

HER RAM IEN TAS DEL ART E

Un proyecto de Álvaro de los Ángeles con / Un projecte de Álvaro de los Ángeles amb:
ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA, ROGELIO LÓPEZ CUENCA, DANIEL G. ANDÚJAR

RE LEC TU RAS

Н

Contenidos

- 
- 5 EN PARACAIIDAS O CON PARAGUAS.
ARTE, POLÍTICA Y SUPERVIVENCIA
Iván de la Nuez
- 11 HERRAMIENTAS DEL ARTE. RELECTURAS
Álvaro de los Ángeles
- 18 CONVERSACIÓN POSTAL MANTENIDA ENTRE ÁLVARO DE LOS ÁNGELES
E ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA
- 32 DIÁLOGO ENTRE ÁLVARO DE LOS ÁNGELES Y DANIEL G. ANDÚJAR
- 39 J(E M)ACUSE
Rogelio López Cuenca

Continguts

- 43 AMB PARACAIGUDA O AMB PARAIGUA.
ART, POLÍTICA I SUPERVIVÈNCIA
Iván de la Nuez
- 49 FERRAMENTES DE L'ART. RELECTURES
Álvaro de los Ángeles
- 56 CONVERSA POSTAL MANTINGUDA ENTRE ÁLVARO DE LOS ÁNGELES
I ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA
- 70 DIÀLEG ENTRE ÁLVARO DE LOS ÁNGELES I DANIEL G. ANDÚJAR
- 77 J(E M)ACUSE
Rogelio López Cuenca



1

«La política es el arte de lo posible.»

Así disparaba Bismarck a la línea de flotación de los maximalistas. Pero esa apuesta instrumental y maquiavélica llega algo gastada a nuestra época; de tan utilitaria, ha dilapidado su utilidad para estos días. Entre otras cosas, porque los ámbitos aludidos en ella –la política y el arte (no hablemos ya de lo posible)– han perdido capacidad para ofrecer alternativas a la incertidumbre en la que estamos atrapados. Política y arte –arte y política– parecen bailar, hipnotizados, la coreografía de su enfrentamiento; el simulacro perfecto de sus mutuas gratificaciones.

En los préstamos sucesivos entre estos mundos, la política parece estetizarse.

«Se ha convertido en la esfera de los puros medios, de la gestualidad absoluta e integral de los hombres» sostiene Agamben.

En sentido contrario, el arte se ocupa de establecer legitimidades políticas, superpoblado como está de discursos y programas dedicados a apuntalar asuntos tales como la reunificación de países divididos o el rostro amable de dictaduras diversas, nacionalismos o cosmopolitismos, transiciones a la democracia o estrategias turísticas. En este intercambio, a menudo los artistas se contagian con algunos virus de la política –retórica, demagogia, mesianismo–, que se añaden a aquellos que nos suenan como más propios del arte, especialmente, el de la representación.

«Esa indignidad de hablar por otros» la definía angustiado Foucault.

Como la política está cada vez más alejada de la vida, el más reciente arte político asume, entonces, el deber de acercarse a ella por cualquier camino.

«El arte con la vida.»

Esta ecuación tiene sus décadas. Peter Burger trabajó arduamente en ella durante los años 70 del siglo pasado, hasta concluir que el norte de la vanguardia artística no era otro que romper la frontera entre el arte y la vida, de manera que su fracaso radicaba, consecuentemente, en no haber conseguido ese propósito.

Pero, ¿de qué vida nos hablaban, y nos hablan aún, estas y otras teorías? Sin duda, no de la actual, sino de la vida *de antes*. Aquí y ahora, y a contracorriente de lo que propone el sueño de la vanguardia, lo que marca la experiencia del mundo no es la vida, sino la *supervivencia*, que es la continuación de la vida por otros medios (eso sí, más precarios). En las formas extremas de apoteosis global –tecnología o precariedad, desesperación o seguridad, turismo o éxodos forzados– el arte de sobrevivir sería, tal vez, el de una política de adaptación a esta situación en la que no se encuentran formatos institucionales que consigan alojar con solvencia las nuevas variantes vitales. Por otra parte, si bien es cierto que Duchamp, Tzara o Beuys se habían lanzado con ardor a quebrar ese muro entre el arte y la vida, también es verdad que ésta no ha sido una batalla exclusiva de los vanguardistas. Un decadente como Oscar Wilde avanzó lo suyo en amalgamar los dos mundos y pocos han pagado tan caro el experimento de esta fusión. No hablemos ya de Gilbert K. Chesterton, quien consiguió –siempre mediado por su colosal ironía– una fábula sobre el arte como anarquía. Alguna novela de Chesterton podría ser materia obligatoria de estudio por parte de las actuales agencias del arte político que crecen en Occidente.

«Cambio tres Toni Negri por un solo Chesterton –digo yo–. Todos los Negri –remato– por *El hombre que fue jueves*.»

2

La siguiente coincidencia no puede ser del todo casual. Una reafirmación tan enfática del arte político como fue la penúltima *Dokumenta* de Kassel, y un ataque tan feroz a este tipo de arte, como el que suele esgrimir el novelista francés Michel Houellebecq, escogieron la misma figura para nombrar sus antitéticos alegatos: *Plataforma*. Esa similitud nominal entre una estética de izquierdas y una cínica de derechas nos induce a considerar las cosas de otra manera. Probablemente, las plataformas que más nos convienen no sean las que aluden a su aserción como *programa* o *estrategia*, sino aquellas que aluden a su sentido físico. A esas balsas capaces de ofrecer parada y resuello a los supervivientes. Aquellos que se han movido entre la diferenciación zoológica del multiculturalismo (cada bestia en su jaula) y la disolución absoluta del estándar global. O los que se han sacudido de encima el comunismo real y les ha venido encima el capitalismo real e intentan mantenerse a flote sin muchas alforjas: a veces, tan sólo con la imaginación que da la supervivencia. Desde ese panorama, tanto la política como el arte encuentran protección para sí mismos. Una cae lenta y cuidadosamente sobre el terreno, protegida de los impactos abruptos. El otro pone la revuelta sobre la mesa, pero a resguardo de cualquier consecuencia, con el paraguas a punto, mientras llueve sin contemplación para los otros.

En lo que llamamos arte contemporáneo encontramos, desde su misma definición, un leninismo inquietante y amnésico, que subestima las zonas más tenebrosas de esa tradición en la que se reconoce y de la que se nutre para su crítica del *statu quo* del capitalismo de hoy. Crítica imprescindible que, sin embargo, acostumbra a pasar por alto, como si se tratara de una nota al pie o un accidente menor, el hecho de que la relación entre la política y el arte ha estado arbitrada, desde la izquierda en el poder, por una censura estructural que engrana la lógica del funcionamiento de la cultura. No es creíble un arte político, ni una política artística, desde la izquierda, que no se desmarque de esa historia censora. Se llamen Rusia, China o Cuba los países. O Gulag, Revolución Cultural o UMAP sus estructuras represivas. O Lenin, Mao o Fidel Castro sus artífices. Sólo entonces se podrá volver el rostro hacia las democracias occidentales, hincarles el diente de la crítica a conciencia.

«*Ladies and gentlemen, the Wall went down!*»

Así hablaba Reagan. Así anunciaba, con euforia, el derribo del Muro. Un hecho al que se le sigue llamando «caída», arrebatando todo protagonismo a las sociedades que lo echaron abajo, como si de algo mesiánico se tratara. Apenas un par de décadas después de aquel anuncio, las democracias occidentales son cada vez menos transparentes y menos solidarias. Y ello, pese a que *Glasnost* o *Solidarnosc* fueron algo más que lemas para lanzarse al derribo de las dictaduras en Europa del Este: el punto de partida en la energía interna que provocó la debacle del imperio comunista. Un vistazo hacia allí nos muestra a esa democracia extasiada en la representación, abonada a la fugacidad electoral y empaquetada con los adornos más infantiles del *entertainment* y el consumo. Desde uno y otro lado del derrumbado Telón de Acero, avanzan unos seres desconcertados, que han visto el fracaso de las dos utopías modernas, portadores de esta tragicomedia: necesitan aprender a toda velocidad y, al mismo tiempo, están saturados de tantos conocimientos inservibles.

Por eso son tan abundantes los niños en el arte de nuestros días. Por eso, también, suelen ser desproporcionados, como los *big baby* de Ron Mueck, las figuras mórbidas de Jenny Saville, los niños precoces de Boris Mikhailov, los adolescentes clónicos de Anthony Goicolea, las caperucitas perversas de Kiki Smith, los infantes siniestros de Loretta Lux... Como niños «viejos», son malvados e ingenuos, a la vez. Hay en ellos, simultáneamente, un exceso de aprendizaje y una experiencia insuficiente, un desgaste tan excesivo como su inocencia. Especímenes que tienen, como los niños, que aprender a hablar (a expresar sus deseos), a caminar (ruptura de las fronteras) y a jugar (la incorporación masiva de las nuevas tecnologías en la vida cotidiana). Han pasado, bajo una terapia de choque, del hogar imperfecto a una intemperie perfecta. Desgajados, en fin, de su pequeña vida anterior para entrar en una supervivencia inabarcable.

Desde esa situación, las tramas urbanas apuntan a una cierta *atopía*. A ciudades algo deslocalizadas que han desembocado en lo que bien pudiéramos llamar una entidad poscapital, en el doble sentido que podríamos darle a este concepto. En parte, por alusión al hundimiento de su antigua función de representación (la ciudad como capital de un país, un Estado, una nación, una comunidad) y, en parte, por el sentido de su ubicación en el poscapitalismo, en este tiempo en el cual los hechos urbanos están marcados por nuevas economías en las que el ritmo del capital, como sucede con la música electrónica, en vez de producirse se programa; en lugar de reproducirse, comienza a reiterarse. La ciudad, como la máquina de escribir, o como una cámara fotográfica en manos de un turista, ha pasado a convertirse en un «útil»; un avión. Como el antiguo disco de vinilo en la maleta de un *dj*.

3

«El que ve mal, siempre ve algo de menos; el que oye mal, siempre oye algo de más.»

Y así hablaba Nietzsche. Así enfocaba su linterna para dar un poco de luz a estos tiempos en los que la cultura visual comienza a sustituir, lenta pero inexorablemente, a la cultura escrita como transmisora de saber en las sociedades occidentales. Esta mutación cultural no sólo incide en las artes visuales, que inundan la ideología, la documentación, el activismo social, la moda, la publicidad o las reivindicaciones políticas, sino también en la literatura, que se ve obligada a manejar de otra manera sus esquemas creativos. La cultura visual, en su invasión total de nuestros modos de vida, arma nuevos discursos y otros usos en la condición de eso que en otros tiempos se llamó «el intelectual». En *Normas para el parque humano*, Peter Sloterdijk es elocuente sobre este asunto. Bajo los efectos de esta transformación, se rompe la tradición epistolar que fue la filosofía durante 2500 años, así como la posibilidad de «síntesis políticas y culturales sobre la base de instrumentos literarios, epistolares y humanísticos».

«Es el fin de la literatura como portadora de los espíritus nacionales», así de rotundo.

En esta encrucijada, los artistas tienen ante sí una tarea mucho más importante que la de suturar las heridas abiertas desde la política. Esa encomienda les conmina a convertirse, sin complejos, en los intelectuales de la era de la imagen. Tal vez dejar de ser artistas, tal y como han venido siendo hasta ahora, para convertirse en intelectuales. Esta condición suicida ya fue avistada por Hegel, quien consideraba al artista como el «hombre sin contenido», por el hecho de ir «más allá» del propio arte, de desaparecer después de dotarnos de

un conocimiento visual, de una emoción estética. Lo que pasa es que el arte, después de abismarse a otros mundos –la política, los *medias*, la tecnología– regresa tarde, y regresa mal, a la domesticación de su *Itaca* de siempre: la protección del museo y las formas de gratificación tradicionales. Esa falta de coherencia entre un viaje de ida pletórico y un viaje de vuelta menguado hace increíbles algunas propuestas del arte contemporáneo. Y no es porque no tenga el valor de desbordarse –«más allá de sí mismo»–, sino porque no consigue llevar hasta el último puerto la envergadura radical que requiere semejante expansión. Como en la antigua metáfora hindú, le sucede a muchos creadores lo que al jinete que cabalga sobre un tigre: alcanza cotas inéditas de velocidad, extensión y aventura, pero termina abdicando. Un error, pues eso es, precisamente, lo que está vedado en la leyenda: alguien que monta sobre un tigre no puede desmontarse, porque éste lo devoraría de inmediato.

Bien mirado, lo reprochable del arte actual no es, como dicen algunos conservadores, que se haya aventurado más allá de sí mismo, sino que no lo haya hecho suficientemente, que no haya completado del todo su gesto. Que después de haberse explayado en territorios ignotos, regresara a su lugar de siempre, bajo el paraguas de la protección que otros no tienen.

4

Mientras tanto, la fascinación mutua entre arte y política no cesa de vivir nuevos capítulos, pese a las previsiones tan lúcidas que pesan sobre ello. Giorgio Agamben –*El hombre sin contenido*, *Homo sacer* o *Lo que queda de Auschwitz*–, Miguel Morey –*Deseo de ser piel roja*– o Don Delillo –en una novela sobre un vídeo porno protagonizado por Hitler–, se explayan en la relación entre fascinación y fascismo, algo machihembrado por mucho más que una raíz lingüística común. Ellos han proyectado su doble mirada tanto hacia el origen y persistencia del fascismo como hacia los límites del arte, una unión medular para entender lo que ahora nos ocurre. Así, no han dejado de alertarnos sobre el hecho de que Auschwitz no es exclusivo de un momento acotado de la historia. Todo lo contrario: Auschwitz marca los usos políticos de la modernidad antes y después del nazismo. Desde la aparición del campo de concentración a finales del siglo XIX (en la Cuba colonial o en los asentamientos bóers en África) hasta las actuales zonas de reclusión para inmigrantes en las ciudades occidentales. Así que hay una continuidad fascista que se sigue respirando en ámbitos que abarcan la vida privada y los refugiados, la jurisdicción y el lenguaje, los pueblos elegidos y los pueblos marginados, Timisoara y Tiananmen, la policía o el pensamiento.

Agamben aprieta un poco más, e interroga el presente en la era posterior a la caída del imperio soviético, para descifrar uno de nuestros retos más importantes: que la reiteración neoliberal sobre el fin de la historia se vea acompañada por la olvidada propuesta socialista sobre el fin del Estado.

Ahora que los políticos prefieren un museo a un mausoleo, y que las figuras públicas, en lugar de clamar por una estatua, lo hacen por una exposición biográfica, es un buen momento para discernir entre estos mundos y evitar que la política se mantenga como el arte de lo posible... pero sólo para los políticos. También son buenos estos días para oponerse a ese acto narcisista mediante el cual el arte se convierte una y otra vez en la política de lo imposible... aunque sólo para los artistas.

M

Redefiniciones

La definición de herramienta relaciona el concepto a su origen etimológico latino *ferramenta* para describirlo como «instrumento, por lo común de hierro o acero, con que trabajan los artesanos». La importancia de que el utensilio en cuestión esté realizado de hierro o acero configura incluso su nombre; una definición a partir de su particularidad matérica. El hecho que se relacione explícitamente con la labor del artesano es algo sobre lo que volveremos más adelante.

No hay definición específica para el término «relectura» en el diccionario de la Real Academia Española, pero sí para el verbo «releer», que se expresa como «leer de nuevo o volver a leer algo». Para el prefijo «re-» se encuentran varias acepciones, una de las cuales encaja ajustadamente con nuestra búsqueda, mientras que las demás, definiendo como definen otras cosas, podrían también interpretarse hacia una dirección común. La primera acepción de re- es clara: «significa repetición», y pone como ejemplo la palabra «reconstrucción». Otras significan «movimiento hacia atrás» (refluir); «denotan intensificación» (recargar); «indican oposición y resistencia» (rechazar, repugnar) o «significan negación o inversión del significado simple» (reprobar).

Releer es leer de nuevo o volver a leer algo; relectura es la acción hecha acto, la posibilidad de convertirse en costumbre, y también la probabilidad de que cada vez sea una novedad. Sobre estos cimientos de renovación y cuestionamiento constantes queremos emplear las herramientas que el arte pone a nuestro servicio, siendo conscientes de las necesidades propias y las limitaciones del entorno, donde términos como precariedad o supervivencia son alimentos básicos dentro de este lago del arte, cada vez más ancho pero, también, cada vez menos profundo.

¿Cabría redefinir –en el sentido de repetición y añadimos, también de regeneración o cambio– el concepto herramienta? En el contexto artístico, esta adecuación ya parece emplearse con normalidad. La herramienta ya no (sólo) hace referencia al conjunto de utensilios que pueden servir para que un escultor,

un pintor experimental o un grabador todo terreno, realicen su trabajo creativo. La referencia del término al ámbito industrial también enlaza con un momento en que el arte ha asumido como una nueva filosofía estética los acabados *renderizados*¹ y los brillos variados de los monitores. Un nuevo formalismo que se ha impuesto como estándar de calidad por debajo del cual casi no se acepta trabajar; quedando al margen, eso sí, los feísmos característicos de cada época o los modos archivísticos, algunos de los cuales aún escapan por los pelos de la tiranía de las plusvalías.

Cada vez existe mayor desproporción entre el tamaño de los envoltorios y el del propio contenido, siendo los blíster del arte más numerosos y aparatosos que el arte mismo que envuelven. Las herramientas del arte aquí propuestas tienen una relación patente con la tecnología actual, cambiante y en proceso de actualización *ad infinitum*, como síntoma elemental de ésta su época; así como de su empleo para fines que cuestionan y analizan el arte contemporáneo. Pero estas herramientas no sólo hacen mención a esta interpretación audiovisual o tecnológica. De hecho, la participación de Isidoro Valcárcel Medina dentro del proyecto, estando como está su método de trabajo tan alejado de cualquier tecnología actualizable, quiere otorgar al concepto de herramienta la modesta importancia del arte como generador de cuestiones: dardos certeros contra el acomodamiento de los estándares artísticos predominantes; críticos a propósito de la concepción del arte como creador y perpetuador de modelos sin posibilidad de revisión o cambio y, de igual modo, expeditivos contra aquellos que únicamente se basan en su devoción por las tendencias temporales. Así pues, la reivindicación del concepto herramientas aplicado al arte y su concreción en la idea de relectura tiene presente la complejidad de su enunciado y la dificultad de su ubicación. Atiende a cierta sensación de compromiso, vulgarizado éste sin límites por la banalización de su uso. ¿Quién puede hoy comprometerse, y con qué, si son los propios anestesiólogos culturales del arte quienes encargan las críticas a su gestión, para así asumirlas y mostrarlas antes que nadie, con la conciencia tranquila de quien sabe que expone como trofeos los gestos del desaliento?

Política y cultura componen un dúo de conceptos tan opuesto en sus intenciones teóricas como indivisible en la práctica, debido al carácter interesado de sus fines. La fusión de ambos términos en las denominadas políticas culturales, asegura la discriminación positiva de algunas prácticas minoritarias, al tiempo que acrecienta la gestión institucionalizada de su uso. Los recientes intentos de deslindar ambas facetas, es decir, de constatar unas «buenas prácticas» y, se entiende, una mejor relación de independencia, todavía aparecen como balbucesos en el discurso oficial; los cimientos de una babel de compleja construcción que, al menos, empieza a ser percibida como infraestructura necesaria.

Volvamos brevemente sobre el trabajo del artesano que quedaba implícito en la definición de herramienta. La dualidad artesano-artista ha contraído no pocas discusiones, en general a propósito de la definición y empleo de la técnica, de su valor comercial o de la disidencia de su práctica en pos de la idea, inmaterial pero vivamente presente. No resultaría inapropiado conectar esta definición de herramienta en relación al artesano con la relectura de su definición actual, todavía pendiente, en relación al artista; y entendiendo herramienta (o mejor, herramientas) como conjunto de posibilidades técnicas y conceptuales con las que definir y cuestionar lo circundante, desde una perspectiva instrumental y con una finalidad estética. Con frecuencia se han potenciado categorías sabiéndose que, cuando las hay, siempre implican diferencias de clase. Ante la cualidad del oficio artesanal, tan valorado en exceso como ninguneado posteriormente de idéntico modo, la función del artista ha ido deviniendo en empleo intelectual de la práctica artística. La técnica queda supeditada a la idea, claramente visible si tiene que serlo y desaparecida a la mínima intromisión en el campo de los conceptos. El artista actual definido como un artesano de ideas; sin las cuales la técnica, por muy depurada que sea, nada puede.

En otro sentido, el artista contemporáneo *sólo puede* ser artista visual, en una «sociedad panfotográfica» [Johan Swinnen *dixit*] y massmediática. Hay un hilo visible y de gran resistencia que hilvana *El autor como productor* de Walter Benjamin con *El artista como etnógrafo*, de Hal Foster. Continúa, ahora de modo más transparente pero igualmente efectivo, con *Los intelectuales en cuestión*, de Maurice Blanchot para recaer en parte del texto de Iván de la Nuez incluido en esta publicación, originalmente titulado *Intelectuales en la era de la imagen*. A su vez atravesando los textos de Miguel Morey: desde la relectura de Kafka a la de Nietzsche, desde el concepto de la biblioteca al del archivo, desde Foucault a la visión que Deleuze o el propio Blanchot tenían o se hicieron de él. De este hilo surgen nudos y más hilos, conformando una red que hemos convertido en visual y virtual al mismo tiempo, como si fueran ya conceptos hermanados para siempre. Un recorrido parcial, exclusivamente subjetivo, también superficial y aderezado con grandes nombres... un claro síntoma de esta época de inflaciones y apariencias. ¿Puede el artista contemporáneo no declararse artista visual? ¿Dónde queda la plástica del arte cuando todavía persiste la intención de que lo plástico sea realizado –o sólo pueda realizarlo– un tipo de personas a las que hemos denominado artistas? ¿Qué queda de todo esto, es decir, qué quedaba ya de todo esto en 1917, cuando Duchamp presentaba su *fuente*?

Se plantea aquí un dilema: si definimos a ciertos artistas visuales como artesanos de ideas, ¿cómo hacer convivir las ideas con las imágenes, elementos

básicos de la cualidad visual de su época? ¿Es lo mismo una idea que una imagen? ¿Entramos en otra paradoja, advertimos una actitud contingente, es decir, que pueda suceder y, al mismo tiempo, que no suceda? De nuevo, estas preguntas intentan responderse con una acción conjunta que implica tanto la relectura, en cuanto que redefinición de conceptos insertos en un momento preciso, como la puesta en común de tres artistas trabajando desde las ideas, soportados sus discursos en ocasiones con la ayuda de las imágenes.

En una entrevista reciente, Rogelio López Cuenca comentaba la necesidad de dejar de producir objetos y obras físicas, y de la urgencia de hablar, poniendo en común ideas: «Hacer menos y hablar más». Esta actitud no implica dejar de producir, pero sí hacerlo de otra manera, reivindicando tal vez que el arte político tiene que continuar haciéndose público, pero también actuar como filtro de la avalancha generalizada de mensajes, imágenes, usurpaciones y discursos robados o apropiados por parte del poder político y el económico. En este sentido, que se plantee la producción de otra forma, poniendo en común más elementos, por ejemplo, o exponerlos de modos no estereotipados, no equivale a dejar de hacer. Todo lo contrario, puesto que la producción no responde a una acumulación de obras físicas que se reparten las paredes de los espacios de forma aleatoria, el trabajo deviene constante; la labor del artista se equipara a la de un artesano que empieza cada vez desde el punto donde acabó lo anterior. Isidoro Valcárcel Medina lo ha expresado en diversas ocasiones aduciendo que «no soy un artista de repertorio». En su caso, puede asegurarse que supedita su participación en una exposición a la posibilidad de realizar un proyecto nuevo, diferente, pensado y resuelto con total libertad y que esté anclado en el momento presente.

La clave del artista está, siguiendo la percepción de López Cuenca, en actuar como catalizador de ideas, más que como maestro de una técnica o contenidos precisos, dentro de un grupo de personas convocadas para desarrollar un tema, un estudio o una investigación. Esta forma de actuación aleja la visión tipificada del artista en tanto que creador, y enlaza el resultado de dicho estudio o elaboración procesual con las ciencias sociales. La elaboración del taller, entendido como puesta en común de datos e informaciones relativas a un caso de estudio concreto, desempeña una función principal dentro del completo engranaje que supone elaborar un proyecto.

La puesta en acción de los tres artistas se complementa con la actitud de presente perpetuo de Daniel G. Andújar, que desarrolla su trabajo de formas diversas (talleres, conferencias, cursos y proyectos web por completo accesibles y gratuitos), y cuya relación con la producción física de obras y su difusión comercial es reciente y poco extensa. Su modo de trabajo pone en juego elementos derivados de la participación social y ciudadana a través de herramientas tecnológicas vinculadas a Internet y pone continuamente en cuestión el concepto de autoría.

Su potencial ideológico reside en desempeñar esta labor priorizando lo local en cuanto que ámbito idóneo para atender las especificaciones de igualdad y diferencia, de accesibilidad y libre acceso que cualquier usuario debe disfrutar y exigir.

Proyecto como proceso

Este proyecto es un organismo vivo. Puede resultar excesivo, incluso pretencioso, definir así un proyecto cuya mayor visibilidad será una exposición temporal y un par de publicaciones de diferente índole; un taller conjunto previo y unas mesas de discusión y debate hacia el final, que no son tanto recuento de resultados como sí constatación de sus imposibles. Podríamos decir: este proyecto se quería un organismo vivo, por eso la creación de un blog que puso en órbita Technologies To The People, a modo de herramienta transversal de tiempo y espacio. También ha sido, es, la experiencia insustituible, aunque también corta y tal vez demasiado concisa, que implica poner en relación tres artistas de gran personalidad, en cierto sentido inalterables en su modo de llevar a la práctica sus ideas; generosos en la forma de hacerlas convivir con las de otros.

Ya quedó claro en la primera reunión que fue posible realizar con los tres juntos en un mismo sitio, Madrid, y al mismo tiempo, 25 de julio de 2007. Lo último que deseaban era que su intervención –fuera cual fuese ésta llegado el momento– usurpara protagonismo o complicara el conjunto de la muestra. No eran en absoluto las poses de amabilidad de tres artistas intentando demostrar nada; porque en ese momento, quien más tenía que ganar era el proyecto en sí, no ellos de manera individual, arribados a ese punto de encuentro desde referencias y afinidades igualmente dispares con quien les había convocado. Muy al contrario, la sensación que se desprendía era el convencimiento asumido de que las ideas circulan a una velocidad distinta –y provienen también de diferente lugar– a como lo hacen y de donde surgen los productos culturales al uso. Del mismo modo, se palpaba una actitud pragmática similar, si no común, a propósito de su inevitable toma de partido en esa misma industria cultural de donde surge este proyecto y a la cual, los tres, con relaciones asimétricas con ella, también pertenecen.

El punto de partida de este planteamiento suscitó dudas sobre su concreción y realización física. ¿Cómo hacer una exposición sobre el cuestionamiento de la relación entre artista, institución, obra y público? Es decir, ¿cómo plasmar estos aspectos comunes que el proyecto quería poner sobre la mesa sin dejar de mostrarlos y, por lo tanto, representarlos en el espacio físico de la Sala Parpalló? Ya en ese momento inicial, sin embargo, las dudas fueron precisándose y definiéndose como paradojas: ni los artistas podrían hacer nada que no

estuviera en relación directa con su trabajo como tales artistas, ni el espacio de exposición podría llenarse con otra cosa que con un material que, siendo más o menos predecible, no acabara siendo asumido como exposición. Después de estas premisas, todo lo referente al proyecto ha transcurrido en presente; y así seguirá aunque el tiempo interceda inevitablemente. Se quería sobre todo lanzar preguntas; aunque algunas incluso incorporasen la respuesta dentro de su enunciado, o la imposibilidad de su respuesta. Las preguntas siempre se hacen en presente.

El modo en que las intervenciones llegan hasta la Sala Parpalló ha sido una plasmación del quehacer de cada artista. Valcárcel Medina presenta una idea seminal que se ha ido desenroscando como un organismo vivo, que ha necesitado de otros muchos organismos, en este caso institucionales, para alcanzar una desnudez rotunda. La pregunta lanzada por el artista queda sutilmente respondida en el título de su instalación: *S/T (Sobre el arte cultural)*.

López Cuenca y G. Andújar documentan conjuntamente un compendio de tópicos al respecto del oficio del artista y su entorno. ¿Cómo ve la sociedad a los artistas contemporáneos? ¿Qué estereotipos se repiten, cuáles han cambiado? El artista visto como genio, como un atormentado o un loco; el cocinero como artista; la sublimación del personaje a partir del legado de su obra, releída años o siglos después; el malditismo y la bohemia; la racionalidad que se impone del mismo modo a como va desapareciendo el espacio del taller como prolongación de su labor física; el modo en que se pueda entender la intelectualidad y su compromiso hoy, en esta era que circula a la velocidad de la luz, etc. Elementos dispares planteados con voluntad archivística, no definitiva sino tanteadora, que ayuden a definir ciertas prácticas artísticas actuales y constaten los retos del artista contemporáneo.

Si alguna finalidad persigue este proyecto, es el cuestionamiento de todo aquello que rodea y envuelve lo que este proyecto significa. La necesidad de parar y pensar, haciendo después de ese parón y de ese pensamiento una acción que pueda ser mirada, pensada y nuevamente criticada. Responde también a una urgencia: el uso de medios públicos para discutir sobre lo público, en un momento en que casi todo es privado y, sin embargo, se exhibe con variados disfraces de lo público; en definitiva, tomar una palabra lanzada y convertirla en gesto. El poeta Antonio Orihuela concluye su poema «Bajo tolerancia» de esta manera: «Espero, sigo esperando, que en medio de tanta tolerancia / les dé a algunos, un día, por hacer la revolución, / por volver a colocar las palabras en su sitio, / y dejar así de hacer poemas como éste, / estéticamente malos, / y dedicarme yo también / en alma y alma / a eso del azul, el cisne y los versos más tristes»². Encontramos en estos versos un modo óptimo de reflejar el compromiso por hacer lo que se hace, por mucho que esto que se hace otros quisieran que no se hiciese en absoluto

o que, una vez hecho y como mal menor, no llevase adherido ni una pizca del aire contaminado que nos envuelve, sino que todo fuese puro, artístico hasta la belleza, sublime y delicado hasta la genialidad. Si hay algo que ya sabemos, objetivamente experimentado por nosotros, en tanto que sujetos, es que el aire está impregnado de restos, que todo es impuro, artístico hasta su negación más pertinaz, rastroso, rizomático y tosco hasta la extenuación. En esta realidad, propia de algunos y ajena a muchos, es importante la relectura, la redefinición, la revuelta..., en definitiva: el erre que erre de la resistencia y de una saludable rebeldía.

1 Se refiere a los gráficos, figuras y arquitecturas modelados en 3D, que emplean exclusivamente la tecnología que ofrecen determinados programas informáticos, en muchos casos sin referencia alguna a elementos reales.

2 «Bajo tolerancia», en *Antología poética. Para una política de las luciérnagas. (1995-2005)*, Ediciones del Satélite, Madrid, 2007, p.58.

Los textos mostrados a continuación son la transcripción fidedigna de la conversación postal mantenida entre Álvaro de los Ángeles e Isidoro Valcárcel Medina durante los meses de noviembre de 2007 y abril de 2008. Se ha respetado el tono empleado en las diferentes cartas, sin editar ni corregir nada que no fuera netamente ortográfico, con la intención de transmitir una sensación similar a la que ambos tuvieron al escribir las propias y contestar las ajenas.

Valencia, 23 de noviembre de 2007

Estimado Isidoro,
Muchas gracias.

Fue muy gratificante tu visita del jueves 22.

El modo y el tono en que planteaste tu participación en el proyecto, tu intervención en sí, que ahora comienza... demuestran que el Premio Nacional de Artes Plásticas no te ha ablandado el pulso. Todo lo contrario. Agradezco enormemente tu responsabilidad.

Tal vez no expresé ayer, en la reunión, durante la comida, la alegría que sentí, la sensación de que esa rebeldía educada (si se puede nombrar así) es aquí y ahora, por estas latitudes, de una necesidad apremiante y adecuada.

He estado pensando en tus explicaciones, en tu esbozo de la caja, en toda la simbología que adquiere cada objeto dentro de la seriación. Conforme más se piensa (en) la «acción», más punta aparece, más clara resulta.

Quedémonos, de momento, con una cuestión: ¿Podemos igualar el concepto de Centro de Arte, de Museo (y así pues su función) a la simplicidad de un embalaje abierto? ¿Son así las Instituciones? ¿Acaso así las queremos?

Si tienes tiempo y ganas, si no te parece impostado, seguimos en contacto a través del Correo postal. Un abrazo.

Álvaro.

Amigo Álvaro:

¡Qué bien recibir una carta al modo ancestral! ¡Y mejor todavía si lleva contenido!

Por lo pronto, te advierto que me considero con derecho a usar esa expresión tuya de la «rebeldía educada», que me parece bien acertada... y que no sé por qué no se considera equilibrada y coherente.

¡Y cómo no decirte que, a pesar de los excesos que manifiestas, me alegra que quedaras conforme con aquel encuentro -intenso, diría yo- que mantuvimos con las responsables de la Sala Parpalló. (Entiéndase que los «excesos» son los que me atribuyes en cuanto al acierto de mi propuesta; aunque ojalá sea así).

Yo también volví eufórico y tranquilo a la vez; sea cual termine siendo el resultado de nuestra empresa. La acogida que le disteis no podía ser mejor para mí.

En tu carta, luego, me haces preguntas que, si las respondo, no puedo responsabilizarme de las respuestas.

Está claro que yo pretendía insinuar que un Centro de Arte al uso no pasa mucho de ser un envoltorio, un embalaje, contenedor no sé si antes o después de guardar el arte, pero en cualquier caso, vacío... ¡aunque ciertamente capaz de ser llenado!

Lo que siento es que esta acción de llenarlo ha de ser sesuda y sensata; responsable, en una palabra.

¿Es el destino de estas cajas, por esa razón, el de terminar la exposición vacías, aunque decentes, utilizables e incluso atractivas? ¡Vaya usted a saber!

Los azares de la vida me han traído, al día siguiente de volver de Valencia, una oferta para desarrollar un trabajo en un sugerente espacio lleno de cajas vacías. ¡No sé si decir que una desgracia nunca viene sola! ¡Pero no; claro que no es así. Si acaso, lo contrario!

En fin, os doy las gracias por vuestra acogida y confío en que avanzaremos en la ardua, burocrática y seductora empresa del arte de nuestras angustias.

Un abrazo
Isidoro

Amigo Isidoro,
Muchas gracias por tu carta.

Cuando lancé ese mensaje embotellado que fue la mía, tenía la certeza de que contestarías –ya lo dijiste durante la comida–, pero siempre se duda... Sobre todo dudaba del tono a emplear, del tono a seguir.

Me alegro de que hagas tuya esa expresión que utilicé para definir tu actitud: «rebeldía educada». Hay palabras, gran paradoja, que acaban definiendo perfectamente determinadas situaciones. Si éstas definen tu actitud, tal vez sea porque están espigadas pensando en tu trayectoria y en el modo en que planteaste tu proyecto para la exposición.

De momento, dejaremos que el proceso de elaboración de tu intervención vaya dirigiendo el destino de las cajas/espacios de arte vacías. Se van intuyendo aspectos muy interesantes sólo con el planteamiento de la idea. Las imágenes resultantes son atractivas sin dejar de ser críticas; cuestionadoras e inquisitivas sin caer en la ironía. Un equilibrio difícil que, cuando se da, adquiere la dimensión de una acción reflexiva. Me intrigó mucho ese proyecto que me dices te han ofrecido en un «espacio lleno de cajas vacías». Me encantará verlo.

Por otro lado, te comento que Daniel G. Andújar ha puesto en marcha un «blog» sobre la exposición. Aunque no dudo de que estés al corriente de su función, un blog es parecido a una página web que ofrece la ventaja de incluir información de manera rápida y sencilla y que da la oportunidad a cualquier visitante de dejar comentarios escritos a propósito de la información contenida. La dirección es: www.herramientasdelarte.org, y a día de hoy hemos introducido un artículo de Rogelio titulado J(e m)'acuse y el que escribió Pedro G. Romero tras la concesión de tu premio. También se ha incluido la memoria del proyecto.

La idea es ir ampliándolo conforme se vaya desarrollando el proceso. Ya te iré contando.

Una cuestión final: Anoté unas cuantas frases de la conversación a tres bandas que mantuvisteis David Pérez, Juan de Nieves y tú en el Salón de Actos de la Fac. de BBAA de Valencia. Una de ellas me ronda la cabeza desde entonces y ahora, una vez conocido el proyecto que tienes pensado desarrollar en la Parpalló, aún me inquieta más. Es ésta: «el arte se puede aprender, pero no enseñar». De nuevo, parecía necesario decir eso en ese contexto, una facultad de bellas artes repleta de alumnos, pero también de profesores...

Queda claro que los museos o centros de arte también deben asumir una función educativa, pues son espacios públicos que hacen cultura y ciudad. Esa responsabilidad a la que tú haces referencia, que

sirva para discernir los contenidos con que llenar los contenedores vacíos.

¿Sientes alguna responsabilidad no por enseñar, pero sí por lo que pueda aprender la gente a partir de tu trabajo?

Ha sido un enorme placer recibir tu carta «al modo ancestral», repleta de contenido. Seguimos en contacto. Un abrazo, Álvaro.

No, no sabía lo que era un blog, a pesar de haberlo oído nombrar bastantes veces. Así que ahora, gracias a ti, amigo Álvaro, podré yo, a mi vez, citarlo alguna vez para presumir de moderno... Ironías aparte, en cuanto pille a alguien con conocimientos suficientes entraré en «herramientas...» y veré qué habéis metido.

Bueno, otra cosa: Es cierto que se ha dado esa curiosa coincidencia de las «cajas» diversas. Aunque no puedo contarte más de lo que yo mismo sé y, por otro lado, la cosa ni siquiera está en marcha, lo cierto es que recibí la propuesta de hacer algo en una cámara acorazada de un banco, de esas que se ven en las películas, plagadas de pequeñas cajas de caudales de uso individual y privado. Ya te digo que el proyecto no está en situación de ser contado ni ha recibido beneplácito alguno; bueno, la verdad es que ni tan siquiera lo he presentado, pero ¡a que es apetecible! Por lo pronto no hay que fabricar las cajas..., como en nuestro caso.

Y aún otra cosa: Hace bastante tiempo, en una especie de reunión de enseñantes de las bellas artes, en Bilbao, se me ocurrió decir lo de que el arte no se enseña. Esta idea irritó tanto a los profesores que deduje que era una cuestión de honor. Por eso, cada vez que me hallo en un lugar semejante la suelto.

Y es sólo porque pienso que en el arte todo es acción personal... y aprender es mucho más comprometido y activo que enseñar. ¡Digo yo!

Pero tú has buscado una revuelta para ponerme en el brete de si es que yo no siento responsabilidad por lo que la gente pueda aprender a través mío.*

Respuesta: Siento una total responsabilidad, pero a lo mejor porque siento como si yo no debiera enseñarles nada. Paso mucho tiempo diciéndole a mis oyentes que no me hagan caso... pero poniendo sumo interés en decir cosas dignas de ser atendidas.

Siempre ando en la contraposición..., en la sospecha más que en la duda.

Si se tomara la enseñanza del arte como una obra de arte, todavía la admitiría...

Me callo para no acabar en un pozo sin fondo... en el fondo.

Un abrazo. Isidoro

P.D.: recuerdos para ti de parte de Carlos Tejo, con quien acabo de estar en Pontevedra

* Miro un diccionario y dice que no es recomendable esta expresión; ¿de verdad?

Valencia, 21 de enero de 2008

Amigo Isidoro,

Antes que nada: ¡Feliz 2008!

Inmediatamente después: disculpa por haber tardado tanto en contestar tu última carta y tu fantástica (de nuevo, como el año pasado) felicitación de año nuevo. Le di a Ana la otra que me enviaste para ellas. Como Eva está de vacaciones, la verá a su vuelta.

Estoy encantado de haber sido el primero en explicarte qué es un blog y en qué consiste. Cuando nos veamos de nuevo en Madrid, no muy tarde desde ahora, intentaré mostrártelo. Sigue activo, hemos incluido más información y Daniel le ha cambiado el aspecto general para hacerlo más ¿atractivo? y sobre todo mejor organizado. Como te digo, te lo explicaré cuando lo tengamos delante.

Me interesó mucho tu respuesta a lo que te comentaba sobre la responsabilidad de tu trabajo. También sobre la anécdota que te ocurrió en Bilbao, en la Facultad de Bellas Artes, a propósito de la imposibilidad de enseñanza del arte.

Pero, aún más, me interesa lo que comentas que «en el arte todo es acción personal... y aprender es mucho más comprometido y activo que enseñar». Yo también ando dando algunas clases y no puedo evitar estar comparando a todo momento lo que hago, cómo lo reciben los alumnos y cómo lo hubiera recibido yo no ahora, claro, sino en mis tiempos de estudiante. Resulta curioso cómo actúa la enseñanza, es decir, sus ritmos y sus ciclos. Todo parece responder a una trayectoria cíclica que genera sin cesar más ciclos, como la onda sobre el agua: concéntricos pero cada vez más amplios.

En cualquier caso, tu respuesta a mi pregunta sobre si te sentías responsable y en qué grado, con aquello que hacías y de cómo es tomado por los estudiantes, no puede ser más clarificadora. Y aún más esta suerte de aforismo que me encantó: «Siempre ando en la contraposición..., en la sospecha más que en la duda». Gracias.

Te informo de que el listado de los Museos y Centros de arte anda a buen ritmo. De momento tenemos 230-240. Esta primera tanda, la más ardua y la más numerosa, se ha encargado de hacerla Elena, una becaria de la Sala que, desgraciadamente, acaba su estancia este mismo mes de enero. Seguiremos ampliándola. Yo ahora quiero contrastar algunos museos, e intentar aportar todos los posibles. Supongo que será después de ARCO cuando tengamos que concretar y enviar las cartas.

Para acabar, quisiera lanzarte otra reflexión, por si tienes a bien tomarla como excusa para enviarme algo escrito. (¡Se agradecen tanto las respuestas!)

Justo ahora que está esta intervención tuya iniciando la gestación, se ha sabido que habrá cambios en el «MINICARS» (perdona la cita). Se sabe que puede haber cambios importantes que deberían ir enfocados a deslindar el terreno de la cultura del de la pura ruleta política de partidos. ¿Cómo puede afectar y afectará, según tú, a los artistas y a su obra? ¿Debe estar relacionado –como de hecho lo está– o el artista tiene que tener la sensación de que estas decisiones no van con él/ella?

De nuevo gracias por tu colaboración, tu experiencia, tu tiempo.
Un abrazo fuerte y hasta pronto!

Álvaro

P.D.: recibo encantado los recuerdos de Carlos Tejo. Gracias.

Madrid, 27-I-08

Amigo Álvaro:

Os mando una pequeña lista sin pretensiones, en la que tal vez haya algunos centros o lugares que no tengáis en vuestra relación. Están sacados de la prensa, sencillamente o de algún conocimiento casual. Lo que sí sé es que en todos ellos se han celebrado exposiciones temporales.

¡Ay, si yo supiera qué sería lo ideal para que el artista tuviera autonomía –que no indiferencia– con respecto a la política!

Por descontado que –en una cierta dimensión– se puede, es posible prescindir de la dictadura incluso de la democracia. Así ¡qué más me da a mí que la economía prospere o capote...! (Entre otras cosas, la palabra «economía» no significa lo que ahora se pretende que signifique; si fuera así, ¿qué querría decir «restaurante económico»?)

Por lo demás, bien está que el director del «MINICARS» cuente con al menos cinco años para, mal que bien, iniciar un plan de normalización de ese mastodonte. He de reconocer que tengo cierta confianza en un enderezamiento del rumbo...; aunque nunca se podrá llegar a cerrar la ampliación fosforescente... pero bien se podría alquilar para ferias y congresos. ¡En fin!

Un abrazo
Isidoro

Valencia, 2/03/08

Amigo Isidoro,
Ha ido pasando el tiempo y también las oportunidades para escribirte. Varios asuntos me tienen absorbido actualmente, aunque no olvido en ningún momento nuestra relación postal. ¡Disculpa por haber tardado tanto!

Te adjunto unos folletos que hemos hecho para anunciar/registrarse los talleres, o mejor, el taller conjunto que Daniel y Rogelio han preparado como «entrante» de lo que será el proyecto general. La idea del folleto era clara, y la diseñadora Nieves Berenguer la ha entendido a la perfección y ha influido en su forma final. Ésta era plantear el folleto casi como un prospecto médico, como una hoja de instrucciones, en fin, dándole un aspecto frágil pero cuyo contenido mantuviera la fuerza que creo tiene el proyecto.

La publicación que editaremos tendrá este mismo leitmotif y estoy seguro que saldrá igualmente ajustada a nuestra intención.

En breve, Eva Caro, de la Sala Parpalló, te pondrá al día de cómo evoluciona y en qué punto se encuentra tu preproyecto. Conseguimos que las cajas, ya listas, nos cuesten 6€. Creo que es un magnífico precio. Eso incluye la etiqueta, o mejor, el modo en que señalemos el nombre del museo en la caja. Ya hablaremos de las posibles soluciones técnicas.

Las cartas están a punto de enviarse, espero que esta misma semana. Ya te iremos comentando las reacciones, porque serán variadas seguro. Ana de Miguel, la Directora, está asumiendo una responsabilidad personal en este envío que la honra, porque como tú sabrás, las diputaciones son instituciones bastante arcaicas y de difícil trato.

Cuando recibas estas líneas, el taller estará asentando el comienzo del proyecto. Es bastante ilusionante. Tengo que decirte que se preinscribieron 60 personas entre estudiantes y artistas y demás profesionales, de los cuales hemos seleccionado 25. También esto es un buen comienzo.

No sé si estás siguiendo el circo de la campaña electoral, pero te lanzo una pregunta:

¿Deben los artistas, en cuanto que artistas (y tómeselo como se quiera) mostrar inclinaciones públicas a propósito de algún partido? Tal vez el verbo «deber» sea muy rígido, pero en fin, lo digo por todo el asunto de los «artistas untados» que comentaba el fumador de puros y de ellos haciendo el payaso con un dedo imitando una ceja que se escribe con «z». ¿Siguen siendo los artistas los bufones de las clases aristocráticas, hoy en día ocupadas por empresarios y políticos?

Como siempre, un fuerte abrazo y gracias

Álvaro

Madrid, 22-III-08

Lo primero, Álvaro, amigo, es comunicarte que los días 28, 29 y 30 de abril estaré en Valencia. No es que haya que esperar a eso para las cosas pendientes, pero te lo hago saber por si sirve para algo.

Iré a un curso o algo así en la Facultad de Bellas Artes. Me ha llamado David Pérez -como la última vez que nos vimos en el salón de actos- y ya tendré algunos ratos en los tres días que voy a quedarme.

Veo con tranquilidad que los planes los lleváis adelante (no podía ser de otro modo, viendo cómo os movéis) con acierto y holgura de tiempo. He hablado con Eva hace poco y me ha informado exactamente de la situación de las cajas. Gracias a todos.

Si hay algo, Álvaro, en lo que no soy experto es en la cosa política, pero sí estoy obligado a saber cómo comportarme públicamente... y desde luego nunca me fotografiaré con un dedo quebrado en la ceja; sobre todo porque, de querer hacerlo, hay formas menos chungas de mostrar la inclinación personal. Pero llevo conmigo desde hace tiempo la mala conciencia de no votar lo que debería: en blanco. Pero bueno, no me hagas preguntas difíciles.

Gracias por tus desvelos. Un abrazo
Isidoro



Valencia, 25 de marzo de 2008

Sr./Sra. Director/a:

La Sala Parpalló de la Diputación de Valencia presentará el próximo mes de junio la exposición *Herramientas del arte. Relecturas*, comisariada por Álvaro de los Ángeles y en la que participarán Daniel G. Andújar, Rogelio López Cuenca e Isidoro Valcárcel Medina.

La obra de este último autor ha de consistir en una serie de cajas de cartón revestidas interiormente con poliespán, siendo todas ellas de las mismas dimensiones: 29 x 40 x 22 cm. Las citadas cajas –que permanecerán abiertas durante la muestra aunque sin contenido alguno– actuarán simbólicamente. Cada una de ellas representará a uno de los diversos museos, centros culturales o de arte, fundaciones, etc. de los que se hallan repartidos por todo el Estado español, en un total aproximado de unos 500 entre los que, naturalmente, se encuentra la institución a la que tenemos a bien dirigirnos.

Dicha representación se pondrá de manifiesto por una pequeña etiqueta fijada en el exterior de la caja correspondiente, o por otra forma de rotulación, en la que podrá leerse el nombre de la institución a la que «representa». Las cajas permanecerán expuestas en alguna suerte de estanterías o repisas y no se moverán de su lugar. Al ser todas ellas iguales y encontrarse alineadas uniformemente, quiere decirse que su función es equivalente en todos los casos.

Hasta aquí la descripción de la apariencia física de la obra en cuestión. Viene ahora el pormenor de que la Sala Parpalló, en nombre del autor, ofrece y solicita de su digna institución que sufrague el coste de la construcción de la caja que a la misma ha de corresponder, cifrado en seis euros. Bien entendido que la aceptación o rechazo por parte de ustedes de esta colaboración no va a afectar en nada a la presencia de «su caja» la cual se mantendrá intacta a lo largo de la duración de la muestra.

Finalmente, es nuestra intención reflejar de alguna manera que esa caja en concreto ha sido sufragada (en su caso) por su titular. Ha de quedar claro, sin embargo, que el haber hecho frente al coste de la confección de la caja no significa ni admite su propiedad; aparte de que, finalizada la exhibición, el total de las tan citadas cajas pasará a tener un uso funcional o burocrático, sin que puedan constituir objeto de especulación o fetichización artística.

La referencia de la que se viene hablando podría ser un sello de caucho a estampar junto al nombre de la institución en el que pudiera leerse, por ejemplo, «sufragado» o también un signo o clave convenido y debidamente codificado y visible en algún punto de la Sala.

Esperamos su colaboración si así le parece oportuno.

Sala Parpalló
Diputació de València



Isidoro Valcárcel Medina

Firmado: Isidoro Valcárcel Medina

Tarragona, 8 abril 2008

Amigo Isidoro,

Mientras espero el tren de vuelta a Valencia desde Tarragona, te escribo esta carta. Ayer, durante el tiempo de sobra que estuve en Madrid, al final no pude escribirla. Me alegro de haber esperado, porque ahora conozco el título que has decidido ponerle a la instalación/acción/intervención que tendremos en la expo:

«S/T (Sobre el arte cultural)»

A primera vista, «arte cultural» suena a industria cultural, a política cultural, a todo lo relacionado con el entramado cultural en sentido institucional, más que a cultura misma o a arte sin más. Ya hemos comentado brevemente por teléfono esta similitud, esta especie de parecido razonable, que no puede ser más apropiado en el contexto de este proyecto que busca, precisamente, situarse entremedias de ciertos espacios destinados a la promoción artística y de la cultura.

Como tú has comentado, el subtítulo podría ser casi el título de un artículo, que pudiera reflexionar sobre este tipo de relaciones entre el arte y su entorno.

El «S/T», por otro lado, es muy «artístico», especialmente de un tipo de arte de producción alta, casi masiva, algo que contrasta totalmente con tu trabajo de proyectos concisos, pensados, con sentido pleno. A su vez, es un nuevo juego interesante, ocupar un lugar que intuyo no es el apropiado para ti y, por ello, te interesa parcialmente ocupar. Bueno, tal vez esté interpretando demasiado... Es mejor que se quede ahí, así, y que cada cual opine lo que le parezca.

Por otro lado, empezamos a tener respuestas de los primeros centros de arte y museos interesados en «sufragar» sus/tus cajas, y eso hace que la máquina hasta ahora inerte se ponga en movimiento. Una suerte de Frankenstein que se ha hecho humano, en cierta forma, e inicia su recorrido de modo casi autónomo... Antes de «calmarse» de nuevo cuando estén expuestas las 485 cajas en sus estanterías.

Vamos a ver cuántas son sufragadas; será un buen indicador del estado del arte contemporáneo en este país; del nivel de implicación que adquieren los centros de arte y del entendimiento de esta acción en términos generales.

Seguimos en contacto. Te voy informando de algunas novedades que puedan surgir y de más datos prácticos también.

Como siempre, fue una gran experiencia poder pasar contigo unas horas, hablando de cosas diversas.

Un abrazo, Álvaro

La conversación que sigue es un modo más de exponer algunos de los temas que este proyecto se ha propuesto analizar. Ha sido un diálogo virtual en proceso entre Álvaro de los Ángeles y Daniel G. Andújar, escrito desde el lugar y en el momento en que ha sido posible hacerlo. Gran parte de las ideas desarrolladas, sin embargo, se apuntaron durante los días en que G. Andújar se encontraba en Valencia con motivo de la realización del taller conjunto con Rogelio López Cuenca. Aspectos como el compromiso del artista contemporáneo, sus roles dentro del entramado sociocultural y sociopolítico, las posibilidades y tácticas reales de supervivencia o la generación de nuevos modos de entender su oficio en una sociedad en transformación continua, conviven con elementos derivados del propio título del proyecto: ¿de qué herramientas disponen los artistas en el momento actual y hacia dónde o contra qué cabe dirigir las relecturas derivadas de sus acciones?

Álvaro de los Ángeles: El Encuentro/Taller teórico-práctico que impartisteis Rogelio y tú, del 3 al 5 de marzo de 2008, sirvió para delimitar varios de los temas centrales del proyecto *Herramientas del arte. Relecturas*. Es cierto que no se pudieron desarrollar todos los conceptos que se anunciaron, en parte por la concentración de todo el proceso en tres días, pero por algunos de los aspectos que allí se discutieron y el debate que crearon, la impresión general tras el taller es que se generaban muchas preguntas y surgían nuevos modos de afrontar la experiencia artística.

Desde el primer momento, este proyecto se ha ideado para generar cuestiones, interrogar supuestos hechos incontestables de la cultura y sus instituciones, plantear entre todos los agentes involucrados vías hacia donde puedan dirigirse las prácticas artísticas hoy y debatir a propósito del lugar que ocupa el artista dentro de la sociedad. Asimismo, si algo caracteriza el arte actual es su hibridación de técnicas, soportes, modos de exposición y relaciones con otras materias sociales, como la política, la sociología, la historia, la filosofía, el psicoanálisis, la arquitectura o el urbanismo... A lo que cabe añadir otros temas calificados de no «científicos» pero igualmente teorizables como son la cuestión de la memoria, el archivo como modelo de sociedad contemporánea, las nuevas redes sociales interconectadas, el asociacionismo y el activismo orientados hacia el arte o proyectados y generados desde él.

La funcionalidad del arte, su utilidad dentro de la sociedad, tal como se ha planteado al menos desde los años treinta del siglo XX y su evolución en décadas posteriores, ¿puede tener algún correlato en el arte contemporáneo actual? ¿Es posible una relectura de sus funciones y utilidades a partir de elementos generados por las herramientas contemporáneas, en especial las derivadas o surgidas de la tecnología? ¿Es ese su único modo de releer su práctica? Y, por derivación, en una sociedad gobernada por la macroeconomía, donde todo es tasado en tiempo real o incluso por adelantado, ¿puede todavía el arte tener una función social real, en el sentido de ejecutable, palpable?

Daniel G. Andújar: La práctica artística, tal y como yo la entiendo, debe convertirse también en una muestra de la «resistencia» a un modelo que pretende mantenerse con obstinación en un espacio de relaciones cada vez más jerarquizado, difuso, globalizado, estandarizado... Quienes gestionan el entramado de las industrias culturales y la dirección de las instituciones culturales han abandonado hace décadas los procesos de generación de nuevos contenidos y la producción cultural como construcción colectiva. Gran parte de los profesionales que dirigen este entramado se dedican simplemente a desarrollar una estructura de poder personal subiéndose a la parte más visible y mediática de las instituciones artísticas públicas y privadas. Ostentan el poder y gestionan la realidad de su pequeño imperio. La Institución Arte ha sido absorbida como un mecanismo más de los procesos de producción de servicios, es parte activa

de los procesos de turistización del contexto urbano y participa en la compleja readaptación de las infraestructuras de la nueva ciudad. Los artistas hemos sido relegados en la corte por una nueva élite de gestores culturales que ejercen desde torres de marfil con forma de mausoleos y en acontecimientos bianuales.

El conflicto de intereses que plantea este modelo está servido y la radicalización de posturas es aprovechada muy oportunamente por quienes ostentan el poder y están muy bien posicionados en esos espacios de visibilidad. Visibilidad que hasta estos momentos la dan los medios de comunicación tradicionales, es decir, la Radio, la Televisión y la Prensa escrita. ¿Quiénes son los dueños? o, al menos, ¿quiénes controlan estos medios? Y lo que es más importante, ¿quiénes son sus aliados?

Los artistas lo tenemos claro, o nos integramos en este nuevo sistema de gestión, o nos pasamos a la arquitectura para recuperar los favores de la corte. Lo demás es situarse en un estadio de pérdida permanente. Claro que también podemos situarnos en un estado de resistencia (¿permanente?). Yo me decanto por esto último. Los modelos están en continua definición, afortunadamente las actuales tecnologías de información y comunicación han generado un nuevo marco de actuación en medio del cual se desenvuelven tanto situaciones previas como nuevos escenarios que podemos aprovechar, también los artistas. Y creo que estas transformaciones están poniendo en crisis los modelos de distribución y gestión cultural dominante. El espacio digital no surgió simplemente como un medio que permite la comunicación, también surgió como un nuevo teatro para todo tipo de operaciones. Y éste es, claramente, un espacio disputado cuyos intereses ven amenazados sus viejas jerarquías. El arte tiene ahí una función también política que necesita de posicionamientos éticos claros. El arte, como cualquier otro proceso cultural, es básicamente un proceso de transmisión, de transferencia, de diálogo continuo, permanente y necesario... pero no lo olvidemos, también es trasgresión, ruptura, ironía, parodia, apropiación, usurpación, confrontación, investigación, exploración, interrogación, contestación. Busquemos pues el contexto idóneo que permita desarrollar esta idea en condiciones más óptimas. Y si no existe, tendremos que intentar crearlo.

ÁdlÁ: Incidamos en el tema del compromiso. Resulta casi impensable que el trabajo de un artista concreto, en especial si su obra se caracteriza por lidiar con temas sociales, pudiera no ir parejo con su forma de comportarse ante determinados asuntos políticos. Y, sin embargo, la historia está llena de intelectuales, poetas, artistas, filósofos... cuya obra ha trascendido su época y es considerada relevante, y cuyas acciones personales pueden ser juzgadas –y de hecho lo han sido– como no apropiadas en relación no sólo a su obra, sino también y desde un punto de vista ético, con todo *lo otro*. Este es un tema todavía muy vigente.

El arte, tal vez debido a su intrínseca vocación descriptiva, visibilizando y haciendo patentes interpretaciones personales de asuntos importantes, siempre es relegado de la toma de decisiones no ya políticas, sino también culturales. De hecho, las propias políticas culturales con frecuencia son planificadas por cargos políticos con una marcada fobia cultural o, cuanto menos, por una visión reduccionista de la cultura. La cultura es entendida como la comparsa que acompaña una cohorte de asuntos y personajes relevantes y decisivos.

¿Es la dimensión pública del artista la que conforman los espacios de arte institucionales, las galerías, los nuevos espacios que proporcionan las herramientas tecnológicas alojadas en la red... o es más bien un lugar propio, que cada uno hace suyo y que se torna visible también de forma personal y casi impredecible? ¿Puede haber gestos, acciones, trayectos... que puedan ser dados en común, o el hiperindividualismo del arte sólo permite actos unipersonales?

DGA: En la nueva configuración de las industrias culturales, en las que trabajan un número de personas cada vez mayor, los artistas formamos el último escalafón de la jerarquía de las mismas y estamos a la cola de las retribuciones económicas que el sistema produce. Es decir, que hay mucha gente que se gana la vida en este mundo, pero los artistas, en cambio, parece que nos «jugamos la vida». Y yo me pregunto, ¿se puede mantener el Sistema del Arte sin artistas contemporáneos? Parece ser que para muchas instituciones sí. Afortunadamente la práctica del arte no se circunscribe solamente a la parcela institucional y de mercado, puede y debe encontrar, o si no inventarlos, nuevos territorios desde los que desarrollar nuevas propuestas.

Uno de los territorios desde el que podemos operar, y del que desde luego debemos reclamar una revisión urgente del sistema imperante y una reformulación, es el de la noción de propiedad intelectual, que debe de evolucionar hacia un nuevo contexto de cultura más libre. Las leyes puestas en marcha por nuestros gobernantes en la nueva Ley de Propiedad Intelectual, como el derecho de copia privada, reducido ahora a la mínima expresión, son anacrónicas para la era de Internet. Entiendo que las actuales regulaciones suponen un verdadero lastre para la creación, el acceso a la información y la difusión del conocimiento. Yo creo que en este tipo de territorios es donde el artista visual puede dar muestras de compromiso y ejemplo con su trabajo, de lo contrario verá limitada su capacidad de actuación. Históricamente su trabajo ha estado muy asociado a visiones demasiado egocéntricas, hiperindividualistas, centradas en la visión del objeto único como única referencia material a su trabajo. Convirtiéndose en mero valor de cambio en un mercado que, por otro lado, también está evolucionando, como el propio contexto económico.

Como comentaba antes, estamos inmersos en un profundo proceso de cambio que está generando actitudes que han permitido la gestación, a nivel global, de

distintos movimientos a favor del desarrollo de nuevas formas de innovación y de creación colectiva, así como a favor de compartir libremente el conocimiento adquirido y los derechos de su uso. Es un proceso complejo y global de cooperación y desarrollo que constantemente suma participantes e intereses. Son formas de organización del trabajo que se afirman como más productivas y tremendamente capaces de orientar la innovación hacia un objetivo de interés comunitario. La cooperación social desvela su poder de innovación y creación, entendida como el mejor modo de apoyar un modelo que permite la distribución y expansión de los contenidos para participantes, usuarios y audiencia. Los artistas evidentemente debemos formar parte del proceso de cambio. Y no será fácil adaptarse.

ÁdlÁ: Por tus palabras, y por lo que hemos comentado en otras ocasiones con Rogelio López Cuenca, parece deducirse que la función del artista ya no puede ser la de un mero representante del mundo, entendida esta representación como la acción que permite crear obras que prueben la individualidad creativa y distintiva de cada artista. Sin embargo, en todos los foros artísticos, la particularidad creativa del artista, su sello, sigue siendo lo que determina su calidad. ¿Existe en esto una contradicción? Si es así, ¿cómo asumirla, en cuanto que artista activo dentro del mundo del arte?

DGA: Bueno, todavía hay mucha resistencia a alejarse de ciertos contenedores estancos. Para mí, es extremadamente importante poder abandonar estos reducidos emplazamientos tradicionales que existen en el ya de por sí estrecho mundo del arte. Formamos parte de un contexto cultural y social mucho más amplio que a su vez está tratando de digerir uno de los cambios cognitivos de mayor capacidad de transformación de las últimas décadas, ya veremos si siglos. A mi entender, la práctica artística no puede limitarse simplemente a airear los grandes interrogantes de lo humano y lo divino –ni obedecer a estrategias puramente estéticas o de mercado–, sino que debe comprometerse e implicarse en los procesos sociales y políticos.

Tenemos que asumir nuestro compromiso ético con el trabajo que desempeñamos, integrándolo como parte del proceso de desarrollo de los distintos aspectos que conforman nuestro contexto social, político y cultural. Estamos viviendo una reformulación de los procesos de producción, transmisión y apropiación de los bienes simbólicos que nos hace replantearnos los modelos de construcción de subjetividad y organización social. Walter Benjamin, ya en 1934, escribió en relación al productor: «Un autor que no enseñe a los escritores, no enseña a nadie. Resulta, pues, decisivo el carácter modelo de la producción, que en, primer lugar, instruye a otros productores en la producción y que, en segundo lugar, es capaz de poner a su disposición un aparato mejorado. Y dicho aparato será tanto mejor cuanto más consumidores lleve a la producción».

Debemos comenzar redefiniendo el papel del artista en esta sociedad, aun dentro de su especificidad, y es que no pasa nada, ¿qué pasa?, ¿es la única disciplina que no puede declararse en crisis o en continuo cambio? ¿No están también educadores, periodistas, científicos... diferentes disciplinas, tratando de redefinir o repensar su rol en la sociedad, tratando de adaptarse paulatinamente a los cambios, buscando ubicar su situación en la sociedad? Hay que generar un proceso de ruptura de la clásica concepción del artista a otra, ésta de carácter procesual, analista, informador o crítico, en una realidad de contestación lógica a la situación en que se encuentra la institución exclusivista burguesa del arte —el museo, el mercado, el mundo académico, el conservador concepto de artista. Los artistas tenemos que ofrecer alternativas de actuación, abrir espacios de confrontación y de crítica. Esto implica bajar a la arena, cuestionar toda la estructura y convencer a otros de que podemos volver a reestructurar todo el sistema utilizando parámetros diferentes, otros procesos distintos a los propuestos por los actuales artistas cortesanos, rotondistas, retratistas oficiales y decoradores cómplices del poder. No podemos resignarnos a volver a la catedral, a pintar bóvedas en teatros y a decorar los apartamentos de los nuevos ricos del ladrillo. Está claro que estamos dando una vuelta más de rosca, reformulando una relectura exhaustiva, pero no creo que estemos haciendo algo distinto de observar cuanto nos rodea y cuestionar, cuestionar todo el tiempo, aprendiendo a leer en el reverso de las imágenes. No es nada nuevo.

ÁdlÁ: La cuestión de la supervivencia es clave si queremos dilucidar cuál es la tarea del artista y su lugar dentro del entramado artístico. Como señalabas anteriormente, parece que los artistas «se juegan la vida» haciendo lo que hacen, más que ganársela como cualquier trabajador lo hace desempeñando su trabajo. A propósito de esto, convendría traer a colación una de las ideas desarrolladas por Iván de la Nuez en el texto que se incluye en este cuaderno y que tiene por subtítulo «Arte, política y supervivencia». En la última parte del texto, que salió publicado con anterioridad en el suplemento cultural *Babelia* con el título «Intelectuales en la era de la imagen», Iván propone que la cultura visual está sustituyendo, lenta pero inexorablemente, a la cultura escrita «como transmisora de saber». Y argumenta que, por lo tanto, los artistas tienen ante sí la tarea de convertirse en los intelectuales de la era de la imagen.

Esta idea, sin duda clave para entender la complejidad cada vez más específica del arte contemporáneo, plantea sin embargo otras dudas; entre las cuales destaca, a mi modo de ver, la de cuestionar si el término «intelectual» y todo lo que históricamente ha supuesto esta figura, resulta de ayuda para la comunicación de los nuevos modos de entender el arte o lleva adosado un lastre. Es decir, si también el término intelectual necesitaría de una redefinición o de una relectura dentro del territorio cultural donde, como tú afirmas, todo está en proceso de transformación.

DGA: No entiendo tanto que unos vayan a sustituir a otros como que cada vez nos acercamos más a un estadio donde será difícil identificar sectores culturales totalmente autónomos. Esto podría parecer una contradicción con el hecho de que cada vez es más difícil aprehender la realidad de forma autónoma e individual, es decir, que necesitamos generar de forma colectiva nuevas formas de aprendizaje y colaboración para desempeñar cualquier tarea. Nos sumergimos en un mundo en el que emisor y receptor simultanean sus acciones. Hemos pasado en muy corto periodo de tiempo de visitar el museo, la biblioteca, el archivo, a vivir físicamente dentro del Archivo. No disponemos de forma individual de capacidad, tiempo, ni memoria, para abarcar todo el Sistema. Los investigadores nos advierten: el ser humano tiene una capacidad de memoria de trabajo que se limita a recordar cuatro cosas, nada más, aunque podemos utilizar trucos como repetir algo muchas veces o agrupar cosas. ¿Cómo vamos pues a manejarnos con toda esta cantidad ingente de documentos, de informaciones, de imágenes...? Tenemos que generar mecanismos que nos permitan transformar toda esta maraña ruidosa en conocimiento específico para poder desarrollar cualquier actividad concreta de nuestra personalidad. Y esto lo tenemos que abarcar de forma colectiva, buscando nuevos mecanismos desde multitud de campos y disciplinas. Seguramente comenzando por el educativo. Aquí no sobra nadie, como tampoco ningún territorio es exclusivo de nadie.

Si habláramos en términos tradicionales, como hablan en los museos, es decir, de público, el espectador –la audiencia a la que va dirigido el trabajo del artista– está hoy, más que nunca, acostumbrado a técnicas de representación muy sofisticadas provenientes de medios como la publicidad y la televisión, pero sobre todo de la reciente transformación de los hábitos de consumo mediático que supone la aparición extensiva de Internet, herramientas personales de telecomunicación como el teléfono móvil (que es a su vez cámara de video y fotos) y la introducción sistemática del ordenador en el ámbito privado. Lo visual está específicamente asociado al territorio digital contemporáneo, el ocio digital, la publicidad... Los artistas ya no somos los únicos con capacidad para influir en el imaginario visual, es más, creo que hemos perdido parte de esa capacidad y tal vez sea el momento de dejar de producir más ruido, de fabricar más imágenes. Esto no quiere decir necesariamente dejar de trabajar con las imágenes, que es algo de lo que los artistas sabemos bastante, o al menos deberíamos. Entremos en esa batalla, pero valoremos otras perspectivas. Descubramos lo que hay detrás de estas imágenes, enseñemos a decodificar, sí, ayudemos a abrir el código del almacén visual, mostremos el reverso de todas estas imágenes, exhibamos sus entrañas. Es un lenguaje que está lleno de capacidades, pero que está inmerso en un campo de batalla por su control. «El lenguaje cambia el mundo», comenta Rogelio López Cuenca en una entrevista reciente, éste es uno de nuestros campos de batalla primordiales, ¿es ésta una actitud intelectual? No lo sé, pero ahí estamos.

Me acuso de tener conciencia de formar parte de un diálogo permanente con una inmensa herencia cultural precedente; de creer que toda obra de arte deriva de otras previas que forma con ellas un tejido, una red, así como con sus contemporáneas y con aquellas otras por venir.

Me acuso de creer que los lenguajes que habitamos y somos conforman un patrimonio público –de imágenes, palabras y todo tipo de signos–; de creer que cada «obra» es fruto, y provisional, de un proceso que no podemos dejar de considerar colectivo, en tanto que se trata de lecturas, de diferentes actualizaciones de un código común.

Me acuso de creer que la base de lo que llamamos creación artística no es sino la desviación del uso de la norma lingüística, y que desde la tradición oral a la contaminación latina o a Pound, al collage y al montage, al Pop Art, al ready-made... la parodia, la manipulación, las recontextualizaciones, la cita, la ironía, el intertexto, son los recursos en los que se basa esa «creación». Y esto es así no sólo en esos casos y en el de quienes se reconocen en esa tradición, sino en todos, incluidos los de aquellos que defienden la ficción contraria a fin de preservar el estatuto que el senado y el pueblo (¡y el mercado!) confieren a la figura del genio individual y a su obra.

Me acuso de indignarme ante las campañas de propaganda que recurren al tan popular mito del artista bohemio y sus penalidades como coartada para restringir el acceso a las producciones culturales en un momento en que la tecnología permite su libre circulación e intercambio. Y me acuso de ver esta ofensiva como parte del proceso general de privatizaciones que exige el sistema de explotación capitalista globalizado: liquidación de todo tipo de bienes y servicios públicos, incluido –¡cómo no!– el conocimiento, reducido a mercancía, en beneficio de los propietarios y los intermediarios y a costa del empobrecimiento general.

Me acuso de creer que los grandes propietarios utilizan a los chicos como coartada para conservar sus privilegios; de creer que la inmensa mayoría de los artistas no obtiene beneficios del copyright –o que éstos son irrisorios– y que lo que aquí está en juego son las grandes ganancias generadas por la industria del

ocio –el cine y la música comerciales: best sellers, hits, blockbusters, taquillazos... que de lo que en realidad se está hablando es del control por parte de las corporaciones del mercado de las comunicaciones. Un lienzo más del muro, de la verja, las vallas, las barreras de leyes que levantan por todas partes para mantener la chusma a raya y separar a los ricos de los pobres, a los solventes de los indeseables, y extender el campo de la exclusión.

Me acuso de ver que detrás de las presiones que los gestores de la propiedad intelectual ejercen sobre la opinión pública y los gobiernos para reforzar el control sobre la cultura «dentro del actual modelo social y económico», hay un reconocimiento implícito de lo imperecedero de dicho modelo y orden. Y me acuso también de distinguir entre una red wi-fi y desalambrar: que allí donde ellos ven sólo máquinas de hacer dinero, otros vemos ocasión para la lucha y el juego, es decir, para la vida.

Me acuso de ver en la criminalización y persecución de la circulación y la copia, síntomas de que estamos en un momento de transición de la cultura de masas en el que es posible el desarrollo de nuevas formas de cultura popular: colectiva, polifónica, multiforme, poliédrica, desjerarquizada, reticular, excéntrica, horizontal, rizomática, procesual y en constante reescritura, (auto)cuestionamiento y transformación.

Me reconozco interesado en, y partidario de, la experimentación de cierto tipo de prácticas artísticas que podríamos llamar comunistas, con perdón, o, si se quiere, comunalistas o comunitaristas, o sociales, o públicas, en el sentido de distinguirse por su vocación, entre otras cosas, por hacer sociedad –esto es, el territorio del debate, del diálogo, el disenso, del conflicto también; trabajos que no son sino una relectura de citas, visuales y verbales, extraídas de textos preexistentes y que, a su vez, pasan a formar parte de narraciones más amplias, que las incluyen y que las desbordan. Y me acuso de ver en estos desbordamientos, ejemplos de otros modos de hacer, relacionados con otras maneras de hacer polis, en el sentido de desarrollar un tipo radical de democracia.

Me acuso finalmente de soñar, de imaginar modos de resistencia en compañía de otros; también de no ignorar que todo esto suena a wishful thinking, de que digo nombres más que gastados, de repetir palabras empapadas por la saliva de otros, de saber que el motor de este deseo no es sino el deseo mismo, curtido en mil fracasos, traiciones, desengaños... Me acuso de saber que este amor no es el primero y sin embargo y pese a todo amarlo.

EL

«La política és l'art d'allò possible.»

Així disparava Bismarck a la línia de flotació dels maximalistes. Però aquella aposta instrumental i maquiavèl·lica arriba una mica gastada a la nostra època; de tan utilitària, ha dilapidat la seua utilitat per a aquests dies. Entre altres coses, perquè els àmbits al·ludits en ella –la política i l'art (no parlem ja del possible)– han perdut capacitat per a oferir alternatives a la incertesa en què estem atrapats. Política i art –art i política– semblen ballar, hipnotitzades, la coreografia del seu enfrontament; el simulacre perfecte de les seues mútues gratificacions.

En els préstecs successius entre aquests mons, la política pareix estetitzar-se.

«S'ha convertit en l'esfera dels purs mitjans, de la gestualitat absoluta i integral dels homes», sosté Agamben.

En sentit contrari, l'art s'ocupa d'establir legitimitats polítiques, superpoblat com està de discursos i programes dedicats a estintolar assumptes tals com la reunificació de països dividits o el rostre amable de dictadures diverses, nacionalismes o cosmopolitismes, transicions a la democràcia o estratègies turístiques. En aquest intercanvi, sovint els artistes es contagien amb alguns virus de la política –retòrica, demagògia, messianisme–, que s'afegeixen a aquells que ens sonen com més propis de l'art, especialment, el de la representació.

«Aquesta indignitat de parlar per altres», la definia angoixat Foucault.

Com la política està com més va més allunyada de la vida, l'art polític més recent assumeix, llavors, el deure d'acostar-s'hi per qualsevol camí.

«L'art amb la vida.»

Aquesta equació té les seues dècades. Peter Burger va treballar-hi àrduament durant els anys 70 del segle passat, fins a concloure que el nord de l'avantguarda artística no era cap altre que trencar la frontera entre l'art i la vida, de manera que el seu fracàs radicava, conseqüentment, en no haver aconseguit aquest propòsit.

Però, ¿de quina vida ens parlaven, i ens parlen encara, aquestes i altres teories? Sens dubte, no de l'actual, sinó de la vida *d'abans*. Ací i ara, i contracorrent del que proposa el somni de l'avantguarda, el que marca l'experiència del món no és la vida, sinó la *supervivència*, que és la continuació de la vida per uns altres mitjans (això sí, més precaris). En les formes extremes d'apoteosi global –tecnologia o precarietat, desesperació o seguretat, turisme o èxodes forçats– l'art de sobreviure seria, potser, el d'una política d'adaptació a aquesta situació en la qual no es troben formats institucionals que aconseguisquen allotjar amb solvència les noves variants vitals. Per altra banda, si bé és cert que Duchamp, Tzara o Beuys s'havien llançat amb ardor a trencar aquell mur entre l'art i la vida, també és veritat que aquesta no ha estat una batalla exclusiva dels avantguardistes. Un decadent com ara Oscar Wilde va avançar no poc a amalgamar els dos mons i pocs han pagat tan car l'experiment d'aquesta fusió. No parlem ja de Gilbert K. Chesterton, que va aconseguir –sempre mitjançant la seua colossal ironia– una faula sobre l'art com a anarquia. Alguna novel·la de Chesterton podria ser matèria obligatòria d'estudi per part de les actuals agències de l'art polític que creixen a Occident.

«Canvie tres Toni Negri per un sol Chesterton –dic jo–. Tots els Negri –rematejats per *L'home que va ser dijous*.»

2

La coincidència següent no pot ser del tot casual. Una reafirmació tan enfàtica de l'art polític com va ser la penúltima Dokumenta de Kassel, i un atac tan feroç a aquest tipus d'art, com el que sol esgrimir el novel·lista francès Michel Houellebecq, van triar la mateixa figura per a anomenar els seus antitètics al·legats: *Plataforma*. Aquesta similitud nominal entre una estètica d'esquerres i una cínica de dretes ens indueix a considerar les coses d'una altra manera. Probablement, les plataformes que més ens convenen no són les que al·ludeixen a la seua asserció com a *programa* o *estratègia*, sinó aquelles que al·ludeixen al seu sentit físic. A aquestes basses capaces d'oferir aturada i respir als supervivents. Aquells que s'han mogut entre la diferenciació zoològica del multiculturalisme (cada bèstia en la seua gàbia) i la dissolució absoluta de l'estàndard global. O els que s'han espolsat de damunt el comunisme real i els ha vingut damunt el capitalisme real i intenten mantenir-se surant sense molta alforja: de vegades, tan sols amb la imaginació que dóna la supervivència. Des d'aquest panorama, tant la política com l'art troben protecció per a si mateixos. L'una cau lentament i curiosament sobre el terreny, protegida dels impactes abruptes. L'altre posa la revolta damunt la taula, però a recer de qualsevol conseqüència, amb el paraigua a punt, mentre plou sense contemplació per als altres.

En el que anomenem art contemporani trobem, des de la seua mateixa definició, un leninisme inquietant i amnèsic, que subestima les zones més tenebroses d'aquesta tradició en la qual es reconeix i de la qual es nodreix per a la seua crítica de l'*statu quo* del capitalisme de hui. Crítica imprescindible que, tanmateix, acostuma a passar per alt, com si es tractara d'una nota al peu o d'un accident menor, el fet que la relació entre la política i l'art ha estat arbitrada, des de l'esquerra en el poder, per una censura estructural que engrana la lògica del funcionament de la cultura. No és creïble un art polític, ni una política artística, des de l'esquerra, que no es desmarque d'aquesta història censora. Bé es diguen Rússia, Xina o Cuba, els països. O Gulag, Revolució Cultural o UMAP, les seues estructures repressives. O Lenin, Mao o Fidel Castro els seus artífexs. Només llavors es podrà girar el rostre cap a les democràcies occidentals, clavar-los la dent de la crítica a consciència.

«*Ladies and gentlemen, the Wall went down!*»

Així parlava Reagan. Així anunciava, amb eufòria, l'enderrocament del Mur. Un fet que continua anomenant-se «caiguda», arrabassant tot el protagonisme a les societats que el tiraren avall, com si es tractara d'una cosa messiànica. Tot just un parell de dècades després d'aquell anunci, les democràcies occidentals són cada vegada menys transparents i menys solidàries. I això, malgrat que *Glasnost* o *Solidarnosc* van ser quelcom més que uns lemes per a llançar-se a l'enderrocament de les dictadures a Europa de l'Est: el punt de partença en l'energia interna que provocà el desastre de l'imperi comunista. Una ullada cap a allí ens mostra aquella democràcia extasiada en la representació, abonada a la fugacitat electoral i empaquetada amb els adorns més infantils de l'*entertainment* i el consum. Des de l'un i l'altre costat de l'esfondrat Teló d'Acer, avancen uns éssers desconcertats, que han vist el fracàs de les dues utopies modernes, portadors d'aquesta tragicomèdia: necessiten aprendre a tota velocitat i, al mateix temps, estan saturats de tants coneixements inservibles.

Per això són tan abundants els xiquets en l'art dels nostres dies. Per això, també, solen ser desproporcionats, com els *big baby* de Ron Mueck, les figures mòrbides de Jenny Saville, els xiquets precoços de Boris Mikhailov, els adolescents clònics d'Anthony Goicolea, les caputxetes perverses de Kiki Smith, els infants sinistres de Loretta Lux... Com a xiquets «vells», són malvats i ingenus alhora. Hi ha en ells, simultàniament, un excés d'aprenentatge i una experiència insuficient, un desgast tan excessiu com la seua innocència. Espècimens que, com els xiquets, han d'aprendre a parlar (a expressar els seus desitjos), a caminar (ruptura de les fronteres) i a jugar (la incorporació massiva de les noves tecnologies en la vida quotidiana). Han passat, amb una teràpia de xoc, de la llar imperfecta a una intempèrie perfecta. Esgallats, en fi, de la seua menuda vida anterior per a entrar en una supervivència inabastable.

Des d'aquesta situació, les trames urbanes apunten a una certa *atopia*. A ciutats una mica deslocalitzades que han desembocat en el que bé podríem anomenar una entitat postcapital, en el doble sentit que podríem donar-li a aquest concepte. En part, per al·lusió a l'afonament de la seua antiga funció de representació (la ciutat com a capital d'un país, d'un Estat, d'una nació, d'una comunitat) i, en part, pel sentit de la seua ubicació en el postcapitalisme, en aquest temps en què els fets urbans estan marcats per noves economies en les quals el ritme del capital, com succeïx amb la música electrònica, en comptes de produir-se es programa; en lloc de reproduir-se, comença a reiterar-se. La ciutat, com la màquina d'escriure, o com una càmera fotogràfica en mans d'un turista, ha passat a convertir-se en un «estri»; un aviament. Com l'antic disc de vinil en la maleta d'un *dj*.

3

«El qui hi veu malament, sempre hi veu una mica de menys; el qui sent malament, sempre sent una mica de més.»

I així parlava Nietzsche. Així enfocava la seua llanterna per a donar un poc de llum a aquests temps en què la cultura visual comença a substituir, lentament però inexorable, la cultura escrita com a transmissora de saber en les societats occidentals. Aquesta mutació cultural no només incideix en les arts visuals, que inunden la ideologia, la documentació, l'activisme social, la moda, la publicitat o les reivindicacions polítiques, sinó també en la literatura, que es veu obligada a manejar d'una altra manera els seus esquemes creatius. La cultura visual, en la seua invasió total de les nostres maneres de vida, arma nous discursos i altres usos en la condició d'això que en altres temps es va anomenar «l'intel·lectual». En *Normes per al parc humà*, Peter Sloterdijk és eloqüent sobre aquest assumpte. Sota els efectes d'aquesta transformació, es trenca la tradició epistolar que va ser la filosofia durant 2500 anys, com també la possibilitat de «síntesis polítiques i culturals sobre la base d'instruments literaris, epistolars i humanístics».

«És la fi de la literatura com a portadora dels esperits nacionals», així de rotund.

En aquesta cruïlla, els artistes tenen davant una tasca molt més important que la de suturar les ferides obertes des de la política. Aquesta encomanda els commina a convertir-se, sense complexos, en els intel·lectuals de l'era de la imatge. Potser, a deixar de ser artistes, tal com ho han sigut fins ara, per a convertir-se en intel·lectuals. Aquesta condició suïcida ja va ser albirada per Hegel, que considerava l'artista com l'«home sense contingut», pel fet d'anar «més enllà» del propi art, de desaparèixer després de dotar-nos d'un coneixement visual, d'una emoció estètica. El que passa és que l'art, després d'abismar-se en altres mons

–la política, els *mèdia*, la tecnologia– regressa tard, i regressa malament, a la domesticació de la seua Ítaca de sempre: la protecció del museu i les formes de gratificació tradicionals. Aquesta manca de coherència entre un viatge d'anada pletòric i un viatge de tornada minvat fa increïbles algunes propostes de l'art contemporani. I no és perquè no tinga el valor de desbordar-se –«més enllà de si mateix»–, sinó perquè no aconsegueix dur fins a l'últim port l'envergadura radical que requereix una expansió semblant. Com en l'antiga metàfora hindú, a molts creadors el passa el mateix que al genet que cavalca sobre un tigre: arriba a cotes inèdites de velocitat, extensió i aventura, però acaba abdicant. Un error, ja que això és, precisament, el que està vedat en la llegenda: algú que munta un tigre no pot desmuntar, perquè aquest el devoraria immediatament.

Ben mirat, allò reprotxable de l'art actual no és, com diuen alguns conservadors, que s'haja aventurat més enllà de si mateix, sinó que no ho haja fet suficientment, que no haja completat del tot el seu gest. Que després d'haver-se esplaiat en territoris ignots, tornarà al seu lloc de sempre, davall el paraigua de la protecció que uns altres no tenen.

4

Mentrestant, la fascinació mútua entre art i política no cessa de viure nous capítols, malgrat les previsions tan lúcides que pesen sobre això. Giorgio Agamben –*El hombre sin contenido*, *Homo sacer* o *Lo que queda de Auschwitz*–, Miguel Morey –*Deseo de ser piel roja*– o Don DeLillo –en una novel·la sobre un vídeo porno protagonitzat per Hitler–, s'esplaien en la relació entre fascinació i feixisme, una mica encadellat per molt més que una arrel lingüística comuna. Ells han projectat la seua doble mirada tant envers l'origen i persistència del feixisme com envers els límits de l'art, una unió medul·lar per a entendre el que ara ens ocorre. Així, no han deixat d'alertar-nos sobre el fet que Auschwitz no és exclusiu d'un moment fitat de la història. Tot al contrari: Auschwitz marca els usos polítics de la modernitat abans i després del nazisme. Des de l'aparició del camp de concentració a la fi del segle XIX (en la Cuba colonial o en els assentaments bóers a Àfrica) fins a les actuals zones de reclusió per a immigrants en les ciutats occidentals. Així que hi ha una continuïtat feixista que continua respirant-se en àmbits que abasten la vida privada i els refugiats, la jurisdicció i el llenguatge, els pobles elegits i els pobles marginats, Timisoara i Tiananmen, la policia o el pensament.

Agamben estreny un poc més, i interroga el present en l'era posterior a la caiguda de l'imperi soviètic, per a desxifrar un dels nostres reptes més importants: que la reiteració neoliberal sobre la fi de la història es veja acompanyada per l'oblidada proposta socialista sobre la fi de l'Estat.

Ara que els polítics prefereixen un museu a un mausoleu, i que les figures públiques, en lloc de clamar per una estàtua, ho fan per una exposició biogràfica, és un bon moment per a destriar entre aquests mons i evitar que la política es mantinga com l'art d'allò possible... però només per als polítics. També són bons aquests dies per a oposar-se a aquest acte narcisista mitjançant el qual l'art es converteix una vegada i una altra en la política d'allò impossible... encara que només per als artistes.

Redefinicions

La definició de ferramenta relaciona el concepte al seu origen etimològic llatí *ferramenta* per a descriure'l com «instrument, normalment de ferro o acer, que treballen els artesans». La importància que l'utensili en qüestió estiga fabricat en ferro o acer configura fins i tot el seu nom; una definició a partir de la seua particularitat matèrica. El fet que es relacione explícitament amb la labor de l'artesà és una cosa sobre la qual tornarem més avant.

No hi ha una definició específica per al terme «relectura» en el diccionari de la Reial Acadèmia Espanyola, però sí que n'hi ha per al verb «rellegir», que s'expressa com «llegir de nou o tornar a llegir alguna cosa». Per al prefix «re-» es troben diverses accepcions, una de les quals encaixa ajustadament amb la nostra recerca, mentre que les altres, definint com defineixen altres coses, podrien també interpretar-se cap a una direcció comuna. La primera accepció de re- és clara: «significa repetició», i posa com a exemple la paraula «reconstrucció». D'altres signifiquen «moviment cap arrere» (refluir); «denoten intensificació» (recarregar); «indiquen oposició i resistència» (rebutjar, repugnar) o «signifiquen negació o inversió del significat simple» (reprovar).

Rellegir és llegir de nou o tornar a llegir alguna cosa; relectura és l'acció feta acte, la possibilitat de convertir-se en costum, i també la probabilitat que cada vegada siga una novetat. Sobre aquests fonaments de renovació i qüestionament constants volem emprar les ferramentes que l'art posa al nostre servici, sent conscients de les necessitats pròpies i de les limitacions de l'entorn, on termes com precarietat o supervivència són aliments bàsics dins d'aquest llac de l'art, cada vegada més ample però, també, cada vegada menys profund.

¿Es podria redefinir –en el sentit de repetició i, afegim també, de regeneració o canvi– el concepte ferramenta? En el context artístic, aquesta adequació sembla que ja s'empra amb normalitat. La ferramenta ja no (només) fa referència al conjunt d'utensilis que poden servir perquè un escultor, un pintor experimental o un gravador tot terreny, realitzen el seu treball creatiu. La referència del terme

a l'àmbit industrial també enllaça amb un moment en què l'art ha assumit com una nova filosofia estètica els acabats *renderitzats*¹ i les brillantors variades dels monitors. És un nou formalisme que s'ha imposat com a estàndard de qualitat per davall del qual quasi no s'accepta treballar; i queden al marge, això sí, els lletgismes característics de cada època o els modes arxivístics, alguns dels quals encara escapen pels pèls de la tirania de les plusvàlues.

Cada vegada hi ha més desproporció entre la grandària dels embolcalls i la del contingut mateix, sent els *blisters* de l'art més nombrosos i més aparatosos que l'art mateix que emboliquen. Les ferramentes de l'art ací proposades tenen una relació evident amb la tecnologia actual, canviant i en procés d'actualització *ad infinitum*, com a símptoma elemental d'aquesta la seua època; així com del seu ús per a fins que qüestionen i analitzen l'art contemporani. Però aquestes ferramentes no sols fan menció d'aquesta interpretació audiovisual o tecnològica. De fet, la participació d'Isidoro Valcárcel Medina en el projecte, estant com està el seu mètode de treball tan allunyat de qualsevol tecnologia actualitzable, vol atorgar al concepte de ferramenta la modesta importància de l'art com a generador de qüestions: dards precisos contra l'acomodament dels estàndards artístics predominants; crítics a propòsit de la concepció de l'art com a creador i perpetuador de models sense possibilitat de revisió o canvi i, de la mateixa manera, expeditiu contra aquells que únicament es basen en la seua devoció per les tendències temporals. Així, doncs, la reivindicació del concepte ferramentes aplicat a l'art i la seua concreció en la idea de relectura té present la complexitat del seu enunciat i la dificultat de la seua ubicació. Atén a una certa sensació de compromís, vulgaritzat aquest sense límits per la banalització del seu ús. ¿Qui pot comprometre's hui, i amb què, si són els mateixos anestesistes culturals de l'art els que encarreguen les crítiques a la seua gestió, per a així assumir-les i mostrar-les abans que ningú, amb la consciència tranquil·la de qui sap que exposa com a trofeus els gestos del desànim?

Política i cultura componen un duo de conceptes tan oposat en les seues intencions teòriques com indivisible en la pràctica, a causa del caràcter interessat dels seus fins. La fusió d'ambdós termes en les denominades polítiques culturals, assegura la discriminació positiva d'algunes pràctiques minoritàries, alhora que acreix la gestió institucionalitzada del seu ús. Els recents intents de delimitar ambdues facetes, és a dir, de constatar unes «bones pràctiques» i, s'entén, una millor relació d'independència, encara apareixen com a balbucejos en el discurs oficial; els fonaments d'una babel de complexa construcció que, almenys, comença a ser percebuda com a infraestructura necessària.

R Tornem breument sobre el treball de l'artesà que quedava implícit en la definició de ferramenta. La dualitat artesà-artista ha contret no poques discussions, en general a propòsit de la definició i ús de la tècnica, del seu valor comercial o de la dissidència de la seua pràctica darrere de la idea, immaterial però vivament present. No resultaria inapropiat connectar aquesta definició de ferramenta en relació amb l'artesà amb la relectura de la seua definició actual, encara pendent, en relació amb l'artista; i entenent ferramenta (o millor, ferramentes) com a conjunt de possibilitats tècniques i conceptuals amb les quals definir i qüestionar allò circumdant, des d'una perspectiva instrumental i amb una finalitat estètica. Ben sovint s'han potenciat categories tot sabent que, quan n'hi ha, sempre impliquen diferències de classe. Davant de la qualitat de l'ofici artesanal, tan valorat en excés com menyspreat posteriorment d'ídèntica manera, la funció de l'artista a poc a poc s'ha convertit en ocupació intel·lectual de la pràctica artística. La tècnica queda supeditada a la idea, clarament visible si ha de ser-ho i desapareguda a la mínima intromissió en el camp dels conceptes. L'artista actual definit com un artesà d'idees; sense les quals la tècnica, per molt depurada que siga, res no pot.

En un altre sentit, l'artista contemporani *només pot ser artista visual*, en una «societat panfotogràfica» [Johan Swinnen *dixit*] i massmediàtica. Hi ha un fil visible i de gran resistència que embasta *L'autor com a productor*, de Walter Benjamin, amb *L'artista com a etnògraf*, de Hal Foster. Continua, ara de manera més transparent però igualment efectiva, amb *Els intel·lectuals en qüestió*, de Maurice Blanchot, per a recaure en el text d'Iván de la Nuez inclòs en aquesta publicació, originàriament titulat *Intel·lectuals en l'era de la imatge*. Al seu torn travessant els textos de Miguel Morey: des de la relectura de Kafka a la de Nietzsche, des del concepte de la biblioteca al de l'arxiu, des de Foucault a la visió que Deleuze o el mateix Blanchot tenien o es van fer d'ell. D'aquest fil sorgeixen nusos i més fils, conformant una xarxa que hem convertit en visual i virtual alhora, com si foren ja conceptes agermanats per sempre. Un recorregut parcial, exclusivament subjectiu, també superficial i adornat amb grans noms... un clar símptoma d'aquesta època d'inflacions i aparences. ¿Pot l'artista contemporani no declarar-se artista visual? ¿On queda la plàstica de l'art quan encara persisteix la intenció que allò plàstic siga realitzat –o només puga ser realitzat– per un tipus de persones que hem denominat artistes? ¿Què queda de tot açò, és a dir, què quedava ja de tot açò el 1917, quan Duchamp presentava la seua *font*?

Es planteja ací un dilema: si definim certs artistes visuals com a artesans d'idees, ¿com fer conviure les idees amb les imatges, elements bàsics de la qualitat visual de la seua època? ¿És el mateix una idea que una imatge? ¿Entrem

en una altra paradoxa, advertim una actitud contingent, és a dir, que pugui succeir i, alhora, que no succeïska? De nou, aquestes preguntes intenten respondre's amb una acció conjunta que implica tant la relectura, entesa com a redefinició de conceptes inserits en un moment precís, com la posada en comú de tres artistes treballant des de les idees, suportats els seus discursos de vegades amb l'ajuda de les imatges.

En una entrevista recent, Rogelio López Cuenca parlava de la necessitat de deixar de produir objectes i obres físiques, i de la urgència de parlar, posant en comú idees: «Cal fer menys i parlar més». Aquesta actitud no implica deixar de produir, però sí que cal fer-ho d'una altra manera, reivindicant tal vegada que l'art polític ha de continuar fent-se públic, però també actuar com a filtre de l'allau generalitzada de missatges, imatges, usurpacions i discursos robats o apropiats per part del poder polític i l'econòmic. Plantejar la producció d'una altra forma, posant en comú més elements, per exemple, o exposar-los de maneres no esperades, no equival a deixar de fer. Tot al contrari, ja que la producció no respon a una acumulació d'obres físiques que es van repartint les parets dels espais de forma aleatòria, el treball esdevé constant; la labor de l'artista s'equipara a la d'un artesà que comença cada vegada des del punt on va acabar l'anterior. Isidoro Valcárcel Medina ho ha expressat diverses vegades d'aquesta manera: «no sóc un artista de repertori». En el seu cas, pot dir-se que supedita la seua participació en una exposició a la possibilitat de realitzar un projecte nou, diferent, pensat i resolt amb total llibertat i que estiga ancorat en el moment actual, en el present.

La clau de l'artista està, seguint la percepció de López Cuenca, a actuar com a catalitzador d'idees, més que com a mestre d'una tècnica o uns continguts precisos, dins d'un grup de persones convocades per a desenvolupar un tema, un estudi o una investigació. Aquesta forma d'actuació allunya la visió tipificada de l'artista en tant que creador, i enllaça el resultat d'aquest estudi o elaboració processual amb les ciències socials. L'elaboració del taller, entès com a posada en comú de dades i informacions relatives a un cas d'estudi concret, exerceix una funció principal dins de l'engranatge complet que suposa elaborar un projecte.

La posada en acció dels tres artistes es complementa amb l'actitud de present perpetu de Daniel G. Andújar, que desenrotlla el seu treball de formes diverses (tallers, conferències, cursos i projectes web per complet accessibles i gratuïts), i la relació del qual amb la producció física d'obres i la seua difusió comercial és recent i poc extensa. El seu mode de treball posa en joc elements derivats de la participació social i ciutadana a través de ferramentes tecnològiques vinculades a Internet i posa contínuament en qüestió el concepte d'autoria. El seu potencial resideix a exercir aquesta labor prioritzant el local en tant que àmbit idoni per a atendre les especificacions d'igualtat i diferència, d'accessibilitat i lliure accés que qualsevol usuari ha de gaudir i exigir.

Projecte com a procés

Aquest projecte és un organisme viu. Pot resultar excessiu, fins i tot petulant, definir així un projecte la major visibilitat del qual serà una exposició temporal i un parell de publicacions de diferent índole; un taller conjunt previ i unes taules de discussió i debat cap al final, que no són tant de recompte de resultats com sí de constatació dels seus impossibles. Podríem dir: aquest projecte es volia un organisme viu, per això la creació d'un blog que va posar en òrbita Technologies To The People, a manera de ferramenta transversal de temps i espai. També ha sigut, és, l'experiència insubstituïble, encara que també curta i tal vegada massa concisa, que implica posar en relació tres artistes de gran personalitat, en un cert sentit inalterables en el seu mode de portar a la pràctica les seues idees; generosos en la forma de fer-les conviure amb les d'altres.

Ja va quedar clar en la primera reunió que va ser possible fer amb els tres junts en un mateix lloc, Madrid, i alhora, 25 de juliol del 2007. L'últim que desitjaven era que la seua intervenció –qualsevol que fóra aquesta arribat el moment– usurpara protagonisme o complicara el conjunt de la mostra. No eren en absolut les poses d'amabilitat de tres artistes intentant demostrar res; perquè en aquell moment, qui més havia de guanyar era el projecte en si, no ells de manera individual, arribats a aquell punt de trobada des de referències i afinitats igualment disperss amb qui els havia convocat. Molt al contrari, la sensació que es desprenia era el convenciment assumit que les idees circulen a una velocitat distinta –i provenen també d'un lloc diferent– a com ho fan i d'on sorgeixen els productes culturals a l'ús. De la mateixa manera, es palpava una actitud pragmàtica semblant, si no comuna, a propòsit de la seua inevitable presa de partit en aquella mateixa indústria cultural d'on sorgeix aquest projecte i a la qual, els tres, amb relacions asimètriques amb ella, també pertanyen.

El punt de partida d'aquest plantejament va suscitar dubtes sobre la seua concreció i realització física. ¿Com fer una exposició sobre el qüestionament de la relació entre artista, institució, obra i públic? És a dir, ¿com plasmar aquests aspectes comuns que el projecte volia posar sobre la taula sense deixar de mostrar-los i, per tant, representar-los en l'espai físic de la Sala Parpalló? Ja en aquell moment inicial, no obstant això, els dubtes van anar precisant-se i definint-se com a paradoxes: ni els artistes podrien fer res que no estiguera en relació directa amb el seu treball com a tals artistes, ni l'espai d'exposició podria omplir-se amb una altra cosa que amb un material que, sent més o menys predicible, no acabara sent assumit com a exposició. Després d'aquestes premisses, tot allò referent al projecte ha transcorregut en present, i així continuarà encara que el temps intercedisca inevitablement. Es volia sobretot llançar preguntes, encara que algunes fins i tot incorporaren la resposta dins

del seu enunciat, o la impossibilitat de la seua resposta. Les preguntes sempre es fan en present.

La manera com les intervencions arriben fins a la Sala Parpalló ha sigut una plasmació del quefer de cada artista. Valcárcel Medina presenta una idea seminal que s'ha anat desenroscant com un organisme viu, que ha necessitat molts altres organismes, en aquest cas institucionals, per a aconseguir una nuesa rotunda. La pregunta llançada per l'artista queda subtilment contestada en el títol de la seua instal·lació: *S/T (Sobre l'art cultural)*.

López Cuenca i G. Andújar documenten conjuntament un compendi de tòpics respecte d'això de l'ofici de l'artista i el seu entorn. ¿Com veu la societat els artistes contemporanis? ¿Quins estereotips es repeteixen, quins han canviat? L'artista com a geni, com turmentat o boig; el cuiner com a artista; la sublimació del personatge a partir del llegat de la seua obra, rellegida anys o segles després; el malditisme i la bohèmia; la racionalitat que s'imposa de la mateixa manera a com va desapareixent l'espai del taller com a prolongació de la seua labor física; la manera com es puga entendre la intel·lectualitat i el seu compromís hui, en aquesta era que circula a la velocitat de la llum, etc. Elements dispars plantejats amb voluntat arxivística, no definitiva sinó temptejant, que ajuden a definir certes pràctiques artístiques actuals i constaten els reptes de l'artista contemporani.

Si alguna finalitat persegueix aquest projecte, és el qüestionament de tot allò que rodeja i envolta el que aquest projecte significa. La necessitat de parar i pensar, fent després d'aquesta parada i d'aquest pensament una acció que puga ser mirada, pensada i novament criticada. Respon també a una urgència: l'ús de mitjans públics per a discutir sobre el públic, en un moment en què quasi tot és privat i, no obstant això, s'exhibeix amb variades disfresses del públic; en definitiva, prendre una paraula llançada i convertir-la en gest. El poeta Antonio Orihuela conclou el seu poema «Bajo tolerancia» d'aquesta manera: «Espero, sigo esperando, que en medio de tanta tolerancia / les dé a algunos, un día, por hacer la revolución, / por volver a colocar las palabras en su sitio, / y dejar así de hacer poemas como éste, / estéticamente malos, / y dedicarme yo también / en alma y alma / a eso del azul, el cisne y los versos más tristes»². Trobem en aquests versos una manera òptima de reflectir el compromís per fer el que es fa, per molt que açò que es fa d'altres volgueren que no es fera en absolut o que, una vegada fet i com a mal menor, no portara adherit ni una mica de l'aire contaminat que ens envolta, sinó que tot fóra pur, artístic fins a la bellesa, sublim i delicat fins a la genialitat. Si hi ha alguna cosa que ja sabem, objectivament experimentada per nosaltres, com a subjectes, és que l'aire està impregnat de restes, que tot és impur, artístic fins a la seua negació més pertinaç, mesquí, rizomàtic i tosc fins a l'extenuació. En aquesta realitat, pròpia d'alguns i aliena a molts, és important la relectura, la

redefinició, la revolta..., en definitiva: el tretze són tretze de la resistència i d'una rebel·lia saludable.

1 Es refereix als gràfics, figures i arquitectures modelats en 3D, que empren exclusivament la tecnologia que ofereixen determinats programes informàtics, en molts casos sense cap referència a elements reals.

2 «Bajo tolerancia», en *Antología poética. Para una política de las luciérnagas. (1995-2005)*, Ediciones del Satélite, Madrid, 2007, p.58.

Els textos mostrats a continuació són la transcripció fidedigna de la conversa postal mantinguda entre Álvaro de los Ángeles i Isidoro Valcárcel Medina durant els mesos de novembre del 2007 i abril del 2008. S'ha respectat el to emprat en les diferents cartes, sense editar ni corregir res que no fóra netament ortogràfic, amb la intenció de transmetre una sensació semblant a la que ambdós van tindre en escriure les pròpies i contestar les alienes.

València, 23 de novembre de 2007

Estimat Isidoro,
Moltes gràcies.

Va ser molt gratificant la teua visita del dijous 22.
La forma i el to en què vas plantejar la teua participació en el projecte, la teua intervenció en si, que ara comença... demostren que el Premi Nacional d'Arts Plàstiques no t'ha ablanit el pols. Tot al contrari. Agraïsc enormement la teua responsabilitat.
Tal vegada no vaig expressar ahir, en la reunió, durant el dinar, l'alegria que vaig sentir, la sensació que eixa rebel·lia educada (si es pot anomenar així) és ací i ara, per estes latituds, d'una necessitat urgent i adequada.

He estat pensant en les teues explicacions, en el teu esbós de la caixa, en tota la simbologia que adquirix cada objecte dins de la seriació. Conforme més es pensa (en) l'«acció», més punta apareix, més clara resulta.

Quedem-nos, de moment, amb una qüestió: ¿Podem igualar el concepte de Centre d'Art, de Museu (i així la seua funció) a la simplicitat d'un embalatge obert? ¿Són així les Institucions? ¿Potser així les volem?

Si tens temps i ganes, si no et pareix impostat, seguim en contacte a través del Correu postal. Una abraçada.

Álvaro

Amic Álvaro:

¡Que bé rebre una carta a la manera ancestral!

¡I millor encara si porta contingut!

De moment, t'advertisc que em considere amb dret a usar eixa expressió teua de la «rebel·lia educada», que em pareix ben encertada... i que no sé per què no es considera equilibrada i coherent.

¡I com no dir-te que, a pesar dels excessos que manifestes, m'alegra que quedares conforme amb aquella trobada -intensa, diria jo- que vam mantindre amb les responsables de la Sala Parpalló. (S'ha d'entendre que els «excessos» són els que m'atribuïxes quant a l'encert de la meua proposta; encara que tant de bo siga així.)

Jo també vaig tornar eufòric i tranquil alhora; siga quin acabe sent el resultat de la nostra empresa. L'acollida que li vau donar no podia ser millor per a mi.

En la teua carta, després, em fas preguntes que, si les responc, no puc responsabilitzar-me de les respostes.

Està clar que jo pretenia insinuar que un Centre d'Art a l'ús no passa molt de ser un embolcall, un embalatge, contenidor no sé si abans o després de guardar l'art, però en tot cas, buit... ¡encara que certament capaç de ser omplit!

El que sent és que esta acció d'omplir-lo ha de ser pensada i sensata; responsable, en una paraula.

¡És el destí d'estes caixes, per eixa raó, acabar l'exposició buides, encara que decents, utilitzables i inclús atractives? ¡Vaja vosté a saber!

Els atzars de la vida m'han dut, l'endemà de tornar de València, una oferta per a desenvolupar un treball en un suggeridor espai ple de caixes buides. ¡No sé si dir que una desgràcia mai ve sola! ¡Però no; clar que no és així. Si de cas, el contrari!

En fi, vos done les gràcies per la vostra acollida i confie que avançarem en l'àrdua, burocràtica i seductora empresa de l'art de les nostres angúnies.

Una abraçada
Isidoro

Amic Isidoro,

Moltes gràcies per la teua carta.

Quan vaig llançar eixe missatge embotellat que en va ser la meua, tenia la certesa que contestaries –ja ho vas dir durant el dinar–, però sempre es dubta... Sobretot dubtava del to a emprar, del to que s'ha de seguir.

M'alegre que faces teua eixa expressió que vaig utilitzar per a definir la teua actitud: «rebel·lia educada». Hi ha paraules, gran paradoxa, que acaben definint perfectament determinades situacions. Si estes definixen la teua actitud, tal vegada siga perquè estan espigolades pensant en la teua trajectòria i en la forma en què vas plantejar el teu projecte per a l'exposició.

De moment, deixarem que el procés d'elaboració de la teua intervenció vaja dirigint el destí de les caixes/espais d'art buides. Es van intuïnt aspectes molt interessants només amb el plantejament de la idea. Les imatges resultants són atractives sense deixar de ser crítiques; qüestionadores i inquisitives sense caure en la ironia. Un equilibri difícil que, quan es dóna, adquirix la dimensió d'una acció reflexiva. Em va intrigar molt eixe projecte que em dius que t'han oferit en un «espai ple de caixes buides». M'encantarà veure-ho.

D'altra banda, et comente que Daniel G. Andújar ha posat en marxa un «blog» sobre l'exposició. Encara que no dubte que estaràs al corrent de la seua funció, un blog és paregut a una pàgina web que oferix l'avantatge d'incloure informació de manera ràpida i senzilla i que dóna l'oportunitat a qualsevol visitant de deixar comentaris escrits a propòsit de la informació continguda.

La direcció n'és:www.herramientasdelarte.org, i a hores d'ara hem introduït un article de Rogelio titulat *J(e m)'acuse* i el que va escriure Pedro G. Romero després de la concessió del teu premi. També s'ha inclòs la memòria del projecte.

La idea és anar ampliant-lo conforme es vaja desenvolupant el procés. Ja t'aniré contant.

Una qüestió final: Vaig anotar unes quantes frases de la conversa a tres bandes que vau mantindre David Pérez, Juan de Nieves i tu en el Saló d'actes de la Fac. de BBAA de València. Una d'elles em ronda el cap des de llavors i ara, una vegada conegut el projecte que tens pensat desenvolupar en la Parpalló, encara m'inquieta més. És esta: «l'art es pot aprendre, però no ensenyar». De nou, semblava necessari dir això en eixe context, una facultat de belles arts repleta d'alumnes, però també de professors...

Queda clar que els museus o centres d'art també han d'assumir una funció educativa, perquè són espais públics que fan cultura i ciutat. Eixa

responsabilitat a què tu fas referència, que servisca per a discernir els continguts amb que omplir els contenidors buits.

¿Sents alguna responsabilitat no per ensenyar, però sí pel que puga aprendre *la gent* a partir del teu treball?

Ha sigut un enorme plaer rebre la teua carta «a la manera ancestral», repleta de contingut. Seguim en contacte. Una abraçada, Álvaro.

No, no sabia el que era un blog, a pesar d'haver-lo sentit anomenar prou vegades. Així que ara, gràcies a tu, amic Álvaro, podré jo, al meu torn, citar-lo alguna vegada per a presumir de modern... Ironies a banda, només agafe algú amb coneixements suficients entraré en «ferramentes...» i veuré què heu ficat.

Bo, una altra cosa: És cert que s'ha donat eixa curiosa coincidència de les «caixes» diverses. Encara que no puc contar-te més del que jo mateix sé i, d'altra banda, la cosa ni tan sols està en marxa, la veritat és que vaig rebre la proposta de fer quelcom en una cambra cuirassada d'un banc, d'eixes que es veuen en les pel·lícules, infestades de xicotetes caixes de caballes d'ús individual i privat. Ja et dic que el projecte no està en situació de ser contactat ni ha rebut cap beneplàcit; bo, la veritat és que ni tan sols l'he presentat, però ¡veritat que és abellidor! De moment no cal fabricar les caixes..., com en el nostre cas.

I encara una altra cosa: Fa prou de temps, en una espècie de reunió d'educadors de les belles arts, a Bilbao, se'm va ocórrer dir això que l'art no s'ensenyava. Esta idea va irritar tant els professors que vaig deduir que era una qüestió d'honor. Per això, cada vegada que em trobe en un lloc semblant l'amolle.

I és només perquè pense que en l'art tot és acció personal... i aprendre és molt més compromés i actiu que ensenyar. ¡Dic jo!

Però tu has buscat una revolta per a posar-me en el compromís de si és que jo no sent responsabilitat pel que la gent puga aprendre a través meu.

Resposta: Sent una total responsabilitat, però potser perquè sent com si jo no haguera d'ensenyar-los res. Passe molt de temps dient als meus oients que no em facen cas... però posant un gran interès a dir coses dignes de ser ateses.

Sempre camine en la contraposició..., en la sospita més que en el dubte.

Si es prenguera l'ensenyança de l'art com una obra d'art, encara l'admetria...

Calle per a no acabar en un pou sense fons... en el fons.

Una abraçada. Isidoro

P.D.: records per a tu de part de Carlos Tejo, amb qui acabed'estar a Pontevedra

València, 21 de gener del 2008

Amic Isidoro,

Abans que res: ¡Feliç 2008!

Immediatament després: disculpa per haver tardat tant a contestar la teua última carta i la teua fantàstica (de nou, com l'any passat) felicitació d'any nou. Li vaig donar a Ana l'altra que m'enviaves per a elles. Com Eva està de vacances, la veurà a la seua tornada.

Estic encantat d'haver sigut el primer a explicar-te què és un blog i en què consistix. Quan ens vegem de nou a Madrid, no molt tard des d'ara, intentaré mostrar-te'l. Continua actiu, hem inclòs més informació i Daniel li ha canviat l'aspecte general per a fer-lo més ¿atractiu? I sobretot millor organitzat. Com et dic, t'ho explicaré quan el tindrem davant.

Em va interessar molt la teua resposta al que et comentava sobre la responsabilitat del teu treball. També sobre l'anècdota que et va ocórrer a Bilbao, en la Facultat de Belles Arts, a propòsit de la impossibilitat d'ensenyança de l'art.

Però, encara més, m'interessa el que comentes que «en l'art tot és acció personal... i aprendre és molt més compromés i actiu que ensenyar». Jo també estic fent algunes classes i no puc evitar estar comparant a tota hora el que faig, com ho reben els alumnes i com ho hauria rebut jo, no ara, clar, sinó en els meus temps d'estudiant.

Resulta curiós com actua l'ensenyança, és a dir, els seus ritmes i els seus cicles. Tot pareix respondre a una trajectòria cíclica que genera sense parar més cicles, com l'ona sobre l'aigua: concèntriques però cada vegada més amplis.

En tot cas, la teua resposta a la meua pregunta sobre si et senties responsable, i en quin grau, amb allò que feies i de com és pres pels estudiants, no pot ser més clarificadora. I encara més esta mena d'aforisme que em va encantar: «Sempre camine en la contraposició..., en la sospita més que en el dubte». Gràcies.

T'informe que el llistat dels Museus i Centres d'art va a bon ritme. De moment en tenim 230-240. Esta primera tanda, la més àrdua i la més nombrosa, s'ha encarregat de fer-la Elena, una becària de la Sala que, desgraciadament, acaba la seua estada este mateix mes de gener. Continuarem ampliant-la. Jo ara vull contrastar alguns museus, i intentar aportar tots els possibles. Suppose que serà després d'ARCO quan haurem de concretar i enviar les cartes.

Per a acabar, voldria llançar-te una altra reflexió, per si volgueres prendre-la com a excusa per a enviar-me alguna cosa escrita. (¡S'agraïxen tant les respostes!)

Just ara que esta intervenció teua està iniciant la gestació, s'ha sabut que hi haurà canvis en el «MINICARS» (perdona la cita). Se sap que pot haver-hi canvis importants que haurien d'anar enfocats a delimitar el terreny de la cultura del de la pura ruleta política de partits. ¿Com pot afectar i afectarà, segons tu, els artistes i la seua obra? ¿Ha d'estar relacionat -com de fet ho està- o l'artista ha de tindre la sensació que estes decisions no van amb ell/ella?

De nou gràcies per la teua col·laboració, la teua experiència, el teu temps.

Un abraça forta i fins prompte!

Álvaro

P.D.: rep encantat els records de Carlos Tejo. Gràcies.

Madrid, 27-I-08

Amic Álvaro:

Vos envie una xicoteta llista sense pretensions, en la qual tal vegada hi haja alguns centres o llocs que no teniu en la vostra relació. Estan trets de la premsa, senzillament, o d'algun coneixement casual. El que sí que sé és que en tots ells s'han celebrat exposicions temporals.

¡Ai, si jo sabera què és l'ideal perquè l'artista tinga autonomia -que no indiferència- respecte a la política!

Per descomptat que -en una certa dimensió- es pot, és possible prescindir de la dictadura inclús de la democràcia. Així ¡a mi tant em fa que l'economia prospere o capote...! (Entre altres coses, la paraula «economia» no significa el que ara es pretén que signifiqui; si fóra així, ¿què voldria dir «restaurant econòmic»?)

D'altra banda, bé està que el director del «MINICARS» compte almenys amb cinc anys per a, mal que bé, iniciar un pla de normalització d'eixe mastodont. He de reconèixer que tinc una certa confiança en un adreçament del rumb...; encara que mai no es podrà arribar a tancar l'ampliació fosforescent... però bé es podria llogar per a fires i congressos. ¡En fi!

Una abraçada
Isidoro

Amic Isidoro,

Ha anat passant el temps i també les oportunitats per a escriure't. Diversos assumptes em tenen absorbit actualment, encara que no oblide en cap moment la nostra relació postal. ¡Disculpa per haver tardat tant!

T'adjunte uns fullets que hem fet per a anunciar/registrar els tallers, o millor, el taller conjunt que Daniel i Rogelio han preparat com a «entrant» del que serà el projecte general. La idea del fullet era clara, i la dissenyadora Nieves Berenguer l'ha entés a la perfecció i ha influït en la seua forma final. Esta era plantejar el fullet quasi com un prospecte mèdic, com un full d'instruccions, en fi, donant-li un aspecte fràgil però el contingut del qual mantinguera la força que crec té el projecte.

La publicació que editarem tindrà este mateix *leitmotiv* i estic segur que eixirà igualment ajustada a la nostra intenció.

En breu, Eva Caro, de la Sala Parpalló, et posarà al dia de com evoluciona i en quin punt es troba el teu preprojecte. Hem aconseguit que les caixes, ja acabades, ens costen 6€. Crec que és un preu magnífic. Això inclou l'etiqueta, o millor, la forma com assenyalem el nom del museu en la caixa. Ja parlarem de les possibles solucions tècniques.

Les cartes estan a punt d'enviar-se, espere que esta mateixa setmana. Ja t'anirem comentant les reaccions, perquè seran variades, segur. Ana de Miguel, la directora, està assumint una responsabilitat personal en este enviament que l'honra, perquè com tu sabràs, les diputacions són institucions prou arcaiques i de difícil tracte.

Quan rebràs estes línies, el taller estarà assentant el començament del projecte. És prou il·lusionant. He de dir-te que es van preinscriure 60 persones entre estudiants i artistes i la resta de professionals, dels quals n'hem seleccionat 25. També açò és un bon començament.

No sé si estàs seguint el circ de la campanya electoral, però et llance una pregunta:

¿Deuen els artistes, en tant que artistes (i que es prenga açò com es vulga) mostrar inclinacions públiques a propòsit d'algun partit? Tal vegada el verb «deure» siga molt rígid, però en fi, ho dic per tot l'assumpte dels «artistes untats» que comentava el fumador d'havans i d'estos fent el pallaso amb un dit imitant una cella que s'escriu amb «z».

¿Continuen sent els artistes els bufons de les classes aristocràtiques, hui en dia ocupades per empresaris i polítics?

Com sempre, una abraçada forta i gràcies

Álvaro

Madrid, 22-III-08

Primer de tot, Álvaro, amic, vull comunicar-te que els dies 28, 29 i 30 d'abril estaré a València. No és que calga esperar a això per a les coses pendents, però t'ho faig saber per si servix per a alguna cosa.

Aniré a un curs o una cosa així en la Facultat de Belles Arts. M'ha cridat David Pérez -com l'última vegada que ens vam veure en el saló d'actes- i ja tindrè algunes estones en els tres dies que m'hi quedaré.

Veig amb tranquil·litat que els plans els porteu avant (no podia ser d'una altra manera, veient com vos moveu) amb encert i temps per davant. He parlat amb Eva fa poc i m'ha informat exactament de la situació de les caixes. Gràcies a tots.

Si hi ha quelcom, Álvaro, en què no sóc expert és en la cosa política, però sí que estic obligat a saber com comportar-me públicament... i per descomptat mai no em fotografiaré amb un dit trencat en la cella; sobretot perquè, si ho vull fer, hi ha formes menys burlesques de mostrar la inclinació personal. Però porte amb mi des de fa temps la mala consciència de no votar el que deuria: en blanc. Però bo, no em faces preguntes difícils.

Gràcies pels teus afanys. Una abraçada
Isidoro



València, 25 de març de 2008

Sr./Sra. Director/a:

La Sala Parpalló de la Diputació de València presentarà el pròxim mes de juny l'exposició *Ferramentes de l'art. Relectures*, comissariada per Álvaro de los Ángeles i en la qual participaran Daniel G. Andújar, Rogelio López Cuenca i Isidoro Valcárcel Medina.

L'obra d'este últim autor ha de consistir en una sèrie de caixes de cartó revestides interiorment amb poliespan, sent totes elles de les mateixes dimensions: 29 x 40 x 22 cm. Les caixes esmentades –que romandran obertes durant la mostra encara que sense cap contingut– hi actuaran simbòlicament. Cada una d'elles representarà un dels diversos museus, centres culturals o d'art, fundacions, etc., dels que es troben repartits per tot l'Estat espanyol, en un total aproximat d'uns 500, entre els quals, naturalment, es troba la institució a la qual ens complau dirigir-nos.

La representació esmentada es posarà de manifest per una xicoteta etiqueta fixada en l'exterior de la caixa corresponent, o per una altra forma de retolació, en la qual podrà llegir-se el nom de la institució que «representa». Les caixes romandran exposades en alguna mena de prestatgeries o prestatges i no es mouran del seu lloc. El fet de ser totes iguals i trobar-se alineades uniformement vol dir que la seua funció és equivalent en tots els casos.

Fins ací la descripció de l'aparença física de l'obra en qüestió. Ara ve el detall que la Sala Parpalló, en nom de l'autor, ofereix i sol·licita de la seua digna institució que sufrague el cost de la construcció de la caixa que li ha de correspondre, xifrat en sis euros. Ben entés que l'acceptació o el rebuig per part de vostés d'esta col·laboració no afectarà en res la presència de «la seua caixa», la qual es mantindrà intacta al llarg de la duració de la mostra.

Finalment, és la nostra intenció reflectir d'alguna manera que eixa caixa en concret ha sigut sufragada (si és el cas) pel seu titular. Ha de quedar clar, no obstant això, que haver fet front al cost de la confecció de la caixa no significa ni admet la seua propietat; a banda que, finalitzada l'exhibició, el total de les tan esmentades caixes passarà a tindre un ús funcional o burocràtic, sense que puguin constituir objecte d'especulació o fetitxització artística.

La referència de què es ve parlant podria ser un segell de cautxú a estampar junt amb el nom de la institució en què poguera llegir-se, per exemple, «sufragat» o també un signe o clau convingut i degudament codificat i visible en algun punt de la Sala.

Esperem la seua col·laboració si així li pareix oportú.

Sala Parpalló
Diputació de València



Isidoro Valcárcel Medina

Signat: Isidoro Valcárcel Medina

Tarragona, 8 abril 2008

Amic Isidoro,

Mentres espere el tren de tornada a València des de Tarragona, t'escric esta carta. Ahir, durant el temps de *sobra* que vaig estar a Madrid, al final no vaig poder escriure-la. M'alegre d'haver esperat, perquè ara conec el títol que has decidit posar-li a la instal·lació/acció/intervenció que tindrem en l'expo:

«S/T (Sobre l'art cultural)»

A primera vista, «art cultural» sona a indústria cultural, a política cultural, a tot allò que s'ha relacionat amb l'entramat cultural en sentit institucional, més que a cultura mateixa o a art sense més. Ja hem comentat breument per telèfon esta similitud, esta espècie de paregut raonable, que no pot ser més apropiat en el context d'este projecte que busca, precisament, situar-se entremig de certs espais destinats a la promoció artística i de la cultura.

Com tu has comentat, el subtítol podria ser quasi el títol d'un article, que poguera reflexionar sobre este tipus de relacions entre l'art i el seu entorn.

El «S/T», d'altra banda, és molt «artístic», especialment d'un tipus d'art de producció alta, quasi massiva, quelcom que contrasta totalment amb el teu treball de projectes concisos, pensats, amb sentit ple. Al seu torn, és un nou joc interessant, ocupar un lloc que intuïsc no és l'apropiat per a tu i, per això, t'interessa parcialment ocupar. Bo, tal vegada estiga interpretant massa... És millor que es quede ací, així, i que cada u opine el que li parega.

D'altra banda, comencem a tindre respostes dels primers centres d'art i museus interessats a «sufragar» les seues/les teues caixes, i això fa que la màquina fins ara inert es pose en moviment. Una mena de Frankenstein que s'ha fet humà, en certa forma, i inicia el seu recorregut de manera quasi autònoma... Abans de «calmar-se» de nou quan estiguen exposades les 485 caixes en les seues prestatgeries.

Veurem quantes són sufragades; serà un bon indicador de l'estat de l'art contemporani en este país; del nivell d'implicació que adquirixen els centres d'art i de l'enteniment d'esta acció en termes generals.

Seguim en contacte. T'aniré informant d'algunes novetats que puguen sorgir i de més dades pràctiques també.

Com sempre, va ser una gran experiència poder passar amb tu unes hores, parlant de coses diverses.

Una abraçada, Álvaro

La conversació següent és una manera més d'exposar alguns dels temes que este projecte s'ha proposat analitzar. Ha sigut un diàleg virtual en procés entre Álvaro de los Ángeles i Daniel G. Andújar, escrit des del lloc i en el moment en què ha sigut possible fer-ho. Gran part de les idees desenrotllades, però, es van apuntar durant els dies en què G. Andújar es trobava a València amb motiu de la realització del taller conjunt amb Rogelio López Cuenca. Aspectes com el compromís de l'artista contemporani, els seus rols dins de l'entramat sociocultural i sociopolític, les possibilitats i les tàctiques reals de supervivència o la generació de noves formes d'entendre el seu ofici en una societat en transformació contínua, conviuen amb elements derivats del títol mateix del projecte: ¿de quines ferramentes disposen els artistes en el moment actual i cap a on o contra què cal dirigir les relectures derivades de les seues accions?

Álvaro de los Ángeles: La Trobada/Taller teoricopràctic que vaui impartir Rogelio i tu, del 3 al 5 de març del 2008, va servir per a delimitar alguns dels temes centrals del projecte *Ferramentes de l'art. Relectures*. És cert que no es van poder desenrotllar tots els conceptes que s'havien anunciat, en part per la concentració de tot el procés en tres dies, però, per alguns dels aspectes que s'hi van discutir i el debat que van crear, la impressió general després del taller és que es generaven moltes preguntes i sorgien noves formes d'afrontar l'experiència artística.

Des del primer moment, este projecte s'ha ideat per a generar qüestions, interrogar suposats fets incontestables de la cultura i les seues institucions, plantejar entre tots els agents involucrats vies cap a on poden dirigir-se les pràctiques artístiques hui i debatre a propòsit del lloc que ocupa l'artista dins de la societat. Així mateix, si alguna cosa caracteritza l'art actual és la seua hibridació de tècniques, suports, formes d'exposició i relacions amb altres matèries socials, com la política, la sociologia, la història, la filosofia, la psicoanàlisi, l'arquitectura o l'urbanisme... A tot això cal afegir altres temes qualificats de no «científics» però igualment teoritzables com són la qüestió de la memòria, l'arxiu com a model de societat contemporània, les noves xarxes socials interconnectades, l'associacionisme i l'activisme orientats cap a l'art o projectats i generats des d'ell.

La funcionalitat de l'art, la seua utilitat dins de la societat, tal com s'ha plantejat almenys des dels anys trenta del segle XX i la seua evolució en dècades posteriors, ¿pot tindre alguna correlació en l'art contemporani actual? ¿És possible una relectura de les seues funcions i utilitats a partir d'elements generats per les ferramentes contemporànies, en especial les derivades o sorgides de la tecnologia? ¿És esta la seua única manera de rellegir la seua pràctica? I, per derivació, en una societat governada per la macroeconomia, on tot és taxat en temps real o fins i tot per avançat, ¿pot encara l'art tindre una funció social real, en el sentit d'executable, palpable?

Daniel G. Andújar: La pràctica artística, tal com jo l'entenc, ha de convertir-se també en una mostra de la «resistència» a un model que pretén mantindre's amb obstinació en un espai de relacions cada vegada més jerarquitzat, difús, globalitzat, estandarditzat... Els que gestionen l'entramat de les indústries culturals i la direcció de les institucions culturals han abandonat fa dècades els processos de generació de nous continguts i la producció cultural com a construcció col·lectiva. Gran part dels professionals que dirigixen este entramat es dediquen simplement a desenrotllar una estructura de poder personal pujant-se'n a la part més visible i mediàtica de les institucions artístiques públiques i privades. Tenen el poder i gestionen la realitat del seu xicotet imperi. La Institució Art ha sigut absorbida com un mecanisme més dels processos de producció de serveis, és part activa dels processos de turistització del context

urbà i participa en la complexa readaptació de les infraestructures de la nova ciutat. Els artistes hem sigut relegats en la cort per una nova elit de gestors culturals que exercixen des de torres de marfil amb forma de mausoleus i en esdeveniments bianuals.

El conflicte d'interessos que planteja este model està servit i la radicalització de postures és aprofitada molt oportunament pels qui tenen el poder i estan molt ben posicionats en eixos espais de visibilitat. Visibilitat que fins a estos moments la donen els mitjans de comunicació tradicionals, és a dir, la Ràdio, la Televisió i la Premsa escrita. ¿Qui en són els amos? o, almenys, ¿qui controla estos mitjans? I el que és més important, ¿qui són els seus aliats?

Els artistes ho tenim clar, o ens integrem en este nou sistema de gestió, o ens passem a l'arquitectura per a recuperar els favors de la cort. La resta és situar-se en un estadi de pèrdua permanent. Clar que també podem situar-nos en un estat de resistència (¿permanent?). Jo em decante per açò últim. Els models estan en contínua definició, afortunadament les actuals tecnologies d'informació i comunicació han generat un nou marc d'actuació enmig del qual es desenrotllen tant situacions prèvies com nous escenaris que podem aprofitar, també els artistes. I crec que estes transformacions estan posant en crisi els models de distribució i gestió cultural dominants. L'espai digital no va sorgir simplement com un mitjà que permet la comunicació, també va sorgir com un nou teatre per a tot tipus d'operacions. I este és, clarament, un espai disputat els interessos del qual veuen amenaçats les seues velles jerarquies. L'art té ací una funció també política que necessita posicionaments ètics clars. L'art, com qualsevol altre procés cultural, és bàsicament un procés de transmissió, de transferència, de diàleg continu, permanent i necessari... però no oblidem que també és transgressió, ruptura, ironia, paròdia, apropiació, usurpació, confrontació, investigació, exploració, interrogació, contestació. Busquem doncs el context idoni que permeta desenrotllar esta idea en condicions més òptimes. I si no existix, haurem d'intentar crear-lo.

ÁdlÁ: Incidim en el tema del compromís. Resulta quasi impensable que el treball d'un artista concret, en especial si la seua obra es caracteritza per torear amb temes socials, pugua no estar al mateix nivell que la seua forma de comportar-se davant de determinats assumptes polítics. I, no obstant això, la història està plena d'intel·lectuals, poetes, artistes, filòsofs... l'obra dels quals ha transcendit la seua època i és considerada rellevant, i les accions personals dels quals poden ser jutjades –i de fet ho han sigut– com no apropiades en relació no sols a la seua obra, sinó també i des d'un punt de vista ètic, amb tot *allò altre*. Este és un tema encara molt vigent.

L'art, tal vegada degut a la seua intrínseca vocació descriptiva, visibilitzant i fent paleses interpretacions personals d'assumptes importants, sempre és relegat de la presa de decisions no ja polítiques, sinó també culturals. De fet, les pròpies polítiques culturals ben sovint són planificades per càrrecs polítics amb una marcada fòbia cultural o, si més no, per una visió reduccionista de la cultura. La cultura és entesa com la comparsa que acompanya una cohort d'assumptes i personatges rellevants i decisius.

¿És la dimensió pública de l'artista la que conformen els espais d'art institucionals, les galeries, els nous espais que proporcionen les ferramentes tecnològiques allotjades en la xarxa... o és més aïna un lloc propi, que cada u fa seu i que es torna visible també de forma personal i quasi imprevisible? ¿Pot haver-hi gestos, accions, trajectes... que puguen ser donats en comú, o l'hiperindividualisme de l'art només permet actes unipersonals?

DGA: En la nova configuració de les indústries culturals, en les quals treballa un nombre de persones cada vegada més gran, els artistes formem l'últim escalafó de la seua jerarquia i estem a la cua de les retribucions econòmiques que el sistema produïx. És a dir, que hi ha molta gent que es guanya la vida en este món, però els artistes, en canvi, sembla que ens «juguem la vida». I jo em pregunte, ¿es pot mantindre el Sistema de l'Art sense artistes contemporanis? Pareix que per a moltes institucions sí. Afortunadament la pràctica de l'art no se circumscriu només a la parcel·la institucional i de mercat, pot i ha de trobar, o si no inventar-los, nous territoris des dels quals desenrotllar noves propostes.

Un dels territoris des dels qual podem operar, i del qual, per descomptat, hem de reclamar una revisió urgent del sistema imperant i una reformulació, és el de la noció de propietat intel·lectual, que ha d'evolucionar cap a un nou context de cultura més lliure. Les lleis posades en marxa pels nostres governants en la nova Llei de Propietat Intel·lectual, com el dret de còpia privada, reduït ara a la mínima expressió, són anacròniques per a l'era d'Internet. Entenc que les actuals regulacions suposen un verdader llast per a la creació, l'accés a la informació i la difusió del coneixement. Jo crec que en este tipus de territoris és on l'artista visual pot donar mostres de compromís i exemple amb el seu treball, en cas contrari veurà limitada la seua capacitat d'actuació. Històricament el seu treball ha estat molt associat a visions massa egocèntriques, hiperindividualistes, centrades en la visió de l'objecte únic com a única referència material al seu treball. Convertint-se en mer valor de canvi en un mercat que, d'altra banda, també està evolucionant, com el context econòmic mateix.

Com comentava abans, estem immersos en un profund procés de canvi que està generant actituds que han permés la gestació, a nivell global, de distints moviments a favor del desenrotllament de noves formes d'innovació i de creació

col·lectiva, així com a favor de compartir lliurement el coneixement adquirit i els drets del seu ús. És un procés complex i global de cooperació i desenrotllament que constantment suma participants i interessos. Són formes d'organització del treball que s'afirmen com més productives i tremendament capaces d'orientar la innovació cap a un objectiu d'interés comunitari. La cooperació social desvela el seu poder d'innovació i creació, entesa com la millor manera de recolzar un model que permet la distribució i l'expansió dels continguts per a participants, usuaris i audiència. Els artistes evidentment hem de formar part del procés de canvi. I no serà fàcil adaptar-s'hi.

ÁdlÁ: De les teues paraules, i pel que hem comentat altres vegades amb Rogelio López Cuenca, sembla deduir-se que la funció de l'artista ja no pot ser la d'un mer representador del món, entesa esta representació com l'acció que permet crear obres que proven la individualitat creativa i distintiva de cada artista. No obstant això, en tots els fòrums artístics, la particularitat creativa de l'artista, el seu segell, continua sent el que determina la seua qualitat. ¿Hi ha en açò una contradicció? Si és així, ¿com assumir-la, com a artista actiu dins del món de l'art?

DGA: Bo, encara hi ha molta resistència a allunyar-se de certs contenidors estancs. Per a mi és extremadament important poder abandonar estos emplaçaments tradicionals reduïts que hi ha en el ja per si mateix estret món de l'art. Formem part d'un context cultural i social molt més ampli que al seu torn està tractant de digerir un dels canvis cognitius de major capacitat de transformació de les últimes dècades, ja veurem si segles. Al meu entendre, la pràctica artística no pot limitar-se simplement a airejar els grans interrogants d'allò humà i allò diví –ni obeir estratègies purament estètiques o de mercat–, sinó que ha de comprometre's i implicar-se en els processos socials i polítics.

Hem d'assumir el nostre compromís ètic amb el treball que exercim, integrant-lo com a part del procés de desenrotllament dels distints aspectes que conformen el nostre context social, polític i cultural. Estem vivint una reformulació dels processos de producció, transmissió i apropiació dels béns simbòlics que ens fa replantejar-nos els models de construcció de subjectivitat i organització social. Walter Benjamin, ja en 1934, va escriure en relació al productor: «Un autor que no ensenye als escriptors, no ensenya a ningú. Resulta, doncs, decisiu el caràcter model de la producció que, en primer lloc, instrueix altres productors en la producció i que, en segon lloc, és capaç de posar a la seua disposició un aparell millorat. Eixe aparell serà molt millor com més consumidors porte a la producció».

Hem de començar redefinint el paper de l'artista en esta societat, fins i tot dins de la seua especificitat, i és que no passa res, ¿què passa?, ¿és l'única disciplina que no pot declarar-se en crisi o en canvi continu? ¿No estan també educadors,

periodistes, científics... diferents disciplines, tractant de redefinir o repensar el seu rol en la societat, tractant d'adaptar-se gradualment als canvis, buscant ubicar la seua situació en la societat? Cal generar un procés de ruptura de la concepció clàssica de l'artista a una altra, esta de caràcter processual, analista, informador o crític, en una realitat de contestació lògica a la situació en què es troba la institució exclusivista burgesa de l'art –el museu, el mercat, el món acadèmic, el conservador concepte d'artista. Els artistes hem d'oferir alternatives d'actuació, obrir espais de confrontació i de crítica. Açò implica baixar a l'arena, qüestionar tota l'estructura i convèncer d'altres que podem tornar a reestructurar tot el sistema utilitzant paràmetres diferents, altres processos diferents dels proposats pels actuals artistes cortesans, rotondistes, retratistes oficials i decoradors còmplices del poder. No podem resignar-nos a tornar a la catedral, a pintar voltes en teatres i a decorar els apartaments dels nous rics de la rajola. Està clar que estem fent un pas més de rosca, reformulant una relectura exhaustiva, però no crec que estiguem fent res diferent d'observar tot allò que ens envolta i qüestionar, qüestionar tot el temps, aprenent a llegir en el revers de les imatges. No és res de nou.

ÁdlÁ: La qüestió de la supervivència és clau si volem dilucidar quina és la tasca de l'artista i el seu lloc dins de l'entramat artístic. Com assenyalaves anteriorment, sembla que els artistes «es juguen la vida» fent el que fan, més que guanyar-se-la com qualsevol treballador ho fa exercint el seu treball. A propòsit d'això, convindria portar a col·lació una de les idees desenrotllades per Iván de la Nuez en el text que s'inclou en este quadern i que té per subtítol «Art, política i supervivència». En l'última part del text, que va eixir publicat amb anterioritat en el suplement cultural *Babelia* amb el títol «Intel·lectuals en l'era de la imatge», Iván proposa que la cultura visual està substituïnt, lentament però inexorablement, la cultura escrita «com a transmissora de saber». I argumenta que, per tant, els artistes tenen davant seu la tasca de convertir-se en els intel·lectuals de l'era de la imatge.

Esta idea, sens dubte clau per a entendre la complexitat cada vegada més específica de l'art contemporani, planteja tanmateix d'altres dubtes, entre els quals destaca, a la meua manera de veure-ho, el de qüestionar si el terme «intel·lectual» i tot el que històricament ha suposat esta figura, resulta d'ajuda per a la comunicació de les noves formes d'entendre l'art o porta adossat un llast. És a dir, si també el terme intel·lectual necessitaria una redefinició o una relectura dins del territori cultural on, com tu afirmes, tot està en procés de transformació.

DGA: No entenc tant que uns hagen de substituir uns altres com que cada vegada ens acostem més a un estadi on serà difícil identificar sectors culturals totalment autònoms. Açò podria semblar una contradicció amb el fet que cada

vegada és més difícil aprehendre la realitat de forma autònoma i individual, és a dir, que necessitem generar de forma col·lectiva noves formes d'aprenentatge i col·laboració per a exercir qualsevol tasca. Ens submergim en un món en què emissor i receptor simultàniament fan les seues accions. Hem passat en un període de temps molt curt de visitar el museu, la biblioteca, l'arxiu, a viure físicament dins de l'Arxiu. No disposem de forma individual de capacitat, temps, ni memòria, per a comprendre tot el Sistema. Els investigadors ens advertixen: l'ésser humà té una capacitat de memòria de treball que es limita a recordar quatre coses, res més, encara que podem utilitzar trucs com repetir una cosa moltes vegades o agrupar coses. Llavors, ¿com podem manejar-nos amb tota esta quantitat ingent de documents, d'informacions, d'imatges...? Hem de generar mecanismes que ens permeten transformar tot este desgavell sorollós en coneixement específic per a poder desenrotllar qualsevol activitat concreta de la nostra personalitat. I açò ho hem de fer de forma col·lectiva, buscant nous mecanismes des de multitud de camps i disciplines. Segurament començant per l'educatiu. Ací no sobra ningú, com tampoc cap territori és exclusiu de ningú.

Si parlàrem en termes tradicionals, com parlen en els museus, és a dir, de públic, l'espectador –l'audiència a la qual va dirigit el treball de l'artista– està hui, més que mai, acostumat a tècniques de representació molt sofisticades provinents de mitjans com la publicitat i la televisió, però sobretot de la recent transformació dels hàbits de consum mediàtic que suposa l'aparició extensiva d'Internet, eines personals de telecomunicació com el telèfon mòbil (que és alhora càmera de vídeo i fotos) i la introducció sistemàtica de l'ordinador en l'àmbit privat. Allò visual està específicament associat al territori digital contemporani, l'oci digital, la publicitat... Els artistes ja no som els únics amb capacitat per a influir en l'imaginari visual, és més, crec que hem perdut part d'eixa capacitat i tal vegada siga el moment de deixar de produir més soroll, de fabricar més imatges. Açò no vol dir necessàriament deixar de treballar amb les imatges, que és un tema del qual els artistes sabem prou, o almenys hauríem de saber. Entrem en eixa batalla, però valorem altres perspectives. Descubrim el que hi ha darrere d'estes imatges, ensenyem a descodificar, sí, ajudem a obrir el codi de la carcassa visual, mostrem el revers de totes estes imatges, exhibim les seues entranyes. És un llenguatge que està ple de capacitats, però que està immers en un camp de batalla pel seu control. «El llenguatge canvia el món», comenta Rogelio López Cuenca en una entrevista recent, este és un dels nostres camps de batalla primordials, ¿és esta una actitud intel·lectual? No ho sé, però en això estem.

M'acuse de tindre consciència de formar part d'un diàleg permanent amb una immensa herència cultural precedent; de creure que tota obra d'art deriva d'altres prèvies que forma amb elles un teixit, una xarxa, així com amb les seues contemporànies i amb aquelles altres per vindre.

M'acuse de creure que els llenguatges que habitem i que som conformen un patrimoni públic –d'imatges, paraules i tot tipus de signes–; de creure que cada obra és fruit, i provisional, d'un procés que no podem deixar de considerar col·lectiu, en tant que es tracta de lectures, de diferents actualitzacions d'un codi comú.

M'acuse de creure que la base del que anomenem *creació artística* no és sinó la desviació de l'ús de la norma lingüística, i que des de la tradició oral a la contaminació llatina o a Pound, al collage i al muntatge, al Pop Art, al ready-made..., la paròdia, la manipulació, les recontextualitzacions, la citació, la ironia, l'intertext, són els recursos en què es basa esta creació. I açò és així no sols en estos casos i en el d'aquells que es reconeixen en esta tradició, sinó en tots, inclosos els d'aquells que defenen la ficció contrària a fi de preservar l'estatut que el senat i el poble (¡i el mercat!) conferixen a la figura del geni individual i a la seua obra.

M'acuse d'indignar-me davant de les campanyes de propaganda que recorren al tan popular mite de l'artista bohemí i les seues penalitats com a coartada per a restringir l'accés a les produccions culturals en un moment en què la tecnologia permet la seua lliure circulació i intercanvi. I m'acuse de veure esta ofensiva com a part del procés general de privatitzacions que exigix el sistema d'explotació capitalista globalitzat: liquidació de qualsevol tipus de béns i serveis públics, inclòs –¡no cal dir!– el coneixement, reduït a mercaderia, en benefici dels propietaris i els intermediaris i a costa de l'empobriment general.

M'acuse de creure que els grans propietaris utilitzen els menuts com a coartada per a conservar els seus privilegis; de creure que la immensa majoria dels artistes no obté beneficis del copyright –o que estos són irrisoris– i que el que ací està en joc són els grans guanys generats per la indústria de l'oci

–el cine i la música comercials: *best sellers*, *hits*, *blockbusters*, èxits de taquilla...– que del que en realitat s'està parlant és del control per part de les corporacions del mercat de les comunicacions. Un llenç més del mur, de la reixa, les tanques, les barreres de lleis que alcen per totes bandes per tindre la xusma a ratlla i separar els rics dels pobres, els solvents dels indesitjables, i estendre el camp de l'exclusió.

M'acuse de veure que darrere de les pressions que els gestors de la propietat intel·lectual exercixen sobre l'opinió pública i els governs per a reforçar el control sobre la cultura «dins de l'actual model social i econòmic», hi ha un reconeixement implícit de com és d'imperible eixe model i eixe ordre. I m'acuse també de distingir entre una xarxa wi-fi i l'eliminació de barreres: que allí on ells només veuen màquines de fer diners, altres veiem ocasió per a la lluita i el joc, és a dir, per a la vida.

M'acuse de veure en la criminalització i la persecució de la circulació i la còpia, símptomes que estem en un moment de transició de la cultura de masses en què és possible el desplegament de noves formes de cultura popular: col·lectiva, polifònica, multiforme, polièdrica, desjerarquitzada, reticular, excèntrica, horitzontal, rizomàtica, processual i en constant reescriptura, (auto)qüestionament i transformació.

Em reconec interessat en, i partidari de, l'experimentació d'un cert tipus de pràctiques artístiques que podríem anomenar *comunistes*, amb perdó, o, si es vol, *comunalistes* o *comunitaristes*, o *socials*, o *públiques*, en el sentit de distingir-se per la seua vocació, entre altres coses, per fer societat –és a dir, el territori del debat, del diàleg, el dissens, del conflicte també–; treballs que no són sinó una relectura de citacions, visuals i verbals, extretes de textos preexistents i que, al seu torn, passen a formar part de narracions més àmplies, que les inclouen i que les desborden. I m'acuse de veure en estos desbordaments, exemples d'altres maneres de fer, relacionades amb altres maneres de fer polis, en el sentit de desenrotllar un tipus radical de democràcia.

M'acuse finalment de somiar, d'imaginar formes de resistència en companyia d'altres; també de no ignorar que tot açò sona a *wishful thinking*, que dic noms més que gastats, de repetir paraules amerades per la saliva d'altres, de saber que el motor d'este desig no és sinó el desig mateix, foguejat en mil fracassos, traïcions, desenganys... M'acuse de saber que este amor no és el primer i, no obstant això, i a pesar de tot, estimar-lo.

R

SALA P ARPALLÓ
DIPUTACIÓN DE VALENCIA

Alfonso Rus Terol
Presidente de la Diputación de Valencia /
President de la Diputació de València

Salvador Enguix Morant
Diputado del Área Cultura /
Diputat de l'Àrea de Cultura

Ana de Miguel Vilar-Sancho
Directora

Este cuaderno se publica con motivo de la exposición /
Aquest quadern es publica amb motiu de l'exposició
Herramientas del arte. Relecturas
Sala Parpalló, 24. 06 – 30. 09. 2008

Comisario del proyecto / Comissari del projecte
Álvaro de los Ángeles

Coordinación de la edición / Coordinació de l'edició
Eva Caro

Diseño y maquetación / Disseny i maquetació
Nieves Berenguer Ros, Mario Berenguer Ros

Textos

Álvaro de los Ángeles, Iván de la Nuez, Isidoro Valcárcel Medina,
Daniel G. Andújar, Rogelio López Cuenca

Traducciones / Traduccions
Unitat de Normalització Lingüística. Diputació de València

Fotomecánica e impresión / Fotomecànica i impressió
La Imprenta Comunicación Gráfica, S.L.

Edición / Edició
Sala Parpalló. Diputación de Valencia
Alboraya 5, 46010 Valencia
Tel. +34 96 361 44 15
Fax +34 96 361 61 97
salaparpallo@xarxamuseus.com
www.salaparpallo.es
www.herramientasdelarte.org

© edición / edició: Sala Parpalló. Diputación de Valencia

Textos bajo licencia de reconocimiento –no comercial–
Sin obras derivadas 2.5 España License de Creative Commons /
Textos amb llicència de reconeixement –no comercial–
Sense obres derivades 2.5 Espanya de Creative Commons

DL:

Impreso en España / Imprès a Espanya

SALA P ARPALLÓ

DIPUTACIÓ DE
VALENCIA
Àrea de Cultura

Colaboran / Col·laboran:

UNIVERSITAT DE VALENCIA
Col·legi Major Rector Paset



AS

RE LEC TU RAS