm

Throughout this first part of the process, we were given absolute freedom to plan the activity. But just as it was the institution that made it possible, so the bureaucratic process did not allow us to rethink the project while maintaining the collective spirit that was at its heart. On Saturday the 14th of March, the Spanish government declared a state of alarm, although educational civic and cultural centres had already closed their doors during the course of that week. Ángel and Ana told us that the workshop had to be cancelled until further notice and that they would try to reschedule later on, perhaps in May, or June, or after the summer. Once this latter possibility had also vanished, various concerns began to surface in our conversations, the result of widespread uncertainty. We talked about the possibility of transferring the workshop to a virtual format, something that at first seemed insufficient but not completely out of the question, since it would allow us to open a space where we could accompany and reflect together with the working group.

On the 9th of April we met, this time by videoconference, to discuss this possible transfer of the workshop. It was the first of several meetings that we would have in this strange virtual format that generates a certain illusion of closeness and domesticity, given that we're all in our own homes, but at the same time it feels remote, cold, distant. The drastic change that our lives had experienced, how important our loved ones and our health became, once the paralysis of "all non-essential productive activities" was decreed, made it seem totally out of place to continue with the activity in an unaltered way, oblivious to the violent context that now surrounded us. However, the countless concerns and confidences that ran through our long conversation that day led us to the conclusion that, just maybe, we could use the space offered by *Fadaiat* to share some of the reflections and concerns that arose during the confinement. We even thought of taking up again some of the ideas we had outlined in our original approach to *Fadaiat* and that had now become fiercely topical thanks to the pandemic, such as our relationship with the environment, ecology, crises and the deserts they generate, and our capacity to imagine futures. Somehow, we thought, those ideas could help to build bridges between *Arena*, *Zehar*, the exhibition, the confined present and perhaps even the futures that we now needed to imagine and desire, futures that would probably be very different to the ones that the face-to-face workshops could possibly have envisaged.

Although the three of us agreed that the virtual transfer of *Fadaiat* could be positive in terms of channelling or at least sharing some of the concerns that we had at that time, in the end the difficulties we identified prevailed over those initial expectations. The change in format raised a multitude of questions: How could we relate to an exhibition that we could no longer visit? How could we build a comfortable environment that would encourage collective creation and debate? How could we ensure that the conversations didn't just remain in a purely theoretical dimension? How could we "transmit the body" and its constellation

of affections, discomforts and needs through an aseptic webcam? But also, how could we prevent our activity from becoming just one more element to add to the hyper-productivity that the pandemic had come to heighten? We couldn't help thinking that these questions arise, in turn, from how difficult it is for art and culture to take place "remotely". Public activities such as *Fadaiat* re-establish the need to gather people together, to congregate in a place, to share space, air, light and time. In short, to generate a collective, physical, *aesthetic* experience in the most corporal and least metaphysical sense of the matter. To return once more to Ramiro Guggiari's reflections on the situation of theatre in the post-pandemic world, we found it hard to believe that our workshop could survive by relinquishing its original motivation, the Artaudian *contagion*, affection, contact. It seemed impossible to imagine an experience "mediated and codified by algorithms traveling through fibre optics."[5] *Fadaiat* came into this world with a hybrid and open vocation—we now remember with fondness that first e-mail debate on the subject of the verb "to rethink"—, but that collective-corporal will was undoubtedly its fundamental matrix. Therefore, this aspect was also non-negotiable. We finally discarded that "virtual translation" of *Fadaiat*, and we decided to narrate its comings and goings here.

> (16/01/2020, 13:37): Other options that come to mind for the second **"rethink"**: **recompose**, **examine** (this is perhaps too academic a verb), **reflect** on our histories.
> (16/01/2020, 17:32): I like both proposals, **"re-elaborate"** and "recompose".
> (16/01/2020, 18:31): I like "re-elaborate" and "recompose", and of the two, I would stick with "re-elaborate" which seems to me to have a broader meaning (recompose can imply that there may be a possible alternative "composition", from which

5. Guggiari, R. (20th of April 2020). "¿Qué va a pasar con el teatro?", *Lobo suelto*. Available here: http://lobosuelto.com/que-va-a-pasar-con-el-teatro-ramiro-guggiari/.

I imagine we want to move away). I propose two other options: **"reconsider"** and another one that has a slightly different meaning, but just in case it appeals "**reunite** with our own histories".
(17/01/2020, 10:45): And one more word to extend the list: **weave** (or **reweave**?).
(17/01/2020, 11:48): I've always loved the verb "tejer", to weave. Perhaps **"interweave"** is better than "reweave".

We think that the bifurcation that *Fadaiat* underwent in the face of the new situation of confinement is, in turn, symptomatic of many other issues that we wanted to reflect in this text. In a way, our narrative seeks to thread itself into a global, macro, general reflection that concerns the world of culture as a whole. The emergency health situation seems to place the workshop and, in a broader sense, artistic proposals, in a secondary or a third level. We asked ourselves if this oh so pressing present placed them on the sidelines, condemning them to being "unnecessary", to being a "frivolous surplus", as Estrella de Diego mentioned in a recent opinion piece.[6] However, we soon refused to align ourselves with this position, as Diego did also when he realised how culture was apparently taking on a new centrality in recent months, revitalising itself, kindling amidst uncertainty, sleepless hours and emotional voids. Culture has put itself forward as an escape strategy, but also as a tool for thought or aesthetic experience, in these days of unprecedented social isolation. Museums are closing down but culture is not stopping, whether it be through prudent film festivals in Filmin, the explosion of amateur craftsmanship or the release of books and performance pieces on the web. WhatsApp groups are full of family or friends imitating famous paintings or recording home video clips, and every evening just after 8 pm, whole blocks of flats are turned into impromptu concert halls.

6. De Diego, E., *op. cit.*

At the same time, there can be no denying that culture has also mobilised itself in many different ways, of which accompaniment is only one, and perhaps a minority one at that. "Presenteeism", distilled from the logic of entrepreneurship and the creative industries, means that many of these forms of appearance are nothing more than marketing strategies that seek to strengthen the brand itself. In quite a few cases, those of so many precarious workers in the world of culture, it is a question of not being forgotten in the hope of being hired sometime in the future. This is where the criticism of the "noise" caused by this hyper-production of content comes in, the result of this "continuing to be present" even at a time of generalised collapse. As we mentioned, it was the discomfort caused by contributing to this hyper-productivity, unaware of and indifferent to the physical, psychological and material consequences that the health crisis is having on us, on the people around us and, certainly, on the workshop participants themselves, that convinced us that it was really better not to continue with *Fadaiat*. It seemed more logical to us not to abandon the activity's "founding principle" that "being present". It was preferable to meet in the flesh than to have an aseptic video call; it was better to leave a discreet impression of what we had imagined, of what had been interrupted but which was animated by a spirit that, in our opinion, can still be useful for building the future.

With our research and teaching contracts at the university that have not been interrupted by the health crisis, we were able to choose and be consistent instead of simply "going through the motions". Moreover, we've been lucky enough to be able to maintain our commitment to the activity because the institution that hosted it, the people who coordinated it and the curator who welcomed it into her exhibition, have recognised that *Fadaiat* could be translated into another format and could still be "useful", it could still reach an audience, undoubtedly different to the one that would have visited the exhibition or the one that would have come to the workshop; but, in any case, our activity

would finally have a public dimension, shared with anyone who wanted to read us. We wonder all the same, how many other workers in the world of culture have not had that choice. How many gigs, publishing contracts, workshops, plays that have been cancelled due to the arrival of the pandemic, have not been able to be translated into other formats to continue creating culture, and how many workers haven't been paid because all their scheduled commitments have been cancelled.

As César Rendueles has pointed out, it is undeniable that culture has been hit hard in the wake of the crisis in 2008, and that the pandemic will not only leave its workers in an even more precarious situation, but it will also put the very existence of many of these initiatives at risk.[7] These months of confinement have served to bring into even sharper focus some of the logics of a system that seems to identify culture with the cultural industries. Thanks to confinement, the number of subscribers to streaming platforms has gone through the roof, and, as a result, so have the profits of these companies.[8] This is just one illustration of the enormous, practically irreconcilable split between this platform capitalism and the "grassroots" cultural fabric, the one that can just about pay its bills on a daily basis, barely managing to hold their careers and projects together through, in most cases, various precarious jobs that have also been cancelled these days.[9] These are the ultimate consequences

7. Rendueles, C. (21st of March 2020). "De la erosión al desplome: los peligros de la cultura gratis", *El País*. Available here: https://elpais.com/cultura/2020/03/20/babelia/1584701128_605561.html.

8. Monge, Y. (22nd of April 2020). "Netflix suma casi 16 millones de nuevos usuarios durante la pandemia", *El País*. Available here: https://elpais.com/economia/2020-04-21/netflix-suma-casi-16-millones-de-nuevos-usuarios-durante-la-pandemia.html.

9. We can't help but mention, at this point, the controversial "cultural blackout" called for the 10th and 11th of April 2020, following the controversial statements of the Minister of Culture, Rodríguez Uribes, as to why his ministry had not taken any specific measures to protect and support female cultural workers. For 48 hours, creators, spaces, companies and producers stopped distributing cultural products

of the perversion of "free culture" inside a radically unequal productive system. And as Brigitte Vasallo points out, when we talk about "free culture", what we are covering up is the terrible working conditions:

> "But we know that the trap is that, to do that, you destroy the production, driving out the small local producers who don't have the means for extensive cultivation and the monopoly. And in practice, it only benefits the major producers..."[10]

As Vassallo argues, the fact that cultural products are free triggers a class exclusion in the creative practice itself and facilitates the monopoly of the major production chains "whose interests have much more to do with capitalism than with culture."[11] Far removed from metaphysics or economisms discredited by the force of reality, culture and art can present themselves as a liberated space for play, experimentation and the imagined, that is, the not-yet-existent but possible. In fact, culture could come to be seen as a space of appropriation or agency that, at some point—not always, not *per se*—, can escape the commodification, productivism and work ethic prevailing in the contemporary world. In short, we would do well to avoid Manichaeism which, indiscriminately, draws a thick line between "culture" and "life", and to listen instead to those "good life" imperatives distilled from feminism, which understand dignity through an integral, emancipatory prism that transcends the strictly material without excluding it.

Continuing with the debate on basic income, awakened by certain sectors of the left during these weeks of

on the Internet, in an attempt to draw attention to the conditions in which the sector found itself.

10. Vasallo, B. (27th of April 2020). "¿Quién genera la cultura gratuita?", *El Salto Diario*. Available here: https://www.elsaltodiario.com/culturas/cultura-gratis-confinamiento-industria-precariedad.

11. *Ibid.*

confinement,[12] different groups and workers in the world of culture signed a manifesto that offered a comprehensive response to the problems of the industry:

> "We say that a universal basic income would be the best cultural policy, because we are aware that culture is not built or sustained solely from the work of people engaged in it, but rather that it depends in all its aspects on a social spectrum that includes those we usually refer to as the public. What would be the point of a cultural system that was only at the service of those who have the time, resources and peace of mind to 'consume culture'? We have no other choice but to understand that we are interdependent on one another and to care about everyone's living conditions. If social life is not guaranteed, culture is no longer viable, or it ends up being an unsupportive and elitist resource."[13]

The manifesto attempted to outline other ways to approach the crisis. It pointed to basic income as a tool for the redistribution of wealth, based on a fiscal policy that would tax large fortunes in particular. It was radically different from the concept of aid, subsidy or grant because of its unconditional nature, as no specific circumstance needs to be justified, and because of its universal nature, as it depends only on place of residence and no longer on nationality. In this way, basic income would be shielded from the bureaucratic welfare obstacles of the State, which often hinder or prevent resources from reaching the citizens. However, it is important to point out that basic income,

12. Babiker, S., Alabao, N., Fernández Liria, C., Bollain, J., Raventós, D. (20th of March 2020). "Una medida que empieza a ser un clamor ante la crisis social actual: la renta básica. Dossier", *Sin Permiso*. Available here: https://www.sinpermiso.info/textos/una-medida-que-empieza-a-ser-un-clamor-ante-la-crisis-social-actual-la-renta-basica-dossier.

13. La Murga (30th of April 2020). "Gent que treballa en cultura, per una renda bàsica universal incondicional", *Nativa.cat*. Available here: https://nativa.cat/2020/04/gent-que-treballa-en-cultura-per-una-renda-basica-universal-i-incondicional/.

from an ecosocialist and feminist perspective, would not be a "magic formula" for social welfare, but only one of many measures needed to build a new model of society that is more aware and sustainable, and that prioritises the "good life" as well as public services and social policies.

With regard to the artistic and cultural dimension, the manifesto stressed the fact that culture is not only produced from the professionalised spheres, but is also generated within society itself, understood in its broadest sense, as we have been reminded by the emergence of home-made and amateur creative experiences that the pandemic has brought to light. But it also stressed that the cultural sector is not located in any autonomous "outside" and that, in any case, its specificity is immersed in the structural conditions of society as a whole. Ultimately, the initiative signalled a "change of direction" that could guide the much-feared and longed-for "de-escalation", seeking to break with the inequalities, while at the same time pursuing an institutional agenda that projects a "fairer, more hopeful and sustainable" future. In a way, this initiative also urged us to avoid the disasters that befell cultural producers and creators after the crisis of 2008, when the austerity mechanisms that were put in place led to the dismantling of the entire small, local, neighbourhood cultural fabric, which had not even recovered by the time the COVID-19 crisis struck.

That is why debates such as the one on basic income remind us of the need to continue imagining public policies and institutional models in the field of culture. The current health crisis places us in an enormously complicated scenario, which could lead to future "deprivation" or impoverishment but which, in the end, also makes possible a moment of inflection, of reinvention. It is urgent that, as far as we can, we think about what we can do and how we can do it. We can point to the apocalypse, fear it and wish that everything would return to "the way it was", a world full of problems and inequalities. But we can also try to build something different, something that is better and

fairer than the previous one. In short, we can take up the challenge of "staying with the trouble" as Donna Haraway would say, and work to try out alternatives. Because there's no doubt that the hegemonic logics of the past will try to perpetuate and extend themselves, increasing their harshness, under the cover of this shock. At this point, we would like to return to Olga Fernández's reflections at the virtual round table on *Across the Sand*, the results of which are also included in this book. During the session, Fernandez pointed out how important the defence of a new institutionalism could become, revisiting some of the debates on the institution and institutional critique raised by the exhibition and the journals. Fernández spoke of "institutionalism", and not "institutionality", as she defended its procedural and not conclusive character, and invited us to think how many of the projects promoted during the 1990s by Mar Villaespesa and Miren Eraso, two female managers, critics and publishers in the art world, were protected by the institutional umbrella.

Perhaps, in the midst of the debates that are blossoming in the wake of this crisis, we should rethink—or reconsider, or recompose—the role of the institution, not as a reality to be overcome, but rather as a platform to be occupied, which can provide the necessary shelter to act in a hostile world. The relevance that the work of public service professionals during the pandemic has taken on—mainly in the health sector, but also in the welfare and care sector—has meant that the defence of the public sector has regained its central role in Spanish society. That this is so can be seen by the impact in the media and, above all, in social networks that the initiatives in defence of public services during the pandemic have acquired This is the case, for example, of the citizen campaign #PintoUnCorazónVerde (#PaintAGreenHeart) to demand 100% public, universal and quality services, promoted by the platform Plan de Choque Social (Social Action Plan). This defence of the public should be extended to museums and art centres, but also to self-managed and independent spaces, understanding them, from a feminist

point of view, as places for social relations, accompaniment, reflection and experimentation, especially now, when acting outside them, outside the public sphere, is going to be more complicated than ever.

With very different strategies and objectives, the editorial projects of *Arena* and *Zehar* sought to appropriate the formats, rethink them from an interdisciplinary and open vision, with the ultimate goal of "building contexts", that is, of directing their gaze—we insist, a very different one in each case—towards the local, while remaining aware of the global and interrelated reality in which their aspirations were inserted. The same considerations could apply, albeit again for different reasons, to the original *Fadaiat*. The pandemic is also now forcing us to reformulate formats, spaces and dynamics. We would support those that serve to "decrease" and to "put down roots". Instead of the model of "cultural airports", blockbuster exhibitions and massive artistic events, which is not only exhausted but also impossible, instead of platform capitalism, there is an opportunity to reinvent the way institutions understand audiences and creators. We need—and this is now obligatory, due to the care needs imposed by the pandemic, and because we are almost obliged to look after the people we have near us—to make these spaces new places of habitability, from a more humane perspective. Since there is still time for the large art containers to reschedule events or exhibitions that will attract thousands of people, it may be time to allocate that budget to nurture alternative and more affordable working networks that are more inclined to reflection and accompaniment; networks and initiatives that, although they already existed in many of these institutions, were not usually endowed with the means they needed to actually operate.

Gilberto González said, with respect to the situation museums find themselves in, that it is now pertinent to "go beyond the geometry of large halls to generate debate in small groups": to appeal then to the local, to the community,

constantly fleeing from elitist dynamics.[14] These premises, already put into practice by some public programmes, should be made transversal to museum projects. The time has come to immerse this "new institutionalism" in the historical present, now that the genealogy of this health crisis has been located in a productive model based on extractivism, intensive exploitation of soil and animals and, therefore, on the destruction of the biodiversity that sustains our planet.[15] In the text "El mundo que hemos creado", the critic and curator Blanca de la Torre pointed out the need to link the programme of economic, political and social degrowth, championed by the ecological movements, to a "cultural degrowth."[16] Clearly, the rationality of continuous growth has also permeated cultural policies, boosting mastodontic museums and stifling small centres, institutions and independent spaces. For a long time, this rationality has created a model governed by continuous production—of events, works, discourses and images—to the detriment of social relations and unhurried approaches. We do not cease to think that perspectives such as that of ecology will begin to take on a renewed centrality, and the world of culture will not be able to remain oblivious to this circumstance. This was, therefore, degrowth: returning to the local, defending the small agricultural producer, but also fighting for the grassroots artistic fabric; making sure that we all participate in that "good life", which is fair, egalitarian, sustainable; recovering practical knowledge, while meeting with our neighbours to chat about a book we have read or to stage a choreography.

14. Redacción, *op. cit.*

15. Luis Lara, Á. (29th of March 2020). "Causalidad de la pandemia, cualidad de la catástrofe", *eldiario.es*. Available here: https://www.eldiario.es/interferencias/causalidad-pandemia-cualidad-catastrofe_132_1103363.html.

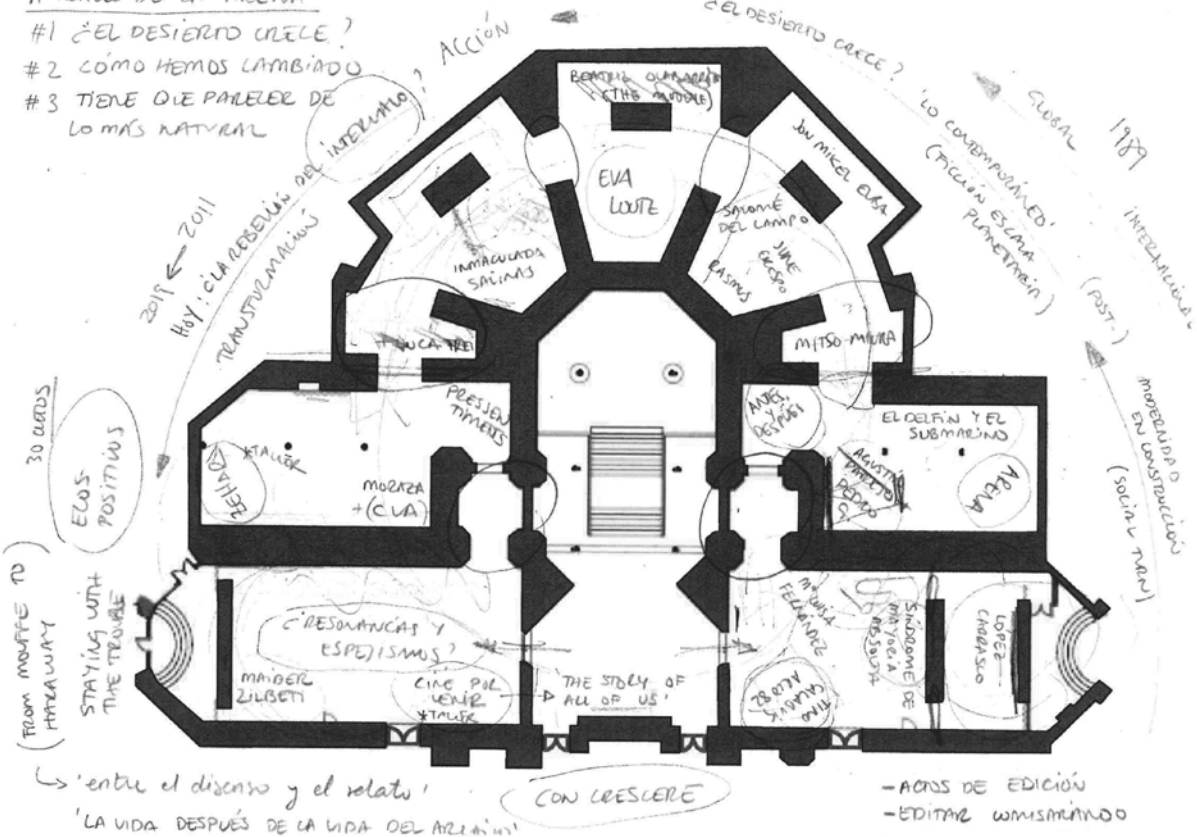
16. De la Torre, B. (15th of March 2020). "El mundo que hemos creado", *Campo de relámpagos*. Available here: http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/15/3/2020.

A TRAVÉS DE LA ARENA

#1 ¿EL DESIERTO CRECE?

#2 CÓMO HEMOS CAMBIADO

#3 TIENE QUE PARECER DE LO MÁS NATURAL

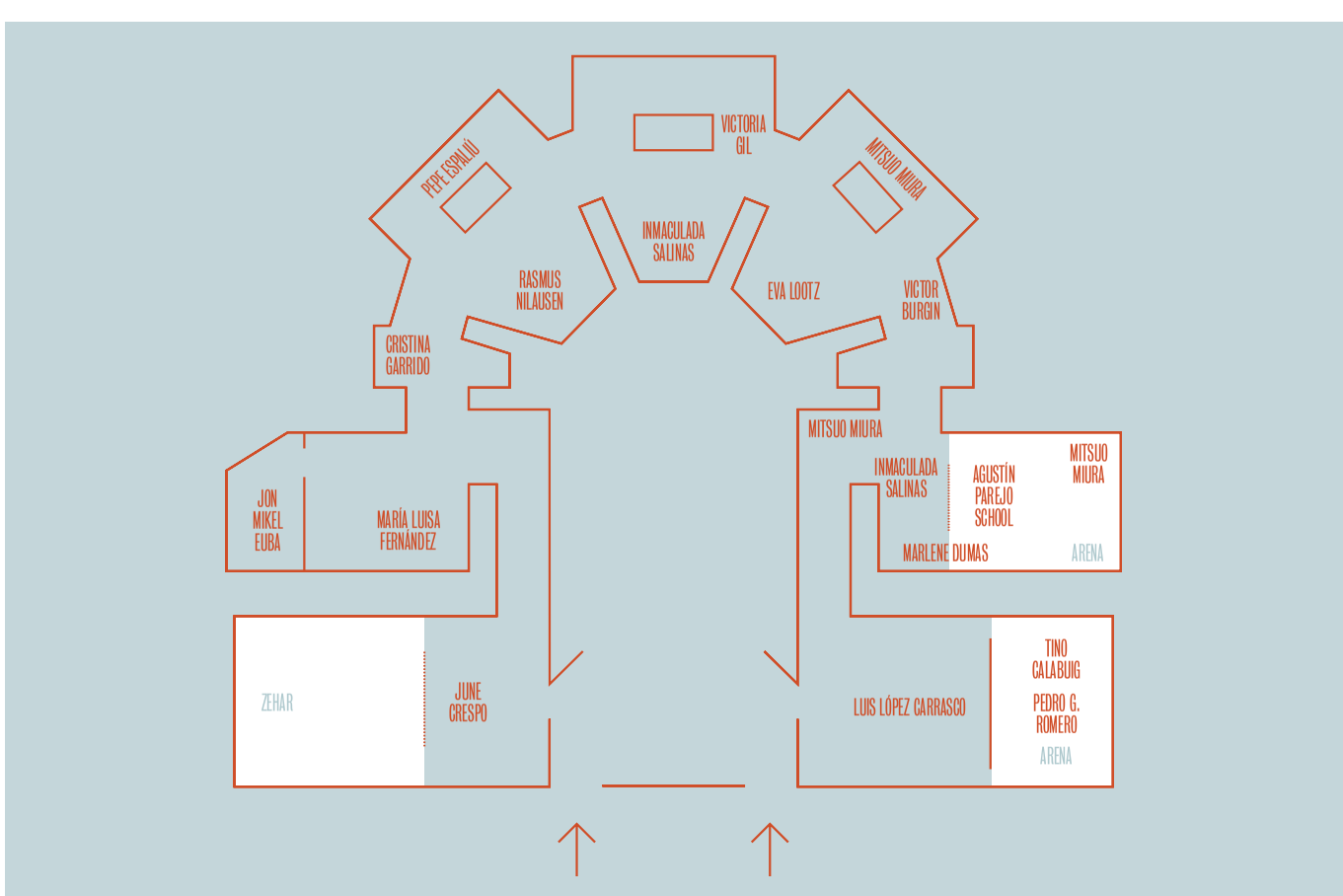


↳ 'entre el discurso y el relato'

'LA VIDA DESPUÉS DE LA VIDA DEL ARCHIVO'

CON CRESCERE

- ACTOS DE EDICIÓN
- EDITAR COMISARIANDO


VICTORIA GIL
PEPE ESPALIU
MITSUO MIURA
INMACULADA SALINAS
RASMUS NILAUSEN
EVA LOOTZ
VICTOR BURGIN
CRISTINA GARRIDO
MITSUO MIURA
INMACULADA SALINAS
AGUSTÍN PAREJO SCHOOL
MITSUO MIURA
JON MIKEL EUBA
MARÍA LUISA FERNÁNDEZ
MARLENE DUMAS
ARENA
ZEHAR
JUNE CRESPO
LUIS LÓPEZ CARRASCO
TINO CALABUIG
PEDRO G. ROMERO
ARENA

A Narrated Visit

Laura Vallés Vílchez

I.

Girls, you have no idea of what's in and what's out.

We begin by crossing the first threshold that leads to the exhibition hall on the ground floor of CentroCentro. Now we've passed the security check at the main entrance to the building, we've dropped our belongings off at the cloakroom and we've walked down the staircase from which we could hear *The Future* (2013).

And we were running but, what's going on?

In actual fact, we find *The Future* in the first of the eight rooms: a projection room where filmmaker Luis López Carrasco invites us to a party whose soundtrack, with different intensities, will accompany us on this brief tour, along a horseshoe-shaped architectural floor plan that folds in on itself, like a mirror. We travel back to 1982 and we immerse ourselves in the enthusiasm that followed the socialist victory in which the new government obtained an absolute majority and thus consummated its triumph.

No citizen should feel alienated by this beautiful mission of modernisation, progress, and solidarity.

While they dance, they talk about how to learn the rules of the game, how to face defeat, and how the same old faces are still around. A critical look at the habits and traditions that an incipient middle class was making its own at a breakneck speed.

Oh you, you should learn, oh you, the rules of the game.

The film captures a rather anachronistic atmosphere and appears to have been shot by an amateur director. *Amateur* in its etymological sense, for a lover who, in the intimacy of the short and imperfect shots, seeks calm in the face of the sense of loss that a dislocated gaze produces when its eyes fall on a past future.

People, streets, museums, galleries at night.*

*These are the five moments of the film that the brochure mentions.

II.

The Future conceals another room behind its screen.

It is a carpeted space that contains a pedestal with a stand on which *Arco 82* (1982), by the artist Tino Calabuig, is playing on a screen. There is also a wooden module in the shape of a desk with facsimiles of the first and last volumes of the magazine *Arena.* Initiated by Borja Casani with a commitment to achieve a critical mass, *Arena* was published by Mar Villaespesa, Kevin Power and José Luis Brea in a long 1989.

Pinned up with thumbtacks, an advertisement reads:

There's a triumphal Arch in Spain as well.

On the front you can peruse the article "Absolute Majority Syndrome" by Villaespesa, which has been placed next to the volume dedicated to the new institutional activity in Spain. At the back, you'll find information about an exhibition entitled *Before and After the Enthusiasm 1972-1992*, which was shown at the Kuntrai fair in Amsterdam and curated by Brea.

Between both devices, the pedestal and the desk, accompanied by several red stools conveniently placed there by Luca Frei, the artist in charge of the exhibition's design,

hangs a *Poster* (1988) made by Pedro G. Romero, a wordplay meaning:

The art fair brings dollars
The art beast brings pain

The brochure tells us that Romero, together with a group of young artists from Seville such as Federico Guzmán and Victoria Gil, provided an alternative to the positions that were emerging in the vicinity of the Faculty of Fine Arts, as was the case of the founders of the magazine *Figura*—the predecessor of *Arena*—, Guillermo Paneque, Rafael Agredano and Pepe Espaliú. This relationship would give rise to a trans-generational dialogue that asserted its desire to produce art in accordance with the discourse and the new languages of a time that, just like this circular itinerary, was also folding in on itself. These were the years of the so-called "end of history" and of the baroque economy of representation.

Arco 82 presents the first edition of the art fair that, once it opened, determined to foster an incipient collectionism in what was to all intents and purposes, a wasteland. And it did so with enthusiasm, before the inauguration of part of the Reina Sofia Museum and the Valencian Institute of Culture in 1986, Arteleku in 1987, and the Centro Atlántico de Arte Moderno in 1989, among others. A scenario in which cultural policies achieved unprecedented relevance in the heat of a new cultural economy. Tino Calabuig had the opportunity to document the atmosphere of that first edition of the fair through a series of interviews with artists such as Luis Gordillo, Eduardo Chillida, Antonio Saura and Maruja Mallo, composers and singer-songwriters such as Luis de Pablos and Ismael, and even with the Minister of Culture, Soledad Becerril, who defined the event as "living culture".

This moment of the advent of social democracy, of a government with an "absolute majority syndrome", but also of a proliferation of art spaces, would coincide in time with

the consolidation of the role of the curator, the emergence of informative publications linked to the new institutions—such as *Zehar*—, and with the gradual decline of art criticism. In short, a lengthy celebration would ensue, a scenario free of antagonisms that would exhaust many of the counter-models that sought complicity in a public sphere increasingly reduced to the mystified image that cognitive capitalism was beginning to promote, revealing the profound interweaving of economy, affect and effect.

This premature entanglement would be to the fore in the pages of *Arena*. The treatment given to the exhibition *Before and After the Enthusiasm 1972-1992,* in the form of repeated advertising, an informative article by its author or a harsh review by his colleagues in the magazine, would reveal an impossible consensus on the ethical positions regarding the uses and abuses of weak critical structures. If we follow the trail that *Before and After* left in its wake —in four of its six volumes—we can see how *Arena* ended up removing the "n" from its name on what was its last cover, where it would tell its readers, with the help of the Situationist International comic:

> *It looks like this organisation is in crisis!*
> *Some elements have been liquidated!*

III.

To continue on our journey, we must go back and cross *The Future.*

The next corridor, a large yellow-dyed doorway, leads to a third room. In its anteroom, blue, indigo, purple, red and orange fabrics await. Five vertical fabric panels hang from the ceiling and together make up *Brisa del Mar* (1990) by Mitsuo Miura. The brochure tells us that the texts of both the opening pages of *Arena* and those of the San Sebastián newsletter *Zehar* are accompanied by the drawings of this Japanese artist based in Spain. The experience

of the landscape and the time lived on the beach of the Genoveses will be the starting point.

Soon you will see a large orange portal, but before succumbing to the inertia of the itinerary proposed by the spherical architecture, let us cross "the sand", the curtain presented by Luca Frei through which, behind its letters, we can glimpse another collection of wooden modules.

How do we get through? Should we slip through that gap on the left and head for a large white square canvas waiting at the back, a Mitsuo Miura, *Untitled* (1984), whose nuances can only be appreciated at short distance? Or perhaps over there on the right? And we approach one of those stools that we saw in the previous room, now turned upside down, a *Manifiesto contra la silla* (2020) to which Inmaculada Salinas has attached a number of photographs of a public sculpture of an art history teacher giving a lesson to his student, together with a reproduction of an etching by Goya that reads: "Already have a seat"?

But, hang on, just beside it there's a small watercolour. The brochure says that it is Marlene Dumas' *Wrong Theory*, from that same year of 1989. Dumas, an artist who draws from imagination, reminds us that "linguistic theory has taught us to read images rather than to imagine meaning". Aligned with the proposals John Berger set out in *Ways of Seeing*, for her it was more about revealing than representing.

Whether on the left or on the right, we've now crossed "the sand" and, on it, we find three devices: the film *Málaga Euskadi da* (1986) by Agustín Parejo School, a record player on which we can listen to their audio intervention in the pilot number of *Arena* and, finally, a wooden module on which is displayed a text that is also reproduced in this publication: "The Dolphin and the Submarine".

"The Desert Grows" would be the starting point of this issue of *Arena*, a project first published in the year that saw

the birth of the World Wide Web, the fall of the Berlin Wall and the emblematic exhibition *Magiciens de la Terre* at the Centre Georges Pompidou. A slogan that questions the phagocytic acceleration that began in the 1990s in which criticism, understood as the activity that strengthens the public sphere in the face of the forces that order the world, becomes a mirage in the face of a growing social and affective economy that offers new strategies with which to capitalise on knowledge.

The brochure tells us that the first issue of *Arena* suggests that we should think of the figure of the *desert* as a space for negotiation, in other words, as a metaphor for proposing a surface on which to celebrate dissent and to question in an incisive way to what extent the discourse generated by the world of culture is changing. A dissent that is increasingly built on shifting sands: like those anticipated by Agustín Parejo School in this issue, and like those that couldn't put up with the scaffolding of the magazine *Arena* itself. "A modern space that resists crossing with time" and that becomes a setting for fiction.

BUILDING ON MOVING SANDBAGS.

We read next to the record player. And so we leave this room, although not without first watching *Málaga Euskadi da:* a fictional journey from South to North—just like the one proposed by this exhibition by bringing together *Arena* and *Zehar*—to reflect on politics, language, identity and differences in the then new Spain of the autonomous communities. A project in the form of a self-published magazine, video, poster, sticker or cassette, which not only questioned the channels through which art circulates, but also confronts such issues as the professionalisation of the art worker and his or her willingness to subvert the relationship that exists between art and society in a speculative economy. Influenced by structuralist thinking and new theories of language and communication, Agustín Parejo School turned words and signs into a space from which to

liberate meaning and to intertwine art and politics. In its wake, this narrated visit is presented as a virtual place, as a state of mind, as a utopian formulation, as a poetics of resistance, as an enterprise destined to imagine sociability and to multiply the possible forms of participation.

IV. V. VI.
That orange portal we left behind is once again in front of you.

There's a woman behind it, almost your size, with a phone in her hand; to her left, a pictograph in the form of brackets encapsulates her gesture of waiting. The brochure informs us that this is a photograph from Victor Burgin's *Office at Night* series (1985-86). A work inspired by Edward Hopper that explores linguistic, sexual and power codes in the workplace and, as a review in the pages of *Arena* points out, "minutely examines the iconographic writing of emotion". What effect does the conjunction of image and text generate, what narrative methods and forms emerge from them? The woman "puts in brackets" the person listening on the other side. The same brackets are turned around and, by adding a dot in the centre, they form an eye.

"People take vision as a guarantor of access to reality", says Eva Lootz in an interview with Maya Aguiriano in *Zehar* which is included in the brochure, "when in fact vision is a real mediated access. This model of vision is once again in crisis precisely in this era... It's a question of finding a gap and introducing a circulation". And in this way, *Canon Inverso* (1987) opens the lid: it features seven suspended discs covered in coal dust. The excess dust, which escapes through a hole, outlines the constellation of the Big Dipper. These stars that welcome their heroes to turn them into small particles and return them to earth in a kind of musical notation, as the artist says, a fugue in which the main theme is repeated: a story that has already appeared in the pages of *Arena*.

If the first portal allowed us to glimpse a woman proposing a game of signs between the ear and the eye, the second one, dyed red, would illuminate a large open mouth filled with sharp fangs. *Come-ratones* (1986) by Victoria Gil, a vaginal snake poised to seize its prey. The brochure points out that ever since the late 1980s, Gil has addressed such issues as identity, gender and how the new epistemological orientations emerging from feminism appeal to socio-cultural constructs.

Following in her wake, Inmaculada Salinas presents *Castillos en la arena* (2020): a two-channel video that, with its innumerable questions, responds to the archive and questions how we narrate and from what prism we construct its discursive formats and modes of exhibition.

> *Does the care involved in creating knowledge involve a "labour of love"?*

As we pass through the central axis of a horseshoe that begins to dwindle in size, marking the halfway point of our circular mirror-like route.

Look, these central spaces have a few nooks and crannies that conceal more circles, geometric shapes that speak to us of an expanded time. If in the fourth room you saw a group of photographic scores that Miura would develop in *120º en la playa de los Genoveses* (1986), in the sixth room, Pepe Espaliú will show you a set of faces and masks, *Untitled* (1989), a reflection of a profound solitude, thick as turtle shells and timeless as the desert: an inner withdrawal that assumes even greater importance given that he was diagnosed with AIDS a year later.

Addressing problems that have to do with the interpretation or not of language, and with the relationships that are established with those people who focus their attention on language, through their gaze, is also the theme of the sixth room. In his mural proposal, *Camouflage* (2020), Rasmus

Nilausen questions the possibility of a dialogue that is capable of transcending the verbal and written word: "The word is not the thing and the thing is not the word", he tells us. Thus, this narrated visit is not the exhibition either.

Beyond the archaeology of the human sciences and of *words and things*, it is the vigorous or tired eye that determines a potential communication: but, hold on a second, how are you? I'm sorry, really we hardly know each other and maybe this is all too much information for you. Even so, you should know that I'm leaving a lot out and that this decanting is making me feel a little uneasy. I don't know how much you know! However, I take comfort in what Perec said during that same decade of the eighties: Isn't thinking the same as classifying? How much information determines a communication?

Nilausen also produces pictorial series that together sediment previous proposals—they weave references with new ideas—which however do not mean that the spectator-reader has to have any prior knowledge. What narrative capacity can an immobile medium such as painting generate, what interdependencies emerge with the bodies that pass through it?

We pass by another *Portal* (2019) but this time it's a big maroon-coloured paragraph sign (¶), which as any editor knows, only appears on your screens if you apply the "show everything" function.

Although we know that everything is seldom seen.

VII.

We have crossed three sizable thresholds that Luca Frei painted in yellow, orange, red... Leaving behind the rooms that make up the semicircle that marks the end of the horseshoe, we approach another one that is the colour of wine: shades that appear in the table of content of *Arena* and that reframe motionless bodies on the telephone,

mouth-pussy and sea breezes; but also our bodies, future storytellers, navigators moving forward on this journey through a desert that is growing.

Behind it, another portrait; this time one of a large faceless group in which there is only one woman. María Luisa Fernández introduces us to her *Ideal Artists* in a large-scale photograph from 1997 that is just perfect for selfies, and in a group of sculptures that resort to "pie" graphics to embody the statistical conceptions that represent the artist that one wants to be, the ideal artist by consensus. The series gives continuity to an investigation charged with humour that stands up against authority, not authorship.

> "I, an inhabitant of adversity, of opposition or contrariness, have created 'butism' for my own use and all it is, is the exhaustive use of the adverse conjunction, 'but'. It has nothing to do with the heroism that denies or affirms any of the avant-gardes, or any manifesto art; 'but', like 'no', congests your face, it shrinks your stomach, it is never used without an emotional cost but it is more subtle than 'no', it seems that it isn't, but it is. It is; but no, it believes in ideologies. It is, but no, it desires a new artistic identity. It is, but no, models from other languages will serve equally well. It is, but no, it wants to be critical. It tries to build, but it's hard".

In the pages of these magazines, there are also a few comments by Richard Serra who stressed how Duchamp and Warhol understood the premise that in order to create art there was no need to differentiate oneself from the dominant ideology, that the ideal artist would be, for them —and also for Baudelaire and Mallarmé— someone who manages to ensure that their art possesses the essence of "the most natural thing in the world", that their critical position is not perceived.

Cristina Garrido seems to share this premise when she presents us with *An Unholy Alliance* (2016), a beautiful series of sculptures that compare various specialised publications and give a spherical shape to the number of advertising pages as opposed to those that include actual content. After they have been shredded, they are reconstructed into two volumes of paper *mâché* and arranged behind the spine of each one. Through this three-dimensional graphic, the artist seeks to formally compare the tension existing between two interdependent worlds that often contaminate one another.

Suddenly, somebody laughs out loud, ha. Silence. Hahaha. Another pause. The brochure tells us that it is *Casino Lux (Has empezado riendo pero vas a terminar llorando)* (2004), a work that Jon Mikel Euba produced in the basement of an artist's residence provisionally installed in the Casino Luxembourg. To use the artist's own words, the work represents a "defensive portrait" that records a double situation in which the protagonists follow instructions given off camera: on the one hand they are invited to laugh in different ways, and on the other, they are asked to protest with an action that involves "minutes of silence". What starts out as an artificial situation turns into something quite real. An uncomfortable experience that confronts an "other". The double shooting, from the front and from the side, gives rise to a spatial and temporal dissociation from an event in which the spectator becomes essential. In the audio, you can hear footsteps and nervous laughter; like when as a child, Euba's family told him "you started out laughing but you're going to end up crying", if his uncontrollable excitement would deflect him from the usual behaviour patterns. The result appears as a rarefied portrait of the group and the period: young artists of diverse origins packed into a European art centre at the turn of the century. The act of watching, inside and outside the video, starts from conformity with social norms. Politely, we acquiesce.

VIII.

We are nearing the end and, as we leave and cross over the last threshold, we recognise a space that looks like the entrance. The party is going on nearby and, in the meantime, a little natural light filters in. We reach the eighth and last room where "across" the curtain, *Zehar* awaits on a sand-coloured carpet. But before we cross it, we come upon an exercise in coincidences.

Although it does not emerge from a narrative will, June Crespo's *Chance Album* (2020) does give itself over to a certain need for translation: to translate those physical resonances for which no word can be found, into a form that suggests movement, circulation, relationship. Her sculptures are the result of an accumulation of conscious and intuitive decisions, but also of miscalculations, accidents, specific circumstances brought on by the location and in which listening plays a fundamental role; negotiations between bodies and objects, when they are consuming and being consumed, such as magazines, and how these elements affect and relate to their surroundings. Her multiple layers concentrate time and concealment; they reveal certain truths while at the same time exposing problems that derive from the context of the Basque Country in which the artist trained. A framework that Crespo enters and leaves in order to integrate other methodologies that bring her closer to new spaces of emancipation.

We know from the brochure that during its first few years, *Zehar* was mainly concerned about disseminating the activities that went on in Arteleku. Funded by the Provincial Council of Gipuzkoa, *Zehar's* public profile was very different to that of *Arena.* However, as time went by, it would gradually modulate its voice. If in the initial period the publication was under the care of Maya Aguiriano, it would not be until 1992, with the incorporation of Joxemari Iturralde, Francisco Javier San Martín and Adelina Moya, that *Zehar* would add greater complexity to its editorial structure by transforming both its format and its content. That

commitment was strengthened by the arrival of Miren Eraso, who headed up the documentation centre between 1987 and 1995.

If *Zehar's* first issue, in 1989, endeavoured to "Think the Period", the intention behind the issue that was co-published by Eraso and Villaespesa in 2002, together with Carme Ortiz, was to "Thinking about Publishing".

Zehar would begin its journey in an era that "shapes another time, that of plurivocity and polymorphism". The desert it would describe would be that of "modern reason", "a citadel abandoned because it is no longer habitable". Thinking with Benjamin, he would tell us that the "luminosity of the modern gave way to the space of chiaroscuro and doubt, initiating the long journey of suspicion that inaugurates the time of criticism... This crisis of the assumptions that organised classical knowledge has opened up the space of precariousness, the time of expiry, of the precipitation of things and words... The rupture of linear and cumulative temporality seems to him to be 'the greatest weight'". This modest bulletin would point to a task of culture that would move "from language to metaphor, to aphorism, to gesture... Only in this way can we accept the challenge of precariousness and temporariness, without feeling posthumous to our own time".

Miren Eraso's first intervention at the helm of *Zehar* would be in dialogue with the curator who was then the director of the last documenta of the century, Catherine David. "The strategy of non-place" was the title given to an exchange in which, among other issues, art would be discussed as an ethical, aesthetic and social project. As far as David is concerned, aesthetic work must involve "a certain type of experience, I would say a privileged experience, not something easy or fun, but one which includes a certain experience of the world, of others". The cultural, political and social articulations in an exhibition, also in a publication, "emerge in a very subtle way, even occasionally in a

subterranean and mysterious way". For David, the relationships between art objects and their socio-cultural contexts "are never illustrative".

At a time when so many exhibition venues are nowhere to be found, the curator would say, appealing to the institutional boom around the turn of the century, in which architecture placed itself at the service of financial speculation, that her "obsession" would be "to work with the non-place"; her own particular mythical-critical desert from which to take a stand, take action and not succumb to the lethargy of complacency.

The Dolphin and the Submarine[1]

Mar Villaespesa

Dedicated to J. G

This text is not meant as an extensive compilation of works where, somehow, the idea of the desert is present: it simply mentions certain artists reflecting it. And, thereby imagining it as a space of mythical and critical thought; a modern space of doubt, negation and silence. An aesthetics of emptiness. An island in an ocean and an oasis in the desert. The dolphin and the submarine, navigators in a space, which like the desert generates energies and continuous flows outside the space-temporal coordinates imposed by historical-cultural values.

Alongside the desert as a metaphor and desired, however, there is another obligatory desert which we are witnessing today: the obligatory desert of the Palestinians or Saharans. As opposed to the epidemic and mythical disease confined in the desert, a long time ago, the epidemic and critical disease—which today is AIDS—confined in the obligatory desert of social exile.

Could we create a mythical-critical dimension with some kind of action, in the space of the desert, where we are and which we generate?

1. Originally published in *Arena Internacional del Arte*, nº 0, January 1989, monographic about the idea of the desert in Contemporary Art, and, revised by the author for the present publication.

Art is the recognition of a useless deed and the recognition of chance as an autonomous concept, separate from logic. Art is a dilemma; the path to be chosen by Oedipus.

As a dilemma, it dwells in the domain of mythical thought; as a useless deed, it dwells in the domain of critical thought.

In *Teorema*, the film by Pasolini, the character of the Italian industrialist and family man is deeply affected—as are the other members of the family—by the appearance of critical and mythical thought, symbolically represented by the figure of the "angel", or messenger, who disturbs the order of social status. On abandoning his family and job—two of the mainstays of bourgeois culture—he starts out, as shown by the image of a railway station, on a journey through the desert, which he enters naked shouting. The story could be summed up as the bareness of the desert and the conception of the body, of the self, as a desert.

Brian Wallis reflects on the essay *The Storyteller* by Walter Benjamin as the recognition, on the author's part, of the revolutionary potential of an archaic genre—fabled narration—and the need to rescue this narrative form from modernism's will to silence. For Wallis, the current use of this fictional mode by several artists has led to it becoming a form of cultural criticism expressing the social relationships underlying artistic production and the ties between individual experience and a mass culture.[2]

The mythical plays a part in fable and legend, oral narration or experience transmitted from voice to voice where reality and fiction merge. The contemporary revival of this form of narration incorporates critical thought, a characteristic of modernity. The philosophers who began the discourse on modern thought, like Nietzsche, used this narrative form. With the fable of the young thinker Zarathustra, withdrawn in solitude to be closer to the essence of things, Nietzsche

2. Wallis, B. (Ed.) (1987). *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists.* Cambridge: The MIT Press.

is a forerunner of modern man's critical awareness, but also a warning of the necessity of mythology for the creative and natural strength of any culture.

The convergence and interrelation of mythical and critical thought occur in the figure of the desert in a special way, as they also converge in art.

Man without attributes. The desert is defined in the dictionary as a deserted, uninhabited place. Useless land, from the point of view of production, its dispossession of the features or signs of habitability make it the ideal spot for the subject's confrontation with him or herself, like in the battle where the mythical figure of Christ waged against the temptation in the retreat of the biblical desert.

Words without a voice have meaning. The interior-exterior relationship does not undergo alterations or distraction in the wasteland where the modern battle is waged between the fragmented self and the desired Other. Madness before horror on accepting that values do not exist in this space in which human beings discover a universe which moves without intention, purpose or finality. However, "outside" of this space, the self is wrapped in a social, political, economic and cultural structure which builds and distracts it.

Looking for the far shore in the rear-view mirror. On account of the lack of coordinates, the desert is the space of madness where everything depends on a self which evaporates in the search for a mirage —whether of identity or of waiting. A modern and absurd space, which resists coming up against time, where the leading couple in the novel by Paul Bowles, *The Sheltering Sky*, entered in their trip to the Sahara desert, or the one where the officer Giovanni Drogo is confined in the novel *The Desert of the Tartars*, by Dino Buzzari.

Nowhere man in nowhere land. The struggle with oneself, in a no man's land, is what the image of the desert suggests to the minimal composer Steve Reich. *The Desert Music*—the title of which is taken from the poem by William Carlos Williams—reflects, like one of the verses, the critical condition of modern man: "... man has survived hitherto because he was too ignorant to know how to realize his wishes. Now that he can realize them he must either change them or perish". Steve Reich was also aware of the less poetic or philosophical reality of the desert; that hidden place which the State, the faceless authority, uses as a testing ground for nuclear weapons, devastating the devastated and thereby discovering its own face.

Negative way is identity. In the negation and silence of the desert, the concept of identity appears in its ontological sense, as a being in time. Affirmation through negation. A paradox which is also present in art. Octavio Paz says about Duchamp's work *The Great Glass*: "it's a critical myth and a criticism of the criticism which assumes the form of comic myth. At first he translates the mythical elements into mechanical terms and thus denies them; secondly, he moves the mechanical elements to a mythical context and denies them again. He denies the myth with the criticism and the criticism with the myth. This double negation produces a never definitive affirmation, in perpetual equilibrium in the void."[3]

Different artists have felt attracted by the image or the landscape of the desert. Bill Viola deals with the optical and acoustic distortions caused by elements resulting from the mirages in the desert in *Chott el-Djerid (A Portrait in Light and Heat)*, a video filmed in the Sahara desert in Tunisia. Archetypal thought was a constant and a source of his work, which was carried out using sophisticated cinematographic technology. He frequently quotes William Blake: "if the doors of perception were cleansed, man

3. Paz, O. (1983). "La novia y sus solteros". In *Los signos en rotación*. Madrid: Editorial Alianza.

would see everything as it is, infinite". Viola's schematic installations function as metaphors for our subconscious landscapes.[4] Another of his video-installations, *Room for St. John of the Cross*, contemplates not the desert, but the recreation of the mystical paths of the 16th century Spanish poet inspired by Sufi tradition, and refers to the void moment as the essential passage, and landscape, on the ecstatic journey.

James Turrel makes use of technology for the expression of a mythical thought, particularly in *The Roden Crater*, a volcano situated in the area known as the Painted Desert, in the north of Arizona. His interest in a "functional space inhabited by consciousness"[5] is what led him to choose the space of the desert. This —and other ritual spaces such as Mayan and Egyptian ruins, which he's attracted to— allows the fusion of the Self with the space through the "vision". He manipulates the sites, using industrial technology and, in that way, besides placing us in contact with nature, he attains the ideal condition for a different perception of the space and to make possible the individual experience, the "vision".

Personal experience is also the subject in the performance, one of the ways of expressions of so-called Conceptual Art, which responds to the motto Art-life. One of the works by Ulay and Marina Abramović consisted of living in the desert in Australia (Great Sandy Desert, Gibson Desert...). They conveyed their experience in the documentation of the trip and in their performances, in a desire to disseminate it: "...The days are long, time swells with the heat. The desert is an ocean, it is the mind, in motion..."

In recent years Marina and Ulay got to know other cultures, which is borne out by their trip to China and the videos filmed in Sicily and Thailand. Their approach was a sort

4. London, B. (1987). *Bill Viola. Installations and Videotapes*. New York: The Museum of Modern Art.

5. Turrell, J. (1987). *Mapping Spaces*. New York: Peter Blum Edition.

of pilgrimage. In the *Nightsea-Crossing/Conjunction* performance, Tibetan lamas and Australian aborigines functioned as an ethical-aesthetic material, or as a set of found sculptures. It's not exploitation; it focuses on the fact that the world's cultures are art forms in relation to one another, and may be regarded from an outside point of view as found art objects of great complexity and profundity. The life-art project, rooted in individual self-consciousness, and nourished through personal relationship, expands to a global and transcultural embrace.[6] By transgressing a situation with a way of thinking, they turn the action and the silence into a proposal. Critical thought is not explicit, it is generated according to the space and time where the action takes place.

The art of the Australian aborigines, particularly the acrylic paintings by the desert tribes in the central region (Warlpiri, Pintubi... with some of whom Marina and Ulay lived) responds exclusively to mythical thought. The dominating plastic images, which are of a ritual nature, follow a geometric model of visual logic dominated by the circle, a form of authority reflecting order. The ritual aspect is in the repetition of the action of representing these figures. The concept known in the western world as *Dreamings* (ancestral beings) prevails in the Australian Aboriginal culture which paints social, geographical and mythical maps illustrating the union between themselves and the place where they live. In traditional Aboriginal thought, there is no nature without culture, just as there is no contrast either of domesticated landscape with wilderness or of interior scene with an expansive "outside". Their aesthetic is not a matter of "beauty" as such. Site-based, mythic representations in Aboriginal art are landscapes of landscapes, or conceptual maps of designs already wrought, not views of nature. As a Cape York man once said, "The Land is a map."[7]

6. McEvilley, T. (1985). *Modus Vivendi, Ulay and Marina Abramović*. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum.

7. Sutton, P., Anderson, C. and Dussart, F. (1988). *Dreamings; The Art of Aboriginal Australia*. New York: The Asia Society Galleries.

The desert is not just an area devoid of attributes and without references to time and space, but is also a place full of historical and cultural information. This is how it is used by Anselm Kiefer, an artist preoccupied with historical identity and cultural memory, particularly in the series of works collected under the title *Auszug aus Ägypten* (Exodus from Egypt). The landscape theme is constant in his work, a historic landscape where earth and heaven maintain a strong tension. The reference to Genesis and to cosmogonic unity makes his work a circular universe, a "Wagnerian" world that is closed in on itself. The landscape is weighed down with a mythical and historical nature, and the artist appears as a mediator between history and mythology. Kiefer gives the ancient biblical theme—the God of Israel driving his people out of Egypt across the Red Sea and the desert—a contemporary culture and politics meaning. As opposed to the neoclassical landscape dominated by reason (Claude, Poussin...), which extolls the greatness of being by means of an idyllic vision of nature, Kiefer's landscape questions this greatness. The "tragedy of the landscape" connects Kiefer with the German Romantic spirit which paints the big crises or the nostalgia of nature.

Another German artist, the film director Wim Wenders, uses the desert in his film *Paris, Texas* as a space of confrontation; not with history, however, but with personal origins, i.e. the desert as a space where one searches for one's memory, as an antidote to madness. The metallic shadow of the planes over the arid desert and the incessant driving along dry highways are reminiscent of Plato's Cave: the communication networks are shadows thrown onto the wall. The main character, who is mute during the whole film, only finds his identity and is able to speak after the confrontation with himself, after setting off on his journey, when his personal memories melt into a collective one.

The American desert, given its epic character, had already acted as source of inspiration in the work of Georgia O'Keeffe, a key figure in American Modernism.

This heroic spirit was bequeathed to the generation of abstract expressionists, among whom Pollock in particular sought out the synthesis between modern European forms and concepts and indigenous art such as the sand paintings of Native Americans. Harold Rosenberg's famous comment on the epic sense of expanding the frame of the work reads as follows: "At a certain moment, the canvas began to appear to one American Painter after another as an ARENA in which to act rather than as a space, in which to reproduce re-design, analyse, or 'express' an object actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event."[8] Once the limits of the work had been extended, it became necessary to expand the contours of the space where the work was to be shown, beyond the gallery and the museum spaces. This was left up to artists like Michael Heizer, Smithson, Walter De Maria, Robert Morris or Nancy Holt. Among other spaces, the desert landscape gained special relevance, particularly that of the American West, where Land Art and Earth Art projects were carried out. Artists working in these fields go back to the desert, recovering the statism of solar cultures, to make their work part of time, rather than part of space, as they are discussing the cultural space where the work ends up. As Smithson said, "If time is a place, innumerable places are possible."[9] The attempt to create a monument taking place at a given moment—capturing the ray in *Lightning Field* by Walter De Maria or the light in *Sun Tunnels* by Nancy Holt— not only crucially questions the idea of progress as temporal succession, but also tries to recover a constant present.

In a more anarchic way, Luis Buñuel, whose ethical and utopian attitude, constant in certain Spanish culture, materializes the desert as a setting for the transmutation of values, as a negation of the Institution, of the Establishment.

8. Rosenberg, H. (1982). *The Tradition of the New*. Chicago: The University of Chicago Press.

9. Smithson, R. (1979). In Holt, N. (Ed.). *The Writings of R. Smithson*. New York: New York University Press.

"Spain brings to religion the natural ferocity of Love."[10] Fascinated by the hidden perversity of hagiographic propaganda, Buñuel recounts in his biography how he made *Simón del desierto*, who had interested him as a character since García Lorca made him read *The Golden Legend*; in this work, "The debris of the hermit along the column resembled the wax of a candle."[11]

10. Baudelaire, C. (1983). *Intimate Journals*. San Francisco: City Lights Books.

11. Buñuel, L. (1982). *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés Editores.

An encounter
Across the Sand

With José Díaz Cuyás, Nuria Enguita Mayo, Olga Fernández López, Laura Vallés Vílchez and Maider Zilbeti

This encounter, which took place via Zoom on the 5th of May, is an adaptation of what had originally been scheduled as part of CentroCentro's programme. Instead of having the presence of an audience in the exhibition space, the public that would take part in the conversation and that would enjoy a narrated visit akin to the one featured and often referred to in this publication, would be a virtual one. Although quite different from what was originally proposed, it is nevertheless a good opportunity to discuss some of the issues that the exhibition tackles.

Across the Sand is a project in various episodes that takes as its starting point two magazines focused on art and enquiry that come from two different geographies and ways of doing: *Arena* (1989) and *Zehar* ("across" in Basque) (1989-2011). Two publishing projects conceived with the desire to generate contexts as counterpoints to the consensus and the lack of memory that defined the following decade: a period characterised by a belonging to a "system of positive echoes" (as the editor of *Zehar*, Miren Eraso, would write), in a sociopolitical and cultural space with an "absolute majority syndrome" (as the editor of *Arena*, Mar Villaespesa, would point out after the victory of the Socialist Party in 1982).

However, far from setting out to confront these publications from a historicist point of view (its pages already tell a story, a text whose context is not that of the one who

writes these words), this exhibition proposes a conversation with them that is multiple, polysemic and mutable. It invites us to breathe new life into the archive from a different perspective, such as the one shown by the narrated visit of the exhibition before this encounter, or the narratives imagined by the reading workshops under the care of Noemí de Haro, Lola Visglerio e Inés Molina, as presented in these pages.

An invitation that responds to a desire to generate and share a situated knowledge around a thorough and feminist editing, but also a lack of contour, community and context from all of those people who grew up during the years of what we might call a headlong rush. Different titles taken from the magazines punctuate the exhibition route. The project, which got underway at Azkuna Zentroa in 2019 and then at Artium in 2020, responds to an invitation to reflect on the narrative dimension of curatorial practices and, secondly, to a desire to speculate about how those cultural structures imagined by women such as Villaespesa or Eraso were formed, deformed and transformed. In short, *Across the Sand* tries to ask what new issues we should address from contemporary art, publishing and exhibition making: What resonances are still here? What certainties prevail?

We will talk with Maider Zilbeti, Nuria Enguita Mayo, José Díaz Cuyás and Olga Fernández López about some of these issues. And also with the other people who joined the call. Thank you everyone for entering this virtual room.

Laura Vallés Vílchez: Maider, you were the person who took over from Miren Eraso in *Zehar,* and we've talked on numerous occasions about the Arteleku project from a gender perspective, which was the subject of your doctoral thesis. Perhaps you can tell us a few things about this. You're now also collaborating with the University of the Basque Country, and I know the research group there is recovering the oral memory of the project you're preparing a micro-narrative for. Walter Benjamin's idea of a narrator,

which Soledad Gutiérrez talks about in her proposal for CentroCentro and also Mar Villaespesa in her article "The Dolphin and the Submarine", is again crucial to a project we're hoping Natxo Rodríguez, Andrea Estankona and Arantxa Laurizika will perhaps be able to tell us more about, as we're lucky enough to have them here today with us.

Maider Zilbeti: I'm currently revisiting *Zehar* and Arteleku from the perspective of having worked on both projects. The publication gives us some insights that help us understand their different phases, stages or circumstances. The first one has to do with the name. At first it was called the *Zehar Arteleku Newsletter* (1989-2000), then the *Zehar Arteleku Magazine* (2000-2007) and then, finally, just *Zehar* (2007-2011). These modifications have to do with the type of connection that exists with the institution and also with the disassociation that they wanted to express with respect to the political decisions that ultimately guided the trajectory of the art centre. Dropping "Arteleku" from the name was an attempt to attain greater independence from whatever political decisions might have been guiding the publication's development, as well as that of the centre's programme; in this sense, that final name change coincides with Miren Eraso's appointment as director of content for Arteleku and with the avowed intent to consolidate the newsletter as an educational device proffering criticism of contemporary culture and art. At that time a debate was raging as to whether an institution was the right place to make and produce criticism from. At the beginning, newsletters played an important role in disseminating contemporary art, as in those days the Internet had not yet entered people's homes, and museums, universities and cultural centres in cities and towns all used them to publish their programmes.

The section containing the "Dictionary of Contemporary Art" was also important as it was written in Basque and was a platform through which different audiences were invited to relate to contemporary culture and art. In this

sense, I like to think of the newsletter as a bridge between academia, Arteleku, and its potential audiences. It included interviews with people who held workshops or took part in meetings and seminars, thus opening up the contents to the outside world. The way they handled languages is interesting because this was all going on at a time when the university was beginning to offer degrees in Basque and the linguistic policy was becoming standardised. *Zehar* contributed to the debates that the Basque autonomous and cultural community was having about a unified Basque language, which would be introduced in schools and in which *Zehar* played a fundamental role by publishing articles that weren't translated from other languages into Basque, but were rather the product of the Basque academic and cultural worlds.

In 2005, the decision was taken to publish two printed editions, one in Spanish and Basque and the other in Spanish and English. When Miren Eraso took over as editor of the newsletter in 1995, texts gradually began to appear in English. As Arturo Rodríguez says in his article "Arteleku, desde la perspectiva educacional. Alternativa y modelo: desarrollos, ejes, apuntes" in *Desacuerdos*: "Arteleku's newsletter, *Zehar*, is a fundamental training tool, which has succeeded in repositioning itself as a theoretical support and in achieving international projection. The magazine, which was first published in 1989, initially provided information on the centre's activities but when Miren Eraso took over as editor in 1995, it became a space for thought that accompanied and gave continuity to the work of the production centre, becoming one of the factors that have given greater conceptual consistency to Arteleku's overall project."[1]

Before Miren Eraso took over as editor of the publication, as you pointed out during your narrated visit,[2] Maya

1. Rodríguez, A. (2011). «Arteleku, desde la perspectiva educacional. Alternativa y modelo: desarrollos, ejes, apuntes», *Desacuerdos 6*. An *In memoriam* issue for Miren Eraso.

2. See in this same publication "A Narrated Visit" to the exhibition

Aguiriano was in charge, backed up by an editorial committee which included Joxemari Iturralde, Adelina Moya and Francisco Javier Sanmartín. In issue 29 of *Zehar*, the former director of Arteleku, Santi Eraso, introduces Miren by saying that their objective is to promote the centre's editorial line and its publications. Until then, since 1987, she had been the coordinator of the documentation centre.[3] Issue 29 features an interview with Catherine David —"La estrategia del no lugar"—, but the clear break in the publication's design occurs in issue 30, when a theme that has been transversal in both *Zehar* and Arteleku emerges for the first time: the irruption of feminisms. Entitled "Voces feministas", *Zehar 30* (1996) highlights what is going on in Spain as far as feminism is concerned, with articles by Estrella de Diego, Carmen Navarrete and Ute Meta Bauer. In addition, the first interview appears with Erreakzioa-Reacción, a collective that was created while they were working in the context of the centre. They were responsible for the seminar *Solo para tus ojos. El factor feminista en relación a las artes visuales* (1997) and from then on Arteleku became a reference for anyone interested in feminisms in the Basque context and also at a state level. People leaving university, among other spaces, paid attention to what was going on there. Apart from holding forums, seminars and workshops, Arteleku provided spaces where artists could produce, share, debate, discuss and collaborate. As Arturo Rodríguez says: "From now on, art will be negotiated with contemporary culture; during the formative time set out by Arteleku, the gaze will no longer be exclusively aesthetic, rather it will enter into creative friction with the new currents of thought; it will be politicized. The participation and involvement of the artists who

Across the Sand.

3. Editor's note. For more information, see the video of Miren Eraso explaining in first person her work in Arteleku and the different phases of the change that the institution underwent. This was produced on the occasion of the Biennial Meetings of Documentation Centres for Contemporary Art organised by the Artium Museum since 2002. Available here: https://www.youtube.com/user/artium02.

frequent the centre in events of this type constitutes an exercise in responsible self-training that will undoubtedly have consequences for the artistic production generated from now on in the shared space of Arteleku."[4]

From this moment on, the spaces that were made available take on a more central role, more people begin to frequent them, and there is a greater exchange. In this context, the possibility arises that Erreakzioa-Reacción might be formed and continue to work in Arteleku. Resonances of its practices remain and feminisms become increasingly visible. Ultimately we should not forget that all these issues are linked to educational processes. In 2007 Miren Eraso published "The Open School", a double issue of *Zehar* (60/61) in which thought was given to what extent we had the tools, including visual ones, to develop critical thinking and to become acquainted with contemporary culture. The aim of this double issue was to provide an online platform from which essential tools with which to teach culture and art could be made available on different educational levels. Sadly however, frustration with the institutions and their limitations increased. This volume marked a milestone because it was the last one that Miren edited directly, before I took over.

In closing, I would just like to say that, in spite of how it developed, in its desire to become more than a publication, *Zehar* always came up against the limits of the institution due to the political decisions that were made.

Laura Vallés Vílchez: With regard to how it was impossible to establish a platform that would generate tools, I remember a workshop we held at Consonni,[5] after we had presented the first episode of this project. Some of the younger participants shared their frustration at the fact that they didn't know what Arteleku was all about, saying that nobody had

4. *Op. cit.*

5. See "taller con_textos", available here: https://www.consonni.org/es/actividades/2019/09/contextos-con-laura-valles.

ever told them anything about it at university and that, as often happens in trans-generational environments, there is knowledge out there that, however obvious it may seem to those who are exposed to it, is taken for granted. Which is why I thought it was important to return to this idea by Peter Osborne—thinking-with Benjamin—from which to confront an archive as something that puts experience to work with history. In fact, it was Mar Villaespesa and Miren Eraso, together with Carme Ortiz—whom I have not managed to get hold of—who would prepare the double issue of *Zehar* "Thinking about Publishing" (2002), which would be accompanied by a workshop/magazine forum at UNIA arteypensamiento. UNIA's website contains magnificent reports of everything they put on there, an absolutely fantastic narrative repository.[6] Apropos of this experience, they would write a compendium of quotations and fragments by way of a conclusion in which they would emphasise the need for a playful and inventive attitude to avoid becoming overwhelmed by the weight of history, what Benjamin would define as "the tiger's leap into the future" and which would allow them to underline the idea of the author as a producer of analytical forms within the world of ideas and artistic practice. Along with Mar and other colleagues, Nuria, you were part of the content team of UNIA until 2014, which is when the project came to an end. UNIA is an organisation within the International University of Andalusia from which other feminist experiences have emerged, which allows us to talk about these spaces of critical thought and their capacity to generate contours and contexts. You also wrote for *Zehar*. Many magazines were involved in "Thinking about Publishing", including *Afterall,* where you were co-editor. That was where we met in 2009, when I was working as an intern, and when we planted a seed from which *Concreta* would blossom forth two years later. Your experience in art, publishing and curating is of great value to me and I think you can shed some light here on this "fugitive narrative" that the exhibition proposes.

6. See "Pensar la edición", avalaible here: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=46&Itemid=39.

Nuria Enguita Mayo: Listening to what you are saying, I was trying to draw up something akin to a genealogy and I realised that when all is said and done, what we have here is a story of women who, little by little, have gradually vanished from a hegemonic genealogy of curatorship and other publishing and mediation practices. A dynamic that has to start changing and that is why the work you are doing, Laura, is so important. Indeed, I believe that *Arena* and *Zehar* come together in the figures of Mar and Miren, and they do so in a context in which relationships are beginning to be forged between the Antoni Tàpies Foundation, Arteleku and BNV Producciones, which will eventually lead to UNIA arteypensamiento, with the participation of the José Guerrero Centre in Granada. I think it is interesting to draw up a chronology because Maider has mentioned *Desacuerdos*, but before *Desacuerdos* there is a whole body of work in which, by the way, Natxo Rodríguez —who is here with us today— was also involved, and which has somehow been made invisible.

I think that the three exhibitions that Mar Villaespesa curated: *El Sueño Imperativo* (1991), *Plus Ultra* (1992) and *100%* (1993), shortly after her experience at *Arena*, were very important for the context of the decade, despite the criticism now being levelled at some of them by decolonial discourses. In the first one, although it would prove a failure, Mar proposes a specific way of working with the limits of an art institution and in relation to a global discourse in a local context; in *Plus Ultra* she lays down a series of guidelines that ran against the grain of Expo'92; and, finally, *100%* became one of the best exhibitions of the time—as Olga knows, because she also worked in it—, among other reasons because its magnificent publication introduces seminal translations on feminisms. Her way of addressing local and global discourses was an education, I like to say that she is our Harald Szeemann.

It is worth mentioning that *Arena* was also a response to *Figura* magazine, from figure to dispersion, to abstraction...

In any case, Mar's feminist, political and poetic gaze in these three exhibitions also influences Miren's work in *Zehar,* by which I mean that it adds to the effort to transform an institutional magazine, with a marvellous agenda, into a publication of critical thought. For me, the most important thing would perhaps be to think about what we now call "caring", by which I mean a way of doing things we can no longer imagine doing any other way, above all from the standpoint of feminist practices, and which, to some extent, was something we already shared back then because we worked horizontally and in a network, a network that was always peripheral. Mar and Miren, more or less permeated by theory, implemented it through action.

After documenta X (1997), Catherine David began working on the project *Representaciones Árabes*, co-produced by the Antoni Tàpies Foundation, UNIA arteypensamiento and Arteleku. It is true that this interview, this "non-place strategy", opens a critical instance. I believe I tell no lie if I say that it was Catherine who introduced Jacques Rancière's thought into our context.[7] This idea of the partition of the sensible, of building from a fragment and by anyone, made it possible to work from another political and poetic place. This is a way of doing that does finally take root in UNIA thanks to all the players who were there at the time and to BNV's production—I think it's very important to stress that fact.

At the beginning of the 2000's, this way of working, which has to do with the relationship between local and global, feminisms, politics and poetics, was consolidated. This leads to the meeting you are referring to, Laura, "Thinking about Publishing", which finally did not turn out as planned, but which arose from the collaboration between UNIA and Arteleku, and the figures of Mar and Miren. I think it's important to mention this because it was never made public, but I do think it's something we should know, that that was the moment when Miren Eraso, Catherine

7. Xavier Antich in conversation with Catherine David. Avalaible here: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=13.

David and Laurence Rassel rethought Arteleku together and proposed a document that is just wonderful. I don't know where it is, so I will leave it up to the researchers to find out. This turning point is a kind of crystallisation of practices and ways of doing things, as I say, by women, who were looking towards a future that was finally channelled in myriad ways.

Laura Vallés Vílchez: The idea of figure-as-concretion and sand-as-dispersion, which Nuria comments on, reminds me of a recent conference that Pepe gave, in which he put forward some ideas on this issue that I had mentioned earlier, the difficulty of drawing contours and contexts today, perhaps one of the post-modern backlashes that best defines our current crisis of representation.[8] What is referred to as "the commons" is more like sand. No matter how much you want to grab it—as Eva Lootz would say in the first issue of *Arena*—it slips through your fingers. In your case, Pepe, you contributed to both publications, *Arena* and *Zehar*. In parallel to your professional experience, which is mainly linked to academia, you have developed several editorial projects, such as *ACTO*, a magazine you published and presented in that forum of publications we referred to earlier on. You raised two issues during that brief contribution. In the first case, you presented the university as a place of privilege, as opposed to the museum, which you saw as a space of legitimacy, and in the second, you proposed that magazines or "re-views" should be considered as second looks. In addition to your work in publishing during those years, I'd particularly like to ask you about this relationship *between* the university and the museum, two institutions that curatorial studies have tried to challenge or entangle with varying degrees of fortune: What resonances do you think remain and what certainties prevail?

8. "Figuras de la Gente", at Bombas Gens Centre d'Art, a conference held on 24 May 2018. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=Kv078lxoQpM.

José Díaz Cuyás: Before I launched *ACTO* magazine, I was involved in *BUADES* magazine, a publication that didn't attract all that much attention but was nevertheless quite unique. It was a very special initiative that originated in the same gallery that gave it its name. It touched on several issues and positions that would later take on greater prominence. It was situated in a very interesting territory between the local and the global—this is just what we are talking about—with such people as Ángel González or Juan José Lahuerta, and Diego Lara as designer. Maria Vela was the editor for a while. Various people were involved in it, different generations and different artistic interests crossed paths there. People like Brea himself, Fernández-Cid, Horacio Fernández and Cereceda, among many others... I remember that we devoted a special issue to Beuys, but there was also a lot of painting. All in all, it was a very fertile, juicy mix of reading and careful editing. Although, what you might describe as my publishing practice had in fact more to do with fanzines, I come from a self-publishing background rather than from institutional and commercial publishing. When I was finishing university we had a group called GENE that nobody remembers today—maybe it's no wonder—we used to publish a facsimile magazine that was pretty neat; it was really quite good. Especially at that time, when painting, the transavantgarde and German neo-expressionism were dominant, while we were busy struggling with conceptualism. Then I went on to publish *AUTO*, another really minority magazine, almost a joke amongst friends. The other things I've done since then have more to do with the academic world.

Since I received your invitation, and as far as *ACTO* is concerned; one of the things I have thought about is how things have changed in such a short time. At the presentation of the magazine for *Zehar*, in "Thinking about Publishing", I put forward a couple of ideas. On the one hand, the argument that discourses on contemporary art have been largely established from the museum—starting with the MoMA and then all the others—and not so much from art

history as an academic discipline. However, the situation hasn't been quite the same since the 1980s and 1990s. The magazine sought to situate itself in a territory halfway between the academic discourses on art and the discourses on current affairs, generated to a large extent by museums which, in turn, would be closely linked to the market and those hybrid forms which are the biennials, triennials and so on. The idea was to move away from both the clichés of art history and the present, from the obsession with the latter which, after all, is also full of stereotypes. And here I include current theoretical and academic fashions; it seems to me that there isn't that much difference now between the university and the museum: we all quote the same authors, the same arguments... thank goodness the era of liquidity has passed. Everything was watered down for a few years. In the end we use categories and ideas that are defensive and impoverishing, they act like corsets.

ACTO was a modest project, almost a home-made publication, perhaps that's why it proposed distancing itself from those current discourses that, in some way, would be influenced by museums and the market. In that sense, the university could be an interesting place at that time because there wasn't so much latent pressure. Although nowadays, what I used to say back then, when we were "thinking about publishing", well, I don't think that way anymore, because today, at university, another type of pressure has developed, namely the CV. *ACTO* was a magazine that originated in a university setting, but I think it would be much harder to do something like that now; it doesn't meet any of the academic requirements that were already demanded at that time: peer reviews, rankings, impact... I think that in the academic field today it is by no means easy to do something that is a bit "roguish", and I don't think that many colleagues devote much effort to publishing articles in journals that don't have an impact on their CVs. Another of the ideas we had in *ACTO* was to propose a magazine as a re-view, as a revision of the theoretical-practical assumptions that we all have. That would have to do with the

idea of hyper-reflexivity that sociologists have put forward as a characteristic of modernity. We all theorize about the present and we all use certain tools to orient ourselves, so we have no option but to move around in this whirl of discourses, theories and practices. What we were trying to do in a very modest and domestic way was to try to speak in an unprejudiced way about a 15th century work as well as about what an artist was doing right then.

As for the resonances and certainties you mention in your question, I am very struck by our national obsession with internationalisation. I have the impression that this is a particularly Spanish obsession. In fact, a few years ago the Reina Sofia Museum invited us to a series of round tables, sponsored by Banco Santander, to discuss why Spanish art had not managed to have the impact it deserved abroad. This is a debate that has been raised many times. This idea that they should pay more attention to us than they do, that we should be more successful overseas, is deeply rooted. One example would be the Reina Sofía project in its beginnings, the markedly educational nature of its very programming. Like art for children. In a very explicit way, it is taken for granted that there is a lack and that this lack must be made up for. I have no doubt that Spain's historical situation is very unique, it includes a totally extemporaneous dictatorship, there was autarchy and isolation. But perhaps we need to read this from a more psychoanalytical point of view as well. I don't know to what extent the problem is the actual perception of the lack, because here in Spain we have fantastic writers, we have Ferlosio, García Calvo, González himself whom we were talking about. I think they are authors who don't have all that much success abroad and of course it would be good if they did, but if they don't then it's really not all that serious, in any case it'll only be serious for those who miss out on them. There's some of this obsession with things international in those magazines we're talking about. On the one hand, it's clear that the more dissemination the better for everyone, but there's also that other more symptomatic side. In the

end, both *Arena Internacional* and *Figura* ended up running with that tag line, as did so many others in those years. The negative part of all this is that the perception of this lack, this deficiency, in an almost Lacanian sense, what it ends up provoking is a homologation of practices with respect to the exterior, a desire for emulation that seems to me very evident in Spanish art since the sixties and seventies.

Laura Vallés Vílchez: If in Spanish we can think of a *revista*, a re-view as a second look, in English, the word magazine would introduce its spatiality. The English word *magazine,* which derives etymologically from the French *magasin*, the Italian *magazzino* or the Arabic *makhazin*, means a "store". Based on a reflection on the page and the white cube, I have been conducting an investigation ever since I wrote about *Aspen*: the magazine in a box. In this respect, Olga, your experience in the field of research and curatorship is very unique in a context where the discipline has barely entered Spanish academia. An article you wrote, and which I was particularly keen to mention because of the topic we are dealing with, is "El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa."[9] I think it would be interesting to comment on how the exhibition format can accommodate new methodologies that open up the conversation about history and memory—its material traces and remains— from other "minor" places, in the manner of Deleuze and Guattari. A term that I believe opens up an ethical instance to those overlaps between the outlines and figurations proposed by these two publications that have brought us together here today.

Olga Fernández López: With regard to what Pepe says about there being a lack, I think that more than being Lacanian, it has to do with a kind of self-colonialism. We feel lack in relation to an imagined modernity, to how we

9. Fernández, O. (2013). "El feminismo en los museos: discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa". In Aliaga, J. V. and Mayayo, P. (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010.* Madrid: This Side Up, pp. 101-124.

think things were overseas and how we position ourselves in relation to it. In this respect, I would like to address another question that Pepe raised in relation to the role that the university can play and how the discourse has been generated from museums. I studied at the Complutense University of Madrid and back then, in the nineties, everybody who did their doctorate with me went off to the institutions and abandoned the good ship University, because at that time it was either more "cool", more interesting, or there was more to do. A generation was lost there that could have added, shall we say, a certain "critical spirit" to the university. However, they were able to start working from the institutions.

Here I'd like to raise two stereotypes that are circulating in the debates on Spanish art: one is in relation to institutionalisation and the other is in relation to criticism. These are two issues that I think, as the English say, we should "unpack" so we can know what we mean by them. In my opinion, what has happened is that there has been an institutionalisation of criticism and what we need to do is to dismantle it. I can see that there has been interest lately in the word "history" and in "historisation". Whereas back in the 1990s the discourses on curatorship were very self-reflexive and referential—an anxiety about who I am, what I am doing and what defines me—and they stood up to the idea of an institution, I now believe that this phase has been put behind us and, therefore, there is a return to self-historisation, an issue that they have done a great deal of work on in Slovenia, for example.[10]

I am interested in this idea of the role that exhibitions can have in the process of historisation or self-historisation. Perhaps it is not so much a question of why we should historicise, but rather how. In that sense, curatorship allows you to create other types of narratives by skipping some of the historical narratives that have been made,

10. Badovinac, Z. (2019). *Comradeship: Curating, Art and Politics in Post-Socialist Europe*, New York, Independent Curators International.

and to generate other genealogies. In the *Across the Sand* brochure, the term "new institutionalism" appears, which sounds a bit like "new normal". I think what would be interesting would be to contrast "institutionalisation" as a process and "institutionalism" as a way of doing and of governance from which to be able to imagine a new (other) institutionalism. I prefer to use the term the Scandinavian and Central European countries and the United Kingdom have called "new institutionalism" and which here takes on other characteristics. With regard to institutionalisation, I don't think anyone is bothered by the fact that institutions exist. In fact, it is a demand that *Arena* takes kindly to; what bothers them is that they are instrumentalised and how they are governed.

The "curatorial shift" that took place in the late eighties and early nineties was only possible thanks to the institutions, because it was really hard to work outside them. The projects we are mentioning are projects that, as a rule, are linked to public institutions that take good care to work *from* the inside. I am very much in favour of this process of institutionalisation, because it is the place from which many women have been able to work, where they were given some shelter. As soon as there is an independent curator working from the outside who is opposed to museums, that genealogy is left orphaned. This kind of project in museums, independent spaces or places like, for example, the Círculo de Bellas Artes, where workshops are run by artists themselves, becomes a home you want to be in. They are necessary for a more feminist approach such as the one proposed in the text on feminist exhibition policies you referred to, Laura.

To recap on part of the conversation, I wrote two words down. The first was the idea of "intention", which is something I think we should assert. I think that these published projects have an intention, a term I think works better than "criticism". The other is the idea of "sedimentation", which is closely linked to the idea of a desert. Basically,

what happens to a desert is that the dunes are moving all the time, so that even though the landscape is always the same, it's also always different. I see these projects with a local intention, in the positive sense, which made it possible to generate a context from something that is not very fashionable: tradition. There is a series of artistic traditions, ways of doing things and practices that have to do with the international, but *from* the needs that exist: zones of contact are created. Back then, within the framework of the Autonomous Communities, public financial resources were available to facilitate the work of the institutions. In the Sevillian and Basque contexts, it is quite clear how this sedimentation I was referring to takes place.

I am currently working on the question of audiences, through that intermediate space that Pepe referred to and that we mentioned earlier, and I have been struck by how rarely they appear in these magazines. Who are their audiences? In those years, democratic access to culture was completely paternalistic, a perspective that was projected from politics, but also from art, in order to encourage this "new spectator".

Another issue that interests me, because of the relationship between art and community, is Joseph Beuys' so-called "social sculpture". I found the role he plays in *Figura* and in *Arena* to be interesting, and he sometimes turns up in *Zehar* as well. Although he is a controversial and somewhat unfashionable figure—with his personality cult and his shamanistic endeavours—I think he was also given prominence in these magazines because of this issue of the desert. When he came to Spain in the mid-eighties he said: "Spain is a desert, let's plant trees."

Finally, I'd like to underscore what Pepe Espaliú said in his workshop in Arteleku, when he defended collective work and asked that what comes out of the workshop should be a collaborative process to the detriment of independent works. I'd also stress José Luis Brea's contempt for the

figure of Beuys, whose closing lines left me flabbergasted and I'd like to leave them with you here, floating in the air, when he says in his article in *Zehar* "1990's: Diccionario de las ideas recibidas":

> All-worldism. Proclaim the ultimate belief in the fact that the great discovery of the neo-avant-gardes is that 'everyone is an artist'. For an even greater argument, appeal to the authority of Beuys. Overlook the contradiction inherent in taking an opinion as valid just because it comes from someone who is supposedly an authority; when the opinion of that authority would point, according to the vulgate on which it is built, to the equivalent validity of any other opinion, regardless of from whom it came. Every form of all-worldism is a veiled third-worldism.

Laura Vallés Vílchez: It's terrible. So perhaps to bring things to a close and with regard to two issues that have come up in the conversation—sedimentation and narration/self-historisation—the other participants in this virtual meeting would like to add a few more comments. Noemí, Lola and Inés set off from precisely this idea of sedimentation to give shape to the workshops they ran as part of the public programme of *Across the Sand*. And in this same vein, Natxo, Arantxa and Andrea are trying to activate the Arteleku archives in order to generate micro-narratives that can still relate the experience with the materials. Would you like to tell us a bit more about that?

Noemí de Haro: Even though it was Laura and I who initiated the conversations, Lola and Inés immediately joined in and together we tried to define the reading workshops. Alfonso, Sara, Juan, Ángel and Ana, who are here today, as well as the rest of the participants, also contributed to that definition. What we proposed was a space and a time we could share, we didn't want to impose burdensome tasks, we just wanted to see what would happen.

Hence the difficulty of converting it into a text, which was a format we wanted to get away from. Besides, if we talk about experience, about how to look at an era we haven't lived through... Those of us who have been watching the film *El Futuro*, not even taking part in it, well we have a very different point of view. Besides, as doctoral students, Lola and Inés are taking part in this historisation that Olga Fernández talks about, lots of us are involved in it, and they have quite a lot to say about it.

Lola Visglerio: The issue of audiences was something that concerned us on the one hand, but on the other, it seemed just perfect. As we didn't know who was going to sign up for it, holding a traditional reading workshop could have led to difficulties in accessing the materials, taking into account that there would be people from different generations, experiences, disciplines, etc. We were interested in tackling other dimensions—such as the image or the map of the exhibition itself—and also in seeing what routes people took that might not have anything to do with the original proposal. That's why we jointly proposed alternative itineraries that related historical moments with the present and the future, just as the exhibition itself proposed, in fact.

Inés Molina: One question the exhibition asks itself and which we also asked ourselves, and which Olga pointed out, is what it means to historicise, how do you historicise? The workshops stemmed from a desire to be there in person. The fact of meeting and commenting, touching the magazines, generating that context, started from the desire to embody a history: how can that history be mobilised from the present and in what way can it unleash certain vanishing points from what we are living. The exhibition that Laura has curated is very palpable because, at the end of the day, it is a question of bringing together not just a series of magazines but also works produced *ex profeso*, more historical works, in order to pose some questions that in the end what they do is they illuminate some parts of a past that still reverberates today.

Laura Vallés Vílchez: That's lovely, Inés. Indeed, this exhibition could have taken many forms and now we can perceive the tensions and the pretensions of those who were expecting to see a reflection in their gaze. The text "La rebelión de los intervalos,"[11] in which Marina Garcés tells how we have lost the blank page, the possibility of writing us as a society in favour of the unfinished, of the space *in-between* we talked about before, is useful when it comes to thinking about the white cube. For her, "the question that has to be asked is not what is the best representation for the best action, but what to pay attention to and how to sustain attention. Where coordinates lose their definition and vision becomes peripheral, we do not always pay attention to what we need to see. Perhaps we need to turn our head, or our whole body. Or maybe we even have to pay attention to what we will never be able to see and represent ourselves completely. The question of attention opens up a field of reciprocity that is paradoxically both active and passive at one and the same time: we have to pay attention to that which in turn asks for attention. That's why, more than the constructive action, of scriptural origin, we need to develop a new—or very old—sense of treatment. Faced with the question of what to do, beneath our feet and between our hands, another question arises: how do we treat reality, how do we treat other people and each other? The question of treatment puts what is already written, what is already done or what already exists in another light and, therefore, gives it the power to cast other shadows". In this sense, another of the conclusions of "Thinking about Publishing" would be the notion of hospitality.

Natxo Rodríguez: With regard to what you were asking, Laura, if you like, I'd be happy to give you a few pointers about what we are working on that is related to your project, not because I need to talk about it, because I've really been enjoying listening to everything you've been saying, which, moreover, shows that the exhibition, which I've seen

11. Garcés, M. (2014). "La rebelión de los intervalos", *Concreta 04,* Valencia.

in its three phases, does in fact present something that is quite complex: ranging from the prominence of two publications and an archive in Azkuna Zentroa, to ARTIUM, where they introduce a few historical pieces and which is deployed with all its possibilities in Madrid. We approach it from the untold memory of Arteleku but, of course, it includes many other things. Our experience starts out from a problem: as you pointed out, we realise that students don't know what Arteleku is and we realise that there aren't any archives, any narratives, a memory that, now that we're still able to generate it, hasn't been built yet. Nor are there the materials and resources for this to happen. However, we can see how some stories are beginning to become hegemonic, either because of institutional interests, the fact that the others have abandoned the ship, or simply because of natural evolution. We wanted to activate the archive, to keep it alive, as this curatorial experiment also proposes, although in our case we instigated a few micro-narratives, like the one Maider Zilbeti is preparing, multiple stories that could coexist, be open and allow for contradiction.

Arantxa Laurizika: We are also working on a research project with the Elías Querejeta film school in Tabakalera; we're reviewing the Arteleku video archive with them. What we find is that, since Arteleku came to an end, and since the Provincial Council has assigned certain people to certain tasks, we are faced with lots of problems. Now there's nobody there willing to take responsibility for any kind of recovery: memory, magazine, archive, video, etc. However, since we are working from the university, we've finally gained some access, but it is really complex at the institutional level.

Laura Vallés Vílchez: In this sense, at a time when there were institutions and public policies that made it possible for a network such as Arteleku and *Zehar* to exist, or also UNIA arteypensamiento, today, in this house that welcomes us, CentroCentro, I would like to take this opportunity to return to the premise from which *Arena* started,

"the desert grows", and to express my regret that Soledad Gutiérrez, who was its artistic director until just a few months ago, has had to abandon the ship and her programme following the arrival of the new government at the City Hall. This is the second exhibition in barely a year—the first was at the EACC—that I have held in an institution that is standing on quicksand. So I'm going to propose that we all close our screens with a big thank you to Ángel, Ana and Amalia, who have kept the boat afloat, and to everyone here today and to all those of you who are reading our words now. We will keep working.

“Editing in a System of Positive Echoes”. Miren Eraso in *Zehar*

Laura Vallés Vílchez

Two documentas frame the editorial work of Miren Eraso at *Zehar*. If in the first issue she presented “La estrategia del no lugar”, an interview with its director Catherine David—who was preparing the last documenta of the century, the first at the hands of a woman—, two decades later she would introduce “The Open School”, a contribution to *documenta 12 magazines* in the form of a forum on education. This platform for debate sought to have a multiplying effect based on the notion of *école mutuelle*: an educational project that would activate collaboration and reciprocity between different people. Just a few years before, and in the wake of an earlier forum, “Thinking About Publishing”, Miren Eraso wrote “Editing in a System of Positive Echoes” alongside Carme Ortiz:[1] an analysis of the production of art criticism in the eighties. Both editors would seek to demonstrate the hypothesis on which much of the printed matter of those years would be based, and from which they would later work. According to Eraso and Ortiz, most of the critical production would take place in a non-existent space, an artistic non-system that would occur in the will rather than in reality, in a system of positive echoes—the euphemism chosen for the title.

In what follows, a selection of materials under the care of Eraso—carried out as a dialogue with the CentroCentro team— where the summoned voices feature their particular

1. Eraso, M. y Ortiz, C. (2015): “Editar en un sistema de ecos positivos”, *Sobre N01.* Research carried out between 2004 and 2005 in the context of *Desacuerdos*.

determination to *situate* knowledge in favour of reciprocity and difference; the backdrop of discourses, practices, and collaborations that have contributed to a historiography yet to come from action and care. The "new *Zehar*" starts with an image that resonates today: Gordon Matta-Clark's *Open House* and artist's studio confined in the middle of the city. A reflection on the architectural space and its desire to open up to the outside.

SHORTS

The actual content of a book is not a product of the author but of a team: of editors, designers, publishers, writers — and there is an element of authorship in all of these roles.

Katherine Gillieson

Argitaratzailea/Edita
GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA
KULTURA ETA EUSKARA
DEPARTAMENTUA
DIPUTACIÓN FORAL DE GIPUZKOA
DEPARTAMENTO DE
CULTURA Y EUSKARA

Diputatu Nagusia
Diputado General:
ROMAN SUDUPE OLAIZOLA

Kultura eta Euskara
Departamentuko Diputatua
Diputada del Departamento
de Cultura y Euskara:
KORUKO AIZARNA REMENTERIA

Kultura Zuzendari Nagusia/
Director General de Cultura:
LUIS Mª OYARBIDE ARIZMENDI

Artelekuko Zuzendaria
Director de Arteleku:
SANTIAGO ERASO BELOKI

Publikazioaren Zuzenketa
eta Koordinaketa
Dirección y Coordinación
de la Publicación:
MIREN ERASO ITURRIOZ

Koordinazioaren laguntzailea
Ayudante de coordinación:
GORETTI ARRILLAGA ALDALUR

Kolaboratzaileak/Colaboradores:
Aurelia Arkotxa, Eugeni Bonet, Eulàlia Bosch, Daniel Castillejo, Paulo Venancio Filho, Joxean Muñoz, F. Ruiz de Infante y Enrique Vila-Matas.

ZEHARek ez du derrigorrez bat egiten kolaboratzaileen iritziekin.
(Eskatu ez diren jatorrizko idazlanetaz ez da korrespondentziarik mantenduko).

ZEHAR no comparte necesariamente las opiniones de sus colaboradores.
(No se mantendrá correspondencia sobre los originales no solicitados).

Arte Garaikideko Hiztegiaren euskarako itzulpena / Traducción del Diccionario del Arte Contemporáneo:
EUSKALTERM-UZEI

Maketazioa/Maquetación:
K6 KULTUR GESTIOA

Fotokonposaketa, fotomekanika eta inprimaketa/ Fotocomposición, fotomecánica e impresión
IMPRESION GRAFICA VARELA

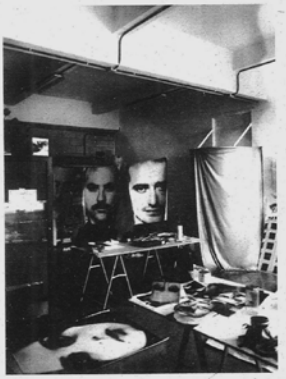
Depósito Legal / Lege gordailua
SS. 1.104/89

ISSN 1133 - 844 X

© Argitalpenarena / de la Edición
GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA
DIPUTACION FORAL DE GIPUZKOA

Art bibliographies-ek indizatua /
Indizada por Art bibliopraphies

Gordon Matta-Clark. "Open House" 1972.
Kontenedore industrialaz eta zura. 200 x 240 x 600 zm
Daniel Varennen bildumakoa. Geneba
Contenedor industrial y madera 200 x 240 x 600 cm
Colección Daniel Varenne. Ginebra
(Ricardo Iriarteren argazkia / Fotografía Ricardo Iriarte)



Artelekuko uzteko lekua /
Espacio de cesión de Arteleku
(Floro Azketaren argazkia / Fotografía Floro Azketa)

ZEHAR

Aurkibidea / Indice

4 CATHERINE DAVID, DOCUMENTA X, LA ESTRATEGIA DEL NO LUGAR
Miren Eraso

9 VIDAS PRIVADAS, VIDEOS PUBLICOS
Eugeni Bonet

12 ALGORITMOS DE LIBERTAD
Paulo Venancio Filho

15 KARTOGRAFIA EZINEZKOA / CARTOGRAFIA IMPOSIBLE
Joxean Muñoz

20 DAN GRAHAM-ekin ELKARRIZKETA / CONVERSACION CON DAN GRAHAM
Brian Hatton

26 IVES KLEIN-EN HEGALDATZE BLUIA
Aurelia Arkotxa

28 EL SILENCIO DE UNA OBRA DE ARTE
Eulàlia Bosch

30 FALSA INTRODUCCION PARA ALGUNOS TRABAJOS SIN TERMINAR
Francisco Ruiz de Infante

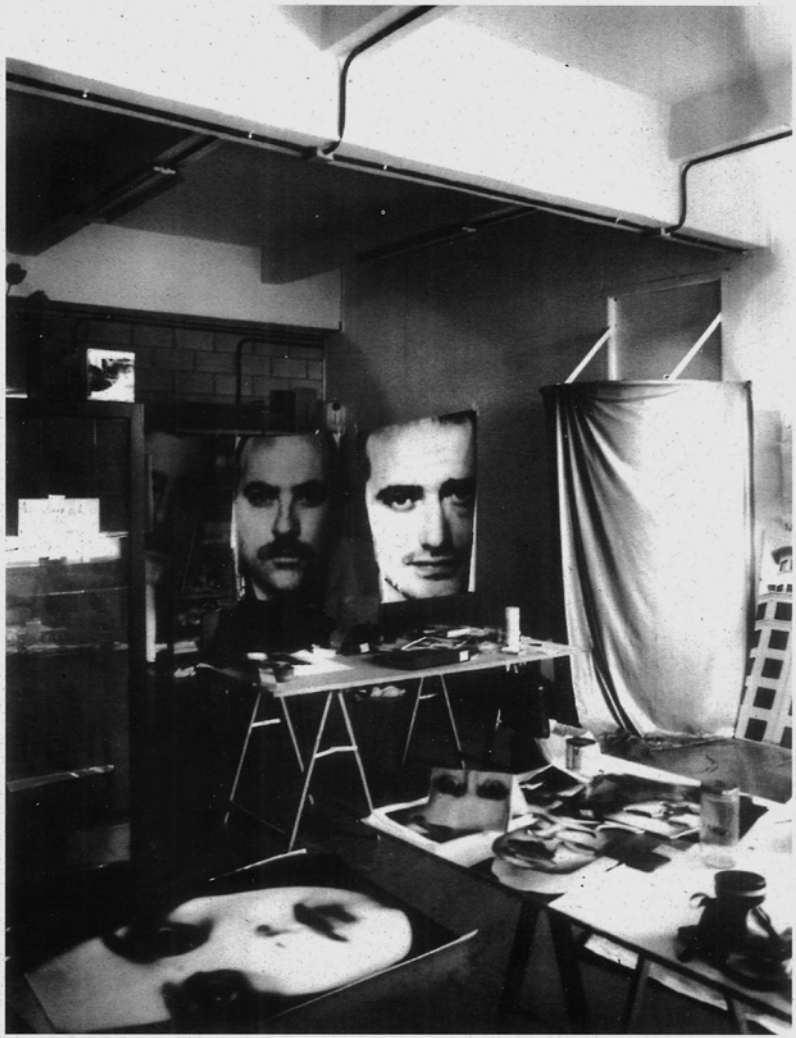
36 JAVIER TUDELA O SUS PAJAROS EN MI CABEZA
Daniel Castillejo

38 ESPIANDO A TRES ARTISTAS / HIRU ARTISTEN ZELATAN
Enrique Vila-Matas

42 ARTELEKU: DOKUMENTAZIOA / DOCUMENTACION

43 ARTE GARAIKIDEKO HIZTEGIA

Arteleku Kristobaldegi, 14 - Loiola Auzoa - 20014 Donostia Tfn. (943) 45 36 62 - 47 00 21 Fax (943) 46 22 56



A R T E L E K U

Arte Tailerrak - Erakusketak - Dokumentazio Zentrua
Liburutegia - Bideoteka - Uzteko Lekuak
Argitalpenak - Obra Grafikoen edizioak - Mintegiak
Hitzaldiak - ZEHAR Artelekuko Aldizkaria

A R T E L E K U

Talleres de Arte - Exposiciones - Centro de documentación
Biblioteca - Videoteca - Espacios de cesión
Publicaciones - Ediciones de Obra Gráfica - Seminarios
Conferencias - ZEHAR Boletín de Arteleku

Argitaratzailea
GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA
KULTURA ETA EUSKARA DEPARTAMENTUA
DIPUTACION FORAL DE GIPUZKOA
DEPARTAMENTO DE CULTURA Y EUSKARA
Edita

Diputatu Nagusia
ROMAN SUDUPE OLAIZOLA
Diputado General

Kultura eta Euskara Departamentuko Diputatua
KORUKO AIZARNA REMENTERIA
Diputada del Departamento de Cultura y Euskara

Kultura Zuzendari Nagusia
LUIS MARIA OYARBIDE ARIZMENDI
Director General de Cultura

Artelekuko Zuzendaria
SANTIAGO ERASO BELOKI
Director de Arteleku

Publikazioaren Zuzenketa eta Koordinaketa
MIREN ERASO ITURRIOZ / K6 KULTUR GESTIOA
Dirección y Coordinación de la Publicación

Koordinazioaren laguntzailea
GORETTI ARRILLAGA / K6 KULTUR GESTIOA
Ayudante de Coordinación

Kolaboratzaileak
JUAN CARLOS ARAÑO
UTE META BAUER
ESTRELLA DE DIEGO
XABIER SAENZ DE GORBEA
ANJEL LERTXUNDI
JUAN LUIS MORAZA
CARMEN NAVARRETE
ESTIBALIZ SADABA
AZUCENA VIEITES
Colaboradores

Itzulpenak
GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA,
EUSKARAREN NORMALKUNTZAKO ZUZENDARITZA
XABIER KEREJETA
JOSE LUIS ARANTEGI
Traducciones

Arte Garaikideko Hiztegiaren euskarako itzulpena
EUSKALTERM-UZEI
Traducción del Diccionario de Arte Contemporáneo

Diseinua
LAUREN HAMMOND / BASE 2 DESIGN ASSOCIATES
Diseño

Inprimaketa
ANTZA
Impresión

Preimpresioa
AIAGRAF
Pre-impresión

Lege gordailua
SS. 1.104/89
Depósito legal

ISSN 1133-844 X

©Argitalpena
GIPUZKOAKO FORU ALDUNDIA
DIPUTACION FORAL DE GIPUZKOA
© de la Edición

Art bibliographies-ek indizatua
Indizada por Art bibliographies

ahal badazu berzikloetu ezu orrialde berriz no olvides reutilizar y reciclar

zehar BERRIA AURKEZTEN DIZUGU

Zehar aldizkarian egin ditugun diseinu aldaketak, irakurlearekin komunikazioa errazteko egin ditugu. Aurrerantzean, maketazio berri honekin zuenganatuko gara. Edukinen egin ditugun aldaketekin, Artelekuko tailer eta mintegietan eztabaidatzen diren gai desberdinak ezagutarazi eta hedatu nahi ditugu, gai bakoitzari laupabost artikuluetako bilduma eskainiz. Honekin batera **Iritzia** sailan mantenduko ditugu: euskal artista gazte baten aurkezpena, artearen irakaskuntza eta abar eta **Ohizkoak** sailan: Arte Garaikideko Hiztegia eta Egutegia eta, berrikuntza bezala, aldizkari bakoitzean azaltzen diren artikuluak dokumentatzen dituen, Erreferentzi bibliografikoen atala gehitu dugu.

Urtean hiru ale argitaratuko ditugu, **artea eta teknologiari** eskainia izango da uztailean aterako den zenbakia. Aldizkaria jaso nahi baduzu, Artelekuko Dokumentazio Zentruarekin harremanetan jar zaitez. Irazkinak eta iradokizunak estimatzen ditugu.

TE PRESENTAMOS EL NUEVO zehar

Con el nuevo diseño que presentamos en este número, hemos querido facilitar la comunicación con el lector. En adelante, nos reconocerás por nuestra nueva maquetación. Con los cambios que hemos realizado en los contenidos, queremos dar a conocer y difundir los diferentes temas que se debaten en los talleres y seminarios de Arteleku. Dedicaremos a cada tema un dossier de cuatro o cinco artículos .

Junto a éste seguimos manteniendo la sección de **Opinión**: presentación del trabajo de un artista joven, educación artística etc. y la sección **Regulares**: Diccionario de arte y Calendario y, como novedad incluimos el apartado de Referencias bibliográficas, que documenta los artículos que presentamos en cada número. Publicaremos tres números al año, el siguiente tratará sobre **arte y tecnología** y saldrá en el mes de julio. Si quieres recibir la revista ponte en contacto con el Centro de Documentación de Arteleku. Apreciamos comentarios y sugerencias.

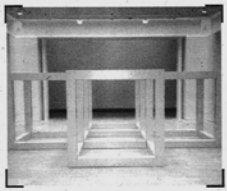
zeharek ez du derrigorrez bat egiten kolaboratzaileen iritziekin. (Eskatu ez diren jatorrizko idazlanetaz ez da korrespondentziarik mantentuko). zehar no comparte necesariamente las opiniones de sus colaboradores. (no se mantendrá correspondencia sobre los originales no solicitados).

DENTRO zehar 30

primavera **1996** *udaberria*

Página 10 ARTE ETA FEMINISMOAREN ARTEKO HARREMANAK BILDU NAHI IZAN DITUGU. AHOTS FEMINITAK/ VOCES FEMINISTAS

Página 4 EUSKAL HERRIKO PRAKTIKA FEMINISTA BERRIA: ERREAKZIOA-REACCIÓN



Página 26 ALUSIONES E ILUSIONES EN RELACIÓN A LA EXPOSICIÓN "MINIMAL ART" QUE SE EXHIBE EN LA SALA DE EXPOSICIONES KOLDO MITXELENA DE SAN SEBASTIÁN, DEL 2 DE FEBRERO AL 14 DE ABRIL DE 1996

Página 32 EUSKAL HERRIKO ARTE PLASTIKOEN ETA LITERATURAREN ARTEKO HARREMANAK ANJEL LERTXUNDIREN ESKUTIK

ahots feministak
voces feministas

MIREN ERASO
Erreakzioarekin Elkarrizketa
Entrevista con Erreakzioa 4

CARMEN NAVARRETE
Fragmentos de un Análisis
o "La Bella Indiferencia" 7

ESTRELLA DE DIEGO
¿Sabe usted lo que está pasando,
Señora Jones? 10

UTE META BAUER
Informazio Zerbitzua
Servicio de Información 14

iritzia
opinión

JUAN CARLOS ARAÑÓ
El Valor Del Arte 22

JUAN LUIS MORAZA
Alusiones e Ilusiones. La Parte
Del Minimalismo 26

ANJEL LERTXUNDI
Erakusketa Bateko Koadroak • I 32

XABIER SÁENZ DE GORBEA
Estrepitoso Silencio y
Reconsideración de la Utopía 35

ohizkoak
regulares

Erreferentzi Bibliografikoak
Referencias Bibliográficas 38

Artelekuko Egutegia
Calendario de Arteleku 42

Arte Garaikideko Hiztegia 43

TEL:943.45 36 62 FAX:943.46 22 56 **ARTELEKU** KRISTOBALDEGI, 14 LOIOLA AUZOA 20014 DONOSTIA

DENTRO

zehar 32

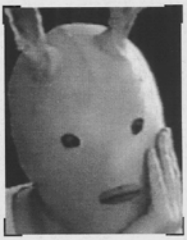
invierno **1996** *negua*

Página 24 CONTAMINACIÓN E HIBRIDACIÓN COMO ELEMENTOS ACTIVOS EN LA CONSTRUCCIÓN DE NUEVAS IDENTIDADES MULTICULTURALES

Página 11 GLOBALIZAZIOA KULTURA TXIKI, TXIKERTU ETA TXIKITU BATEN IKUSPEGITIK

Página 38 NURIA ENGUITA REFLEXIONA SOBRE LA UTILIZACIÓN DE LA FOTOGRAFÍA EN LOS AÑOS 70

Página 42 CUERPO, VIDEOS Y PERFORMANCES. ANOTACIONES SOBRE LA OBRA DE ITZIAR OKARIZ



DOSSIER
globalizazioa eta fragmentazioa
globalización y fragmentación

MIREN ERASO
Entrevista con Sami Naïr 4

JOSÉ ÁNGEL TOIRAC
Mejor Ser Cabeza de Ratón que Cola de León 8

JOXERRA GARZIA
Globalizazioaren Globoaren Ertzak 11

EVERLYN NICODEMUS
Barnealde. Kanpoalde 16
Interior. Exterior 20

KEVIN POWER
Identidad/Identidades/ Identificaciones 24

iritzia
opinión

ANJEL LERTXUNDI
Erakusketa Bateko Koadroak • III 29

IÑIGO SALABERRIA
Pintura en Movimiento 32

NURIA ENGUITA
Perspectivas Desplazadas 38

MIREN JAIO
Repetición: Infinitas Caídas 42

ohizkoak
información

Erreferentzi Bibliografikoak
Referencias Bibliográficas 45

Artelekuko Egutegia
Calendario de Arteleku 46

Arte Garaikideko Hiztegia 47

TEL:943.45 36 62 FAX:943.46 22 56 **ARTELEKU** KRISTOBALDEGI, 14 LOIOLA AUZOA 20014 DONOSTIA

ZEHAR

boletín de ARTELEKU-ko boletina 37 *verano* 1998 *uda*

DOSSIER

Pintura
Límites y actitudes
Mugak eta jarrerak

ZEHAR

boletín de ARTELEKU-ko boletina 39 *primavera* 1999 *udaberria*

DOSSIER
Danza

Nuevas fronteras
Nuevos territorios

Muga berriak
Lurralde berriak

DENTRO

zehar 40

verano 1999 *uda*

Página **4**
JUAN LUIS MORAZA REFLEXIONA SOBRE LA COMPLEJA PROBLEMÁTICA DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA EN EL ESPACIO SOCIAL CONTEMPORÁNEO.

Página **16**
PETER HALLEY-K AZTERTZEN DU BAKARKETA TEKNIKEK GIZARTE KOMUNIKAZIOAN IZAN DUTEN ERAGINA.

Página **36**
IDEAS Y SUGERENCIAS ÁCIDAS PARA RESOLVER LA CONTROVERSIA QUE PROVOCAN LAS AYUDAS PÚBLICAS A LOS LIVE ARTISTS. COCO FUSCO EN HOMENAJE A JONATHAN SWIFT.

Página **49**
HEZKUNTZA ARTISTIKOAREN BERMOLDAKETA KULTURA BISUALAREN AURREAN, KERRY FREEDMANEN ESKUTIK.

DOSSIER
creatividad y producción artística

MIREN ERASO
Entrevista:
O el aburrir de la verdad o un encuentro con lo real 4

JOSÉ LUIS BREA
Art.matrix
La evanescencia del fantasma 12

PETER HALLEY
Iritsiko da eguna lagun arteko ospakizun batean lagun bakarra izango zarela 16

Llegará un día en que usted podrá ir a una fiesta en la que será el único asistente 20

TERESA GRANDAS
Daniel Buren in situ 24

www.gipuzkoa.net/arteleku

Testu hauek Artelekuko Web orrialdearen Zehar atalean aurkituko dituzu baita ere.

Estos textos también los encontrarás en la sección Zehar de la página Web de Arteleku.

gunea
espacio

GABRIELA KRAVIEZ
Presentación:
Espacio accidental 31

Jorge Macchi 32

Jiro Nakayama 34

iritzia
opinión

COCO FUSCO
Una inmodesta proposición 36
Una modesta proposición de Jonathan Swift 37

Proposamen ausart bat 42
Jonathan Swift-en Proposamen xume bat 43

IMANOL AGIRRE & FERNANDO HERNÁNDEZ
Kultura bisualaren hezkuntza 49

GUADALUPE ETCHEBARRIA
Una vida entre canciones, personajes y roles 52

ohizkoak
información

Artelekuko Egutegia
Calendario de Actividades 58

Arte Garaikideko Hiztegia 59

TEL: 943.45 36 62 FAX: 943.46 22 56 EMAIL: arteleku@kultura.gipuzkoa.net **ARTELEKU** KRISTOBALDEGI, 14 LOIOLA 20014 DONOSTIA

PRESENTAMOS...

Bobby Baker

Bobby Baker representó *Drawing on A Mother's Experience* (*Aprendiendo de la experiencia de una madre*) por primera vez en el Third Eye Centre de Glasgow en 1988, y desde entonces ha hecho más de 200 representaciones de esta obra. En 1993 ganó el Die TZ Rose Award, Theater der Welt, Munich. La obra fue representada por última vez en la Sala Cuarta, Madrid, en 1999. El guión que reproducimos a continuación fue realizado a partir de una grabación en vídeo de la representación en vivo, hecha en los estudios de Wren Street de Londres en 1990. ■

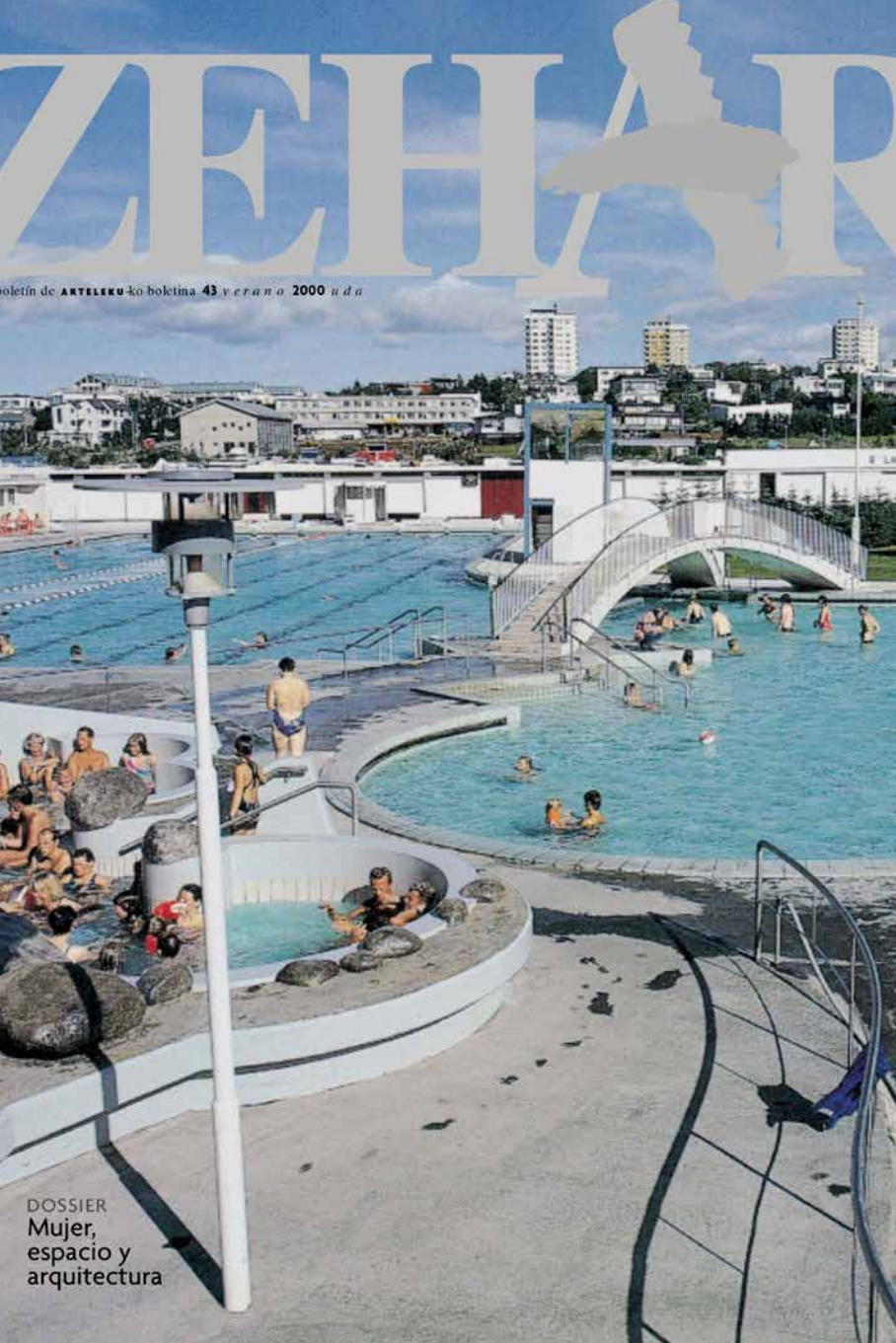
BIOGRAFÍA

BOBBY BAKER *se formó como pintora pero enseguida encontró difícil expresar sus ideas sólo con pintura, y comenzó a utilizar materiales comestibles como el azúcar y los pasteles. Estos le llevaron a descubrir que la mejor manera de presentar sus obras de arte era hacer permorfances. Desde ese momento ha seguido trabajando con estos materiales comestibles que le han llevado a bailar con mujeres de merengue, a recrear la historia de la pintura moderna en azúcar y a hacer una tarta a tamaño natural en una casa prefabricada decorada con azúcar, titulada* An Edible Family in a Mobile Home. *En el* Haywar Annual *de 1979 sirvió un meticulosamente elaborado almuerzo* Packed Lunch . *En 1980 tuvo el primero de sus dos hijos. Y durante 8 años no presentó ninguna performance. En 1988 vuelve con* Drawing on a Mother's Experience.

BOBBY BAKER
vive y trabaja en Londres.
www.artsadmin.co.uk/baker.html

ZEHAR

boletín de ARTELEKU-ko boletina 43 *verano* 2000 *uda*



DOSSIER
Mujer, espacio y arquitectura

DENTRO Zehar

verano **2002** *uda*

English texts ..... after page **61**

Presentación/Aurkezpena **4**
01 Metronome **6**
02 MAL DE OJO **8**
03 AFTERALL **10**
04 esculpiendo MILAGROS **12**
05 NEURAL **14**
06 Mute **16**
07 QUADERNS **18**
08 ERREAKZIOA/REACCIÓN **20**
09 n.paradoxa **22**
10 mark(s) **24**
11 Publishing in 3D **26**
12 centrodearte.com **28**
13 Ciclo **30**
14 ESETÉ **32**
15 Sublime **34**
16 ESQUERP **36**
17 CARTA **38**
18 PARABÓLICA **40**
19 ROJO magazine **42**
20 LA MÁS BELLA **44**
21 ACTO **46**
22 BRUMARIA **48**
23 Pequeña teoria de la independencia **50**
24 Spector **54**
25 PARACHUTE **56**

Aldizkari foroa
Foro de revistas
Editorial Forum

www.arteleku.net

Visit the website for articles in this and back issues.

Ale honetan argitaratzen ditugun testuak Artelekuko Web orrialdearen Zehar atalean aurkituko dituzu baita ere.

Los textos de esta edición también los encontrarás en la sección Zehar de la página Web de Arteleku.

gunea ■ espacio

ITZIAR OKARIZ
Vieites y Pesch **63**

iritzia ■ opinión

JORGE RIBALTA
Sobre el servicio público en la época del consumo cultural **68**

XABIER MENDIGUREN
Jakin egin behar da kutsatzen, originaltasuna lortzeko **76**

CATHERINE DAVID
Erresistentzia/Sorkuntza **80**
Resistencia/Creación **84**

JOSÉ A. SÁNCHEZ
L'animal a l'esquena ..... **online**

ohizkoak ■ informacion

Artelekuko Egutegia
Calendario de Actividades **88**

Z-Album **89**

TEL: 943.43 36 62 FAX: 943.46 22 56 EMAIL: arteleku@kultura.gipuzkoa.net

ARTELEKU KRISTOBALDEGI, 14 LOIOLA 20014 DONOSTIA

Zehar

summer 2002

Who is your magazine aimed at?

When we considered devoting a monograph to publishing, we combined the ideas that we had sketched out over the last few months. We can sum them up as being an interest in analysing artistic practices in connection with the economic and social changes that information technologies bring about.

At a time when media concentration is impoverishing and homogenising the world of communications, we think these small publishing initiatives, that are experimenting with new formats and contents, are in some ways having an impact on social and cultural relations, and are a reflection of the dynamism of contemporary society.

This concern led us to design a forum for magazines that would question the function of art and creative activity at the present time, and would deal with the changes that are taking place in the creation, management and distribution of contents. We decided to pose a series of questions to various established magazines from distinct origins to discover and disseminate the ideas that they are working with:

What perspectives regarding the creation and production of contents have you created your editorial project?

Who is your magazine aimed at?

What are the dissemination and promotional vehicles that you are most interested in for your magazine?

In order to open a critical debate, give us your assessment of Zehar.

We hope that this initiative proves to be interesting and that it helps to encourage debate and cooperation between projects. We are grateful to those who have taken part, and we hope to meet up with you again. ■

01 Metronome 2
02 MAL DE OJO 2
03 AFTERALL 3
04 esculpiendo MILAGROS 3
05 NEURAL 4
06 Mute 4
07 QUADERNS 5
08 ERREAKZIOA/REACCIÓN 5
09 n.paradoxa 6
10 mark(s) 6
11 Publishing in 3D 7
12 centrodearte.com 8
13 Ciclo 8
14 ESETÉ 9
15 Sublime 9
16 ESQUERP 10
17 CARTA 10
18 PARABÓLICA 11
19 ROJO magazine 11
20 LA MÁS BELLA 12
21 ACTO 12
22 BRUMARIA 13
23 Pequeña teoría de la independencia 13
24 Spector 14
25 PARACHUTE 15

nº47&48

TEL: 943.45 36 62 FAX: 943.46 22 56 EMAIL: arteleku@kultura.gipuzkoa.net ARTELEKU KRISTOBALDEGI, 14 LOIOLA 20014 DONOSTIA

www.arteleku.net

Artelekuri buruz gehiago jakin nahi baduzu, bisita ezazu web orrialdea; Zeharren argitaratzen diren testu guztiak **euskaraz** irakurri nahi badituzu, sar zaitez www.zehar.net helbidean.

Visita la página web para conocer el programa de Arteleku; para leer todos los textos de Zehar en **castellano** consulta www.zehar.net.

Visit our website for more information. For the text of all articles in **english** go to www.zehar.net.

THE REPOLITICISATION OF SEXUAL SPACE

nº54 | 2004

La repolitización del espacio sexual Sexu gunea berriro politizatzea

Editoriala 2

TERRE THAEMLITZ
Ez naiz lesbiana! 4
¡No soy lesbiana! 8

ITZIAR OKARIZ
El cerebro es un músculo 11
Garuna muskulu bat da 17

BEATRIZ PRECIADO
Género y performance 20

HANS SCHEIRL
The Earth is pregnant with Art.
A trans-... world 28
Arteak haurdun utzi du lurra.
Mundu trans-... bat 32
La tierra está embarazada de Arte.
Un mundo trans-... 35

CECILIA BARRIGA
Lo que queda de mí 38
Nitaz geratzen dena 44

LAURA COTTINGHAM
Zenbait ohar lesbianismoaren inguruan 48
Notas sobre la lesbiana 54

netw0rk en red

SUSANA BLAS BRUNEL Ulrike Ottinger
KEBIR SABAR Route 181
ALESSANDRO LUDOVICO Tester, Nodes at Work
JUAN JOSÉ LAHUERTA El "souvenir" no es un recuerdo
JORDI FONT AGULLÓ En guerra
ISMAEL MANTEROLA ISPIZUA Manu Muniategiandikoetxea
JOSU MONTERO El tiempo y las manos
ANA ARREGI Gaixotasun bat daukat: hizkuntza ikusten dut
ELIZABETH MACKLIN If this sounds like the story of a life, OK
CARME ORTIZ TRANSACCIONES/FADAIAT

ngeles 58-68

Zehar

REVISTA DE ARTELEKU'S MAGAZINE

ARCHIVE FEVER

nº 56 • 2005

MAL DE ARCHIVO

ZEHAR IS A CONTRIBUTOR TO:

DOCUMENTA
MAGAZINES

arteleku
Gipuzkoako Foru Aldundia
Diputación Foral de Gipuzkoa

The Open School

Zehar's decision to contribute to the *documenta 12 magazines* project focusing on "Education (The Local Institution)" was motivated by the fact that Arteleku, the institution that publishes the magazine, has many years of experience in the field of education. This exceptional characteristic enabled us to tackle education, first by analysing the activities carried out at Arteleku, and then by transferring these experiences to *Zehar*. We have called this publishing experience, "The Open School".

"The Open School" refers to, on the one hand, the desire to 'open' the magazine to all those who, during the last few years have contributed to *Zehar* and have a direct connection with education and, on the other hand, the intention to create a discourse that will have a multiplying effect. We present here a first paper edition in which each contributor passes on their educational practice so that their experience, individual or collective, may serve to create new ones. A second version will be organised as a debate on the internet. Although we inicially thought that the questions posed for Forum may limit the themes for debate, we noticed, to our surprise, that from where each contributor stands (art historian, teacher, artist or curator), as well as their particular experience, condition their response and the approach taken.

The type of education that we are interested in promoting with "The Open School" was based on the idea of what is called the "école mutuelle"; an educational project that stimulates the collaboration between different people and mutual help. In this way, all the contributors, sceptically or optimistically, share the idea that the teaching of art may help to create a more culturally healthy society although they stress that nowadays this is socially devalued.

Leaving publishing assessments aside here, we invite you to read all the contributions and take part in the debate that we are holding in June. We are sure that your ideas and your praxis, in addition to those that we already have, will shape a new educational experience.

Miren Eraso

Simultaneous or Consecutive... Let's Go On!

Jon Mikel Euba

1. From Images to Words, and from Words to Images: An Interpretation

I spent over fifteen years creating images and working with them. Fifteen years where I consciously avoided words. I have been working with words for seven years now, creating images with them—images understood as representations, linking them during the process of writing and, sometimes, finding a way of precipitating ideas, concepts.

This material has prompted different experiments that involve other people, exploring the limits between the written, the verbal and the image. Specifically, over the last three years I have been regularly working with interpreters who go through exercises of translation, which involve different processes of *adaptation*, *extension*, *reduction*, and *compensation*.

2. Simultaneous Translation/Interpretation

The work of an interpreter is often confused with that of a translator. Interpretation is limited to oral communication, whereas translation focuses, in theory, on the configuration of a written text. Specifically, simultaneous interpretation is the oral translation of a speech "as it develops".

The new academic year recently began with a double exercise of translation/interpretation that I have been refining year after year. The first time I carried it out, a professional interpreter translated a text written in Spanish into English live, orally (via Skype), for an hour. People who attended

the "lecture" were invited to engage in an active form of listening, so that not only did they receive the text, but at the same time that they listened to it, they had to process the information received. The translator, during the action, was somehow in two places at once: in two languages. Those who participated in the exercise were, likewise, *in* and *between* two media, since they had to translate—transform into images—all the information they heard in real time. Through this activity they "physically" entered, somehow, the text. During this first phase I was interested in the fact that the ear, when confronted with a sound and, therefore, with information, actively tries to *see*, to manufacture for itself an image, in an attempt to understand the context defined by the framework that is being outlined. On the other hand, when the ear is familiar with the framework and the context, listening becomes passive: it is simply received. And one no longer has the impression that the body "throws itself" out through the ear.

This exercise, throughout its different phases, could be seen as a version of live drawing, where quick sketches fixing certain information are taken as a means of capturing that brings the flow of reality to a halt.

3. Simultaneous Liquid Drawing

During the first phase of the exercise, each person produces 21 drawings based on the 21 chapters of the reading of the text "On Visions",[1] which, as the title indicates, deals with the subject of vision. The participants carry out this peculiar "simultaneous translation" by means of pencil drawings made by hand in real time. They translate the textual information they receive through the auditive

1. "On Visions" refers to the first session of the *Action Unites, Words Divide (On Praxis, an Unstated Theory)* course published in *Writing Out Loud*. "On Visions and Images. (Objective Vision / Subjective Vision / Objectified Vision = Camera / Performer / Director / Cameraperson / Audience.)" In Euba, J. M. (2014), *Writing Out Loud*. Arnhem: Dutch Art Institute, pp. 53-80.

system into a visual medium. As they listen, they are experiencing two languages at once, translating from one medium to another. I call this type of drawing "liquid drawing" because of how the body, by undergoing an absolutely irreflexive process—liberated from any formal consideration towards the result of its action—filters itself through the line in the flow. A line that will register the tiniest intentional variation of the subject, who is a mere performer. It is important that the participants understand that the drawing they are going to make is not an artistic drawing, and it should not be considered as an end. When introducing the exercise, I explain that it is something that will not be graded, or assessed, or seen by any other person, but something private, merely functional, a kind of note to oneself which might make it possible to, later on, reconstruct the narrative of the text that it refers to, through a mnemonic exercise. However, when they finish, they will realise that such a thing is not quite the case.

4. An Instrument, a Medium

A popular TV presenter described how, when he was young, he was invited by the language school where he taught English to also give French lessons. He had no idea of French, but they were so insistent that, afraid of losing his job, he had to accept. The solution: he decided to enrol in a French school and what he learnt on a Monday he taught on Tuesday. When asked by a student, "How do you say such-and-such thing in French?" He would answer, "Don't stray away, let's stick to the programme". In the exercise I propose, similarly, the idea is to become a mere medium. As stated by a former nun: "My vocation is to serve, to serve as if I myself did not exist". I suggest that those who participate think of themselves as scanners, that they become an instrument that transforms a piece of information into another in real time. They can only translate what they are listening to in the present tense, second by second—which causes an intense sense of presence due to the urgency with which they must carry out their task.

My role as a professor also has to do with that position of ignorance regarding what will be the final form of that material that I have written when going through the structural effect of simultaneous translation. The translator, for her part, embarks on a phrase without really knowing what the sentence will finally say, in the same way that the students' interpretation of what they hear and translate takes place before completing the meaning; a deferred meaning for the form until it reaches completion. The seminar itself in its entirety forms a text that is written month by month, and grows according to contingencies, as if the form grew on its own. It is the text that comes alive.

5. Temporary

The drawings that result from this process, emerging from the subjection to a temporary structure (the text) of which they are translations, are generally made up of drawings/signs that reproduce successive information over time. Throughout the exercise, the participants will find themselves lost as they face very short paragraphs and others that are very long indistinctly. This fact forces the brain, which constantly needs to understand the context, to complete the data available in an attempt to delimit the framework that "encloses" the information contained in each chapter. The participant will be completely unable to recognise this framework, which is defined only as the next chapter begins. The written material mainly consists of the texts that make up images prone to a type of figurative representation or chapters based on concepts, the latter requiring a more schematic and/or abstract type of graphic representation.

Once the first phase of the exercise is completed, each person photographs each drawing and passes them to me in a folder. Then I begin the analysis of each of them projected on a large scale to the class. By examining the results, it is possible to clearly observe the moment in which each person, by adapting the relationship between

time and quantity of material to be processed, defines their own syntax with which the activity has been carried out. In an hour and a half, the exercise defines an intersubjectivity that in turn comes to conveying a feeling of "agreement" in objectivity, because all people have represented, although in a different way, the same information. The results obtained often surprise their own authors due to the complexity with which they refer to processes unwittingly. Every change and decision taken becomes evident precisely because it was not intended to be, which allows a detailed analysis of each one. By concentrating on the tasks at hand, participants become uninhibited to a degree otherwise impossible when directing one's own actions oneself. By inviting them to place themselves at the service of a duty, people are led by the proposal itself. This phase of the exercise obviously implies a deconstructive process. If in the written text each representation was generated by articulating different materials, the participants unwittingly break it down in their translation, collecting each piece of information as if they recompose independent units.

6. Consecutive Translation / Interpretation

Consecutive interpretation is the activity in which one person listens and takes notes while another one speaks, waiting until the speaker finishes, and then reproducing their words in the target language. The main difference between the simultaneous and the consecutive modalities resides in separating the phase of *comprehension* from the phase of *reproduction* of the message. The aim is to allow the speaker to express a "complete idea" before interpreting it, because a translation that is done phrase after phrase would not allow the interpreter to understand the full context of the speaker's words. Consecutive interpreters must have the ability to listen to and remember speeches of up to 8 minutes, and then translate the information into the target language in its totality and accurately.

7. Solid Consecutive Drawing

In the second phase of this exercise, participants carry out, using as the starting point the "liquid drawings" of the first phase, something halfway between a consecutive interpretation and a translation. For a limited time, an hour and a half, each person will make 21 new drawings, but now using digital synthetic images made on a computer. They can manage that time as they wish; they are not subject, as in the previous case, to the urgency of the live listening, and they already have all the limited information related to each story that configures each representation, so they just have to reorganise it, articulate it. In this case they will translate the manual information into a digital medium, an image-processing program (Photoshop, Paint, or similar). I call this drawing "solid drawing" as opposed to "liquid drawing."[2] This kind of drawing implies a process that is more distant and thoughtful, tending to crystallisation.

Again, any formal consideration for the result will be avoided, and I remind them that it is not art, but a reconstruction by means of signs of a story that now knows its limits, that is, the context. Each person will open one A4 document per drawing—they must write their names on it and the number of the chapter to which it refers. They can use any resource: from colour, brushstroke type, to obtaining images from the Internet. However, at this stage, I propose that they avoid correcting anything, that they do not make more than three attempts per image, that all actions are carried out "forward", without undoing an action.

In this phase, already liberated from the initial temporary structure, they must assess in a different way the

2. *On liquid-solid.* *(These coupled notions, as Barthes says, are artifacts [...] the opposition is *struck* (like a coinage, but one does not seek to *honor* it. [...] it serves to make a text work by *figures of production*, producing a thought with the help of raw materials and of rules"). Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barcelona: Editorial Kairós, p. 50.

information that previously appeared in a sequence. In order to do so they must define hierarchical criteria. This implies a process of synthesis that forces them to establish differences of scale, intensity or position among the elements that configure the image. It also implies another reflection regarding the framework. By having all the information related to each chapter, each participant knows the framework of the story, which allows them to interpret it. Naturally, by reorganising the material that emerged from the temporary structure, now adapting it to a structure of their choice, they are logically articulating it in a more spatial way. Through the reorganisation of the multitude of signs that represent each chapter they reconstruct their memory of the story. This process is reconstructive* and it resembles the process that I followed as I was configuring every written chapter (representation). The participants in this phase, "knowing" what each chapter was about and having all the information, articulate it as a consecutive translation, now with an intention which defines a direction. They are now positioned in the structure, and not so much in the process.

* (Although I do not make it explicit until the exercise is already advanced, this part of the exercise raises the issue of the essential struggle in the configuration and construction of images that is based on the relationship between visible materials (isolated representations) that, articulated with each other by means of juxtaposition, manage to represent *invisible* materials, which would help to understand how the image is formed. I often mention the difference in the concepts of *representation* and *image* that Eisenstein raised in the literary example of Maupassant's text where a character waits for his beloved, who promised to run away with him at midnight. At 12 o'clock, while he waits, the church bells are heard, indicating that it is midnight. Minutes later, those of the neighbouring village sound too. The author rings twelve bells in

different places and times. It is the accumulation of these bells in our consciousness that is organised into a global feeling of midnight—isolated representations that combined form an image, a result obtained by a rigorous assembly process that is rendered as "**she will not come**").

"Isolated representations combine to form an image. The process of creation unfolds as follows: the author's inner intuition and his sensitivity harbour an image that, for him, affectively materialises the idea. The task at hand is to transform this image into two or three fragmentary representations, whose sum and juxtaposition will awaken in the intelligence and the sensibility of those who perceive them as a final synthetic image, the same that the author rendered."[3]

In general, in any work, I like to see the effort derived from achieving any task, in this case of translation. Friction, a certain tension (not to say violence), is due to the time of completion or to the resistance of the material or the medium. In this phase, more clearly than in the previous one, when we see the synthetic results, we find that many times the greater the lack of knowledge of the medium, the higher the level of expression.

8. Compressed

Every pedagogical context is a somewhat artificial environment. With this exercise of translation, I have tried to provoke in other people, in a "fabricated", artificial, and forced way, in a short period of time, a process that personally has taken me twenty years in my own work, where I went from drawings that were translated to murals, to the drawings that I began to translate into a photographic medium, which years later I began to translate into moving

3. Einsenstein, S. (1970). *Las reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Editorial Lumen, pp. 97, 102.

images. From video I went to performance, until a few years ago, when, almost without realising it, I went from writing scores for performances to writing. As I went from one discipline to another, from one medium to another, from one language to another, something is decanted, that which is not the discipline associated with a medium, and that is what interests me.

In every translation there is something gained and something lost. A pain when losing and a pleasure when getting rid of something that generates something new. I am interested in what this type of process implies in the sense of production (transmutation), and not in the sense of copying (transmission). This transfer of means involves shaking something and, in doing so, delimiting it.

At the end of this second phase of the exercise, I invite each participant to list their gains and losses, to analyse the results of this process. It seems to me that a discreet way of dealing with these questions has to do with art.

For all this, besides the two simultaneous and consecutive translations and interpretations (from textual to auditive media, from hand-drawn graphics to digital), I have recently tried to include a third phase of translation. In it, each participant selects ten of their drawings and translates them individually, or in groups, into a video-graphic medium. I am interested in having each drawing translated into real elements—human bodies and objects. In the configuration of images, it will prove helpful to limit the possibilities for controlling reality, forcing one to accept materials that are contingent but that might ultimately become essential.

9. Another Experiment

Writing Out Loud,[4] the book that compiled the texts of the 8 sessions I delivered at the DAI in the previous academic

4. Euba, J. M. (2014), *Writing Out Loud*. Arnhem: Dutch Art Institute.

year, has recently been published. These texts were translated by the same person, live for the class, month by month, from Spanish into English. A few weeks before taking them to press, the person who was doing the final English edition of the texts, given how complicated the task was getting, asked the translator what my written Spanish was like, as it is a language that she could not speak. The translator replied that my writing was "baroque" (which I often justify due to the fact that I think in a non-Latin language: Basque, or "euskera"). For my part, around the same time, I was also finding it hard to edit my own texts in English, because I was collaborating with a person who does not speak Spanish. I therefore contacted the translator and asked whether it would have not been more practical to carry out a conventional written translation. These two events meant that, when we contacted her to see if she could translate a new text for the following course, the translator told us that she had a proposal for the translation process that would only be relevant if we planned to collect and publish the texts in English at a later stage, thus saving us all the hassle of re-editing it. She suggested that I send her the texts a little more in advance, so she could first think over the Spanish edition. She thought it would be worth taking some time to turn my highly scriptural style essays into a more radio-friendly speech. This would also help with unintended ambiguities and grammatical road-bumps. The idea was that I would review her edits and send the final text back for a simultaneous voice translation into English (either live or recorded).

This publication is part of the series *If I can't dance I don't want to be part of your revolution* and contains the transcripts of eight lectures by Jon Mikel Euba translated from Spanish into English live during the course held at the DAI (Dutch Art Institute) in Arnhem in 2016. These texts are part of a larger project focused on writing that Euba has developed over the last decade and whose objective is to define a praxis that accrues technical theory. The present transcript corresponds to the session of March 2017.

We tried this new process she was proposing for the session titled "Some Thing To See, Nothing To Say,"[5] but, she mentioned that editing the Spanish version took much longer than she thought. Finally, she sent me a version of the text, which according to her was "radiophonic, where she had made some changes: shorter paragraphs, more concise sentences, more varied grammar, more colloquial language, emphasis on the temporary order of events instead of the logical relation allowing the listener to tie up loose ends for herself, explaining the 'silent' punctuation such as brackets, slashes, hyphens, or quotation marks". In some passages, she made changes knowing that they could be interpreted in several different ways. She explained that she had not yet rehearsed any translation, but she was almost certain that everything will turn out clearer and easier.

10. A Step Back

Having received the material translated in this new way, I acknowledged and appreciated all the effort made by the translator. However, even though I always claim any misunderstanding as potentially productive, in this case, I noticed I was getting stuck in every paragraph, in every sentence. Something was not right. I spent over three hours rereading it and retouching it. I saw the consequences of making the text "radiophonic" and I did not like it. After trying to correct it for few more hours, I wrote to the translator saying that I definitely preferred the result of her simultaneous literal translation (a form of *interpreting*, really). Whenever she does live translation, she is forced to work with the material that she has at her disposal at that particular moment. The mediation then becomes obvious, there is a literality emerging, which makes the result machinic and the error (if any) is a contingency of the moment of translation. I noticed that as mediation increases, the risk of dragging misunderstandings does too. Finally, we

5. "Some Thing To See, Nothing To Say" is the title of the January 2016 session of the aforementioned course, *On Praxis an Unstated Theory.* Euba, J. M., *op. cit.*

decided by mutual agreement to step back and perform a live interpretation that was recorded in advance by the translator and then played back in class as we had done in previous sessions.

11. An Error of Interpretation? Or Another Anticipation?

What had happened in fact, when editing in Spanish, was that the translator, having more time, had perhaps overly *interpreted* what the text meant (deciding on its meaning) instead of simply conveying a series of signifiers. Technically, it had been projected, on the one hand, towards a future (a resulting English translation) where the text would exist in its final printable form of a book, which led her to subdue it to a more radiophonic, correct, and "friendly" Spanish, as she put it. But this projection towards a future has in fact been caused by two things. One lies in the future (what for), and the other in the past (why).

What For: On the one hand the phantom has appeared of the possible existence of a future book. A projection into a future which we cannot be sure will take place. The translator tried to help us in advance so that the subsequent editing of the text is not that hard. But the real trigger is the past:

Why: It was because of our weakness, our exhaustion (that of the editor and mine), which turned into a complaint about the work that had to be done in order to configure the previous book, which, when expressed, affected the translator, transforming her very being as vital material—hence her proposal to alter the process. It is the time of production (actually the post-production of the text) that generated suffering, a pain that affected two people, (objective vital material), and when transmitted to the translator, it affected her technique by generating a proposal on her part. This proposal was put into practice and generated an additional *translation* into Spanish, which I considered unnecessary at this stage. We could call this an example of

anticipation, in the literal sense that the text I had prepared for the previous session dealt with. Again, as I explain in that text, a number of human weaknesses reveal themselves and allow the idea of the "work", the "book" (which does not yet exist), to interfere in a material process that should be directed exclusively to the class.

On the other hand, when seeing the result, I understand that the "radiophonic" convention proposed by the translator is already an important filter that can accommodate multiple interpretations within itself. We would have to ask ourselves what does radiophonic, cinema, intelligible, entertaining mean for each of us. The fact is that the reedited text in Spanish transformed the whole ideology, which was not evident nor visible in my original text, but did generate the form, which appeared as an implacable law that I was not forced to apply.

Initially, in my correction of her edited edition/translation of the text, I made careful notes for each problem, but they were so many and they were so diverse that I finally decided not to share them with the translator in their entirety. I did not want my opinions to affect her, interfering with her way of engaging with the translation. As we usually do, an automatic error accumulates in interpretation that is productive as there is no anticipated final form. When this anticipation resolves itself from some degree of translation of the "sense/meaning" of the material, the misunderstanding turns from *productive* to *disruptive*, because something that does not belong to the process itself is added.

12. Two Concrete Examples

I will try to explain what I mean with two examples whose interpretation seemed problematic for me.

A cultural taboo

In the first example appeared a conventional term that I had avoided in the process of writing this text. I had written:

> "I urgently needed to construct a video image from the organisation of a massive amount of visual material that I have been accumulating for the last four years".

For reasons I do not know, I tend excessively to periphrasis. What the translator proposed for the Spanish edition of the text says:

> "I urgently needed to construct a video image through the organisation of my enormous visual archive from the last four years".

I see that she has eliminated three words, "accumulated visual material", which I love, but the word "archive" has appeared instead. It is a disruptive word because of all the connotations it carries in the convention of the artistic practice, and which I have avoided with much effort when writing the text. A word which, although in Spanish grants certain richness to the text, carries so much prejudice since the 1990s that it has become unusable.

Finally, when she does the translation in the way that we have been working so far, translating literally, without me explaining the number of problems that the word archive creates for me, the English translation she has made of the original phrase (or score) is exact, symmetrical and literal in its "expression":

> "I urgently needed to construct a video image from the organisation of a massive amount of visual material that I have been accumulating for the last four years".

I needed this, for the phrase to refer to an accumulation, as if it were too much liquid that appealed to the need for a form or structure that was able to contain it, not an archive with a series of classifications that is already a form, a *formatting*.

Interpreter (a role)
In another section where I had written:

> "In this case as a result of a recording that I mentioned",

when she translated it into Spanish it became:

> "In light of this reflection, let's go back to the videos that came out of the recording that I described in the beginning".

Here we see that even though she proposes a "radiophonic" translation, as a paradigm of something comprehensible—it would be the same if she said a TV translation—, because what appears is *pleasure*, the *joy* of feeling immersed in a "role" that makes her enter the world of conventional representation, no longer from radio or television, but almost of theatre. A logical slip since the very word interpreter itself refers to the person who translates orally, and to the person who plays dramatic roles or texts. But the problem is that the levels of representation that the text could assume had been considered in the original text, since a text is a representation. This extra reflection was not needed: I did not need the light that was not in the original text nor the reference to the videos which I mentioned in the beginning.

Fortunately, when she finally translated live, not in writing, but paying attention to the material in front of her, she did it as follows:

> "In the case of the videos that resulted from this film shoot I described above...".

My satisfaction could be greater because of the exactness of the final translation.

Upon receiving the transcription, I corrected only "film shoot", because, even if the term is commonly used when

there is no such thing in a video-graphic process, I always try to be faithful to the principles that compelled me to eliminate it.

But the translation she produced is impeccable precisely because she subjects herself to the literal nature of the written material, as objectively as possible. A structure to which she submits herself, word by word, as if it were a simultaneous "interpretation", where if anything, she corrects the end of each phrase to give it a certain consistency in a language such as English, which is more synthetic than Spanish.

Instead of interpreting, assessing the meaning, and reorganising in excess, which is what we did in the consecutive translation of the solid drawing where each person reorganised the material that they had received, drop by drop, it was about channelling it. Undoubtedly, this is the adequate process, and not having sent all my corrections to the edition that I had proposed in Spanish, it has been the right decision.

13. "From Writing to the Work"

It is characteristic of human nature to think that the future moment is more important than the present moment, when, in fact, the future lacks existence. In the case of these writings I could say, although it is not quite true, that they arise when confronted with the idea of a class that I must face. It is a pragmatic future, as we can see, very short term, but the ghostly presence of the "piece" (l'oeuvre) always turns up. Barthes's quote is appropriate here[6]:

"Snare of infatuation: to suggest that he is willing to consider what he writes as work, an '*oeuvre*'—to move from the contingency of writings to the transcendence of a unitary, sacred product. The word '*oeuvre*' is already a part of the image-repertoire.

6. Barthes, R., *op. cit.*, p. 74.

The contradiction is one between writing and the work (as for the Text, that is a magnanimous word: it shows no partiality to this difference). I delight continuously, endlessly, in writing as in a perpetual production, in an unconditional dispersion, in an energy of seduction which no legal defence of the subject I fling upon the page can any longer halt. But in our mercantile society, one must end up with a work, an 'oeuvre': one must construct, i.e., complete, a piece of merchandise. While I write, the writing is thereby at every moment flattened, banalised, made guilty by the work to which it must eventually contribute. How to write, given all the snares set by the collective image of the work?—Why, *blindly*. At every moment of the effort, lost, bewildered, and driven, I can only repeat to myself the words which end Sartre's *No Exit: Let's go on*".

14. A Simultaneous and Continuous Hesitation

This session was ultimately very satisfying, I fulfilled all the objectives that I had set out to achieve, and I even put into practice optional material that turned out to be essential. Nonetheless, when I started the class, I felt the people who composed it, understood here as objective vital material, were in a particular state of mind, with an energy, that made me feel particularly vulnerable regarding the text as material. On previous occasions, as we were listening together to a text, when it was pre-recorded, as in this case, the act of hitting the play button allowed me to establish a distance and create a space in which to think about what I am going to comment on each paragraph, and this helped me stay alert and calm. I had all the time in the world to extend myself as needed. On the other hand, when the lecture-translation is live via Skype, I only have one hour in which I have to squeeze as much text as possible. In this case the sense of urgency of the situation in which I am directing the edition, skipping from one paragraph to another depending on the time we have left, places me in an "action mode" that leaves no room for these kind of considerations. But on this occasion, as we were listening to the

pre-recorded text, although I could stop the sound after each chapter and comment on it, I felt a constant sense of insecurity. Halfway through I thought if it could be because the text itself (objective material still conforming itself) was perhaps the weakest of all the texts I had prepared so far. But was it the text that was weak, or was it me?

Let's recap some thoughts about the bodies involved, my body, and the subject as material. On the one hand, the class that I teach, because of recent changes in the structure of the school, takes place after lunch. Students are already tired and startled from a previous theory class that lasts the entire morning. As for me, perhaps the way the session started influenced my mood. This was an exceptional day because I wasn't able to start the class at the usual time as there had been several setbacks—a quick unexpected telephone meeting, followed by an unplanned face-to-face meeting with the school board minutes before the class was due to begin, a technical problem with receiving the audio files for the translation and, finally, once I started my introduction, I had to stop and we had to move to a different class.

When I gave this text to a friend for review, he suggested that I delete three moments—one where I explain how the weaknesses of two people was transmitted to the translator, another in which I mention the state of mind of the students, and the latter, where I list the different interruptions. His argument was that the anecdotes were so specific that it sounded like justifications. My intention was quite the opposite, I meant them to be considered as technical material. Any person who works with the body would consider these entire questions as "technical", which we often disregard, or at least I do. That is why rules need to be created, such as avoiding talking to someone who is about to perform, etc. I wonder whether my friend's suggestion to skip them would actually be because he considered them insignificant, since he only suggested removing the fragments where I touch upon the human, the vital. I know for a fact

that if these don't "work" for him, it is because of the way I have included such information, that is, how it is written, *how* the information is inserted—which is why I have tried to correct the text that you have just read.

15. Recapping

Without distance.
As I was saying in the text "Some Thing To See, Nothing To Say", when we find ourselves in a stage prior to action, still at the level of ideas or of projecting, on a conceptual plane, one has a distance from the real objective material. Nonetheless, by incorporating ourselves as bodies within the process or situation of production, by projecting ourselves into the vital objective material, in a listening activity as part of a class for example, all of this affects us. When one relates to others, one restrains oneself, it is not the same to project that I am going to work with a class, as it is to be working in it—its reality affects one, transforming oneself into the self-proclaimed director of the activity. It is when your body is "in the situation", immersed in the objective reality that you start to hesitate about the objective material, in this case the text, but it can also happen that you even doubt yourself. Now, one can become confused and undergo a process of weakening that affects the abstract regime of the project, and your own. Weakening that can increase if you put yourself outside of the action, observing it. This weakening can be increased if you make the mistake of mentally locating yourself out of the action, just observing the situation. That is when you might unwittingly start regarding it from what your action (the text or the body) *means* or *will mean* when we all know that reality has no meaning. It only occasionally acquires it (we grant it) in a later interpretation.

Time (+/-).
If the real time of production, on its positive side, allows what we produce to be loaded in the process, on its negative side, it is one of the factors in any process that aspires

to be productive that can lead to confusion as it can increase the level of intolerance towards a situation that does not make sense yet, affecting the weakening of the *vital material*. Now we have also seen how it is not just the duration, but the number of interruptions of the time of production that affects us. I said that there are means that by their very nature implicate you in a relationship that holds you back, forcing you to stay "inside" a process. This, at first, would involve identifying when the aforementioned process of continuous body-to-body contact between the vital material and the objective material takes place in private. However, when the process takes place in public, it is very hard to reflect on something as the productive situation is happening and one often simply reacts. The way of "writing out loud" that I have defined for this course allows, at first, that when what I achieve is not entirely satisfactory for the perceptual phase of the experience, it can be reconducted during the production process itself. This text that you are following right now constitutes this very act of repositioning. The possibility of simultaneously constructing the idea and its objective embodiment has many advantages. Nonetheless, I am always concerned about whether I will know how to give myself the technical space-time that I need in order to achieve a satisfactory class and text.

16. Above, Below. Simultaneous and Consecutive

Before listening to the text I had prepared for the previous session, in order to contextualize it, I mentioned the problems that I have just described regarding its translation and interpretation, in an attempt to integrate them as part of the process. If during the listening session I doubted the text, to my surprise, this feeling of doubt extended to the rest of the afternoon when we were viewing other artists' material. The same thing happened the next day as I was commenting on the video materials produced by the students. But the funny thing is that all of this happened inwardly, while seeing that everything made sense, but I could not avoid that this feeling was being touched/

affected by brief gateway boosts. Sometimes when making a comment or giving an answer, I don't know why, I felt like an impostor, a feeling followed by an immediate amazement at how inspired or articulate my next comment was. Often the question about my analytic skills returned to me. Under these conditions, my body would have resorted to any form of *anticipation* in order to escape from the situation in which I found myself immersed. Every other second, during the odd second I would see that I had created a perfect class, while the even seconds would throw, from my insides, everything into question. The worry that nothing made sense and at the same time that I was constructing something was constant. Above it was the feeling of satisfaction, of achievement, of having managed to do what I wanted. Underlying it all, constant doubts appeared when confronted with the class.

Now I wonder whether not giving in to any of these impulses to flee will be the ultimate proof that I am engaged in a genuine creative process. The fact that both symptoms take place within a text that deals with the problem of *anticipation* and *interpretation*—the desire to escape in the face of the weakness one feels, in this case before the bodily material of the class (objective material), and the interpretive pitfall of the process of translation—would push me to wish they were proof that I might be, perhaps inspired? Or that I have reached a significant level of presence? It was very gratifying to hear that many of the videos presented by the students had improved because, while putting them together, they saw what their classmates were producing, which made them try harder, be more ambitious. When I saw this, I told them what D said: "Poetry teaches us much like friends, much like life does, by its being, not by an express intention". Nonetheless, hesitations remain and I keep wondering whether it is the exact opposite. Would they not be proof of a tendentious pedagogy?"

Este libro se publica con motivo del programa público del proyecto expositivo *A través de la arena*, comisariado por Laura Vallés Vílchez
This book is published on the occasion of the public program of the exhibition project Across the Sand*, curated by Laura Vallés Vílchez*

CentroCentro, Madrid
21.02 - 03.05.2020

Edita / *Published by*:
CentroCentro

Coordinación editorial / *Editing coordination*:
CentroCentro: Ángel Gutiérrez Valero, Ana García Alarcón

Edición a cargo de / *Edited by*:
Laura Vallés Vílchez

Textos / *Texts*:
José Díaz Cuyás, Nuria Enguita Mayo, Olga Fernández López y Maider Zilbeti; Noemí de Haro García, Inés Molina Agudo y Lola Visglerio Gómez; Jon Mikel Euba; Laura Vallés Vílchez; Mar Villaespesa

Diseño y maquetación / *Design and layout*:
Maite Zabaleta Nerecán

Traducciones / *Translations*:
Celer Pawlowsky

Para el texto de Jon Mikel Euba, traducción al inglés a cargo del autor.
For Jon Mikel Euba's text, translation by the author.

Para el texto de Mar Villaespesa, traducción a cargo de Annie Bennet.
For Mar Villaespesa's text, translation by Annie Bennet.

Corrección de textos (español) / *Proofreading (Spanish)*:
Amalia Alonso Agüera

Corrección de textos (inglés) / *Proofreading (English)*:
Joanna Porter

© de la presente edición: CentroCentro, 2020 / © *of this edition: CentroCentro, 2020*
© de los textos: sus autores y autoras / © *of the texts: the authors*

CC BY-NC-ND
Licencia de Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada /
Creative Commons Licence
Attribution-NonCommercial-NoDerivs

ISBN: 978-84-18299-07-0
DL: M-20224-2020

CentroCentro

Gerente / *Manager*:
Gabriel del Río

Coordinación de actividades culturales / *Head of Cultural Activities*:
Ángel Gutiérrez Valero

Actividades culturales / *Cultural Activities*:
Amalia Alonso Agüera, Ana García Alarcón, Tevi de la Torre

Gestión y administración / *Administration*:
Almudena Ferrero, Ana Loma-Osorio

Gestión de espacios / *Venue Management*:
Silvia Alegre, Nefer Fernández-Nespral

Comunicación / *Communications*:
Alexandra Blanch

www.centrocentro.org

Agradecimientos / *Acknowledgements*:
Tino Calabuig, June Crespo, Catherine David, Andrea Estankona, Santi Eraso, María Luisa Fernández, Luca Frei, Pedro G. Romero, Cristina Garrido, Soledad Gutierrez, Beatriz Herráez, Arantxa Laurizika, Eva Lootz, Luis López Carrasco, Rogelio López Cuenca, Sara Martín, Lukasz Michalak, Mónica Oliveira, Laurence Rassel, Rasmus Nilausen, Natxo Rodríguez, Inmaculada Salinas, Joaquín Vázquez.

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla), CGAC (Santiago de Compostela), Galería Curro (Guadalajara, México), Galería Rafael Ortiz (Sevilla), Galería Maisterravalbuena (Madrid), Museo AC Helga de Alvear, (Cáceres), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).

La investigación de este proyecto se produce en el marco de Komisario Berriak, un programa impulsado por el Departamento de Cultura y Política Lingüística del Gobierno Vasco compartido entre Azkuna ZentroaAlhóndiga Bilbao, CICC Tabakalera San Sebastián y Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo Vitoria-Gasteiz. El proyecto inicia su recorrido expositivo en Azkuna Zentroa – Alhóndiga Bilbao en el año 2019 y continúa en el Museo Artium en 2020.

The research for this project is being carried out within the framework of Komisario Berriak, a programme promoted by the Department of Culture and Linguistic Policy of the Basque Government and shared between Azkuna Zentroa-Alhóndiga Bilbao, CICC Tabakalera San Sebastian and Artium, the Basque Centre-Museum of Contemporary Art in Vitoria. The project began its exhibition tour in Azkuna Zentroa – Alhóndiga Bilbao in 2019 before moving to the Artium Museum in 2020.

Across the sand

Noemí de Haro García
José Díaz Cuyás
Nuria Enguita Mayo
Jon Mikel Euba
Olga Fernández López
Inés Molina Agudo
Laura Vallés Vílchez
Mar Villaespesa
Lola Visglerio Gómez
Maider Zilbeti

9 788418 299070