
Pájaro y ornitólogo al mismo tiempo

“Las obras son materiales en un sentido y completamente inmateriales en otro.”

Martha Rosler. Nueva York. Septiembre de 2012.

“¿Podemos no producir?”

Lisa Rosendahl. Estocolmo. Junio de 2012.

“La producción es el producto final”

Michelle Masucci. Estocolmo. Junio de 2012.

“Creación de contextos para pensar de otra manera”

Marina Garcés. Barcelona. Junio de 2012.

2 | Editorial

Producción cultural ¿Fabricar jaulas para pájaros libres? | Harriet Brown

Bilbao, noviembre, 2016

7 | Reportaje

Manual de supervivencia de consonni | Harriet Brown

Bilbao, noviembre, 2016

11 | Publicaciones

Walter Benjamin productivista | Marcelo Expósito 2013

La maquina del arte político | Gerald Rauning 2014

14 | Diálogos

Cuatro conversaciones y dos recorridos | Harriet Brown

Martha Rosler

Lisa Rosenthal

Michelle Masucci

Marina Garcés

Manuela Villa

Tere badia



1



2



3



4



5



6



7



8

Ficha de proyecto Pájaro y Ornitólogo

Pájaro y ornitólogo al mismo tiempo, es una investigación artística que se convierte en una línea transversal que atraviesa a consonni

y analiza su forma de trabajo y supone diferentes momentos y resultados. Así procuramos no abastecer el aparato de producción (o no sólo) sino que intentamos transformarlo al mismo tiempo, afectar nuestros modos de hacer.

Desde el 2012 hasta la actualidad son muchos y diferentes los dispositivos que se desarrollan como parte de esta investigación:

Residencias y entrevistas

- 2012 mayo-junio. residencia IASPIS, Estocolmo.

Entrevistas: Suzi Ersahin, Jonatan Habib Engqvist, Michelle Maccucci, Johanna Gustafsson Fürst, Martí Manen, Lisa Rosenthal, Magdalena Malm, Maria Lind, Annika Erickson, Kalle Brolin, Kristina Muntzing, Mattin, Magnus Bårtas, Emma Stenstrom...

- 2012 junio. mesa de debate SCREEN FORUM PRO, Feria LOOP, Barcelona.

Entrevistas: Julia Morandeira Arrizabalaga, María Ruido, John Akomfrah, Alessio Antonioli, Mark Coetzee, Pascale Cassagnau, Daniel G. Andújar, Andrés Hispano, Jorge Luis Marzo, Carles Guerra, Otro Espacio/Sin Espacio, Mery Cuesta, Oriol Fontdevila, María Jesus Izquierdo, Josep Manel Busqueta, Marina Garcés...

- 2013 enero-febrero. residencia Hangar, Barcelona.

Entrevistas: Joana Cervià, Sergi Botella, Núria Marqués, Marta Gracia, Eli Lloveras, Lucía Egaña y Oscar Seco, Cristina Garrido,

Raúl Nieves y Gerard Rubio, Ferran el Otro, Pilar Bonet, Laurence Rassel, Pep Dardanyà, Montse Badia y David G. Torres, Mireia C. Saladriges, Ryan Rivadeneyra, Joan Morey, Manuel Oliveira, Anna Moreno...

- 2013 febrero-marzo. residencia Matadero, Madrid.

Entrevistas: Manuela Villa, Sonsoles Rodríguez, María Pérez, Pepa Octavio de Toledo, Oscar Amigo, Manuel Polanco Pérez-Llantada, Manu Fernández, Lurdes Fernández Álvaro Perdices, Ferran Barenblit, Benito Burgos, Sören Meschede, César de Vicente Hernando, Eduardo Galvagni y Diego del Pozo Barriuso, Zoe Mediero y Azucena Klett, Olga Fernández, María Fernanda Moscoso, Remedios Vincent, Elena García-Oliveros...

- 2013 septiembre, guest curator ISCP, Nueva York.

Entrevistas: Isla Leaver-Yap, Esa Nickle, Kari Conte, Antonio Serna, Danna Vajda, Paul Clay, Nadia Ayari, Manon Slome, Xavier Acarin, Barbara Adams, Annabel Daou, AK Burns, Martha Rosler...

Piezas de producción

- 2013 Domingo 27 de octubre. Estreno mundial de *Performer* de Cebello / Carceller. En el festival BAD 2013. BILBAO ANTZERKIA DANTZA

- 2013 Martes 29 de octubre. Estreno mundial de *Again / Against* de Pablo Marte junto con Iván Gómez, Lorea Alfaro y Daniel Llaría. Bilborock, Bilbao. En el festival BAD 2013. BILBAO ANTZERKIA DANTZA

Publicaciones

- 2013 *Walter Benjamin productivista* Marcelo Exposito
- 2014 *La máquina del arte político* Gerald Rauning
- 2016 *Pájaro y ornitólogo al mismo tiempo* Harriet Brown

El proyecto de investigación general cuenta con el apoyo Eremuak 2013 y de la European Cultural Foundation 2013 y Bilbao Ekintza (2013-2014) Cada dispositivo que se realizó además tuvo algún apoyo específico añadido que se desglosa en la web www.consonni.org. En concreto, este año 2016, este proyecto de investigación, como parte de la programación anual de consonni, cuenta con el apoyo de Departamento de Educación, Política Lingüística y Cultura del Gobierno Vasco, Diputación Foral de Bizkaia y Donostia / San Sebastián 2016, Capital Europea de la Cultura.

Harriet Brown es el seudónimo que utilizó Greta Garbo cuando se retiró del mundo del celuloide. Lo recuperamos como identidad ficticia compuesta por los muchos cuerpos implicados en esta investigación poniendo en valor el esfuerzo sumado. Harriet Brown, por tanto, hace hincapié en la producción como un proceso colectivo.

Producción cultural

¿Fabricar jaulas para pájaros libres?

Globalización, revolución tecnológica, momento de crisis sistémicas interconectadas y, sin embargo, pocos dudan ya de que el proceso de transformación social que estamos viviendo está vinculado a un profundo cambio cultural. La cultura, la producción cultural, se ve obligada así a ser a la vez objeto y marco interpretativo desde el que se produce el análisis.

Vincular el concepto de producción con la palabra cultura nos sitúa en un momento crítico que configuró claves y anticipó el debate que dio inicio a la modernidad, generando un nuevo relato que cambió la subjetividad y resignificó el proceso de construcción de lo social. Por eso necesitamos entender cómo se ha producido esa asociación, a qué intereses responde, cuál es su significado profundo y qué implicaciones tiene para la posibilidad de alcanzar nuestra condición de ciudadanía libre y crítica como agentes activadores de un ideal radicalmente democrático.

Estas páginas tienen como objetivo presentar, difundir y poner en valor el trabajo realizado por consonni en el marco de la investigación *Pájaro y ornitólogo al mismo tiempo*, como un intento ambicioso y responsable de abordar la teorización y reconceptualización de las prácticas artísticas y la producción cultural. Esta publicación pretende ofrecer materiales inéditos y reflexiones que abran caminos para profundizar en el debate, proponiéndose como un dispositivo que comunique, concrete y, de alguna manera, represente (dándole una consistencia física) una parte del producto del trabajo realizado.

El título *Pájaro y ornitólogo al mismo tiempo* es una cita de las artistas Cabello/Carceller para referirse a su propia práctica. Una apropiación crítica que hacen de una afirmación de la artista sueca Ann-Sofi Sidén, que a su vez se refiere a Barnett Newman. Alude al intento de superar la división entre investigación/teoría y praxis en las prácticas artísticas contemporáneas. Siguiendo esa lógica, este trabajo surge de la propia práctica de consonni que se presenta a sí misma como productora de arte. No se pretende llevar a cabo una investigación desde una distancia científica sino hacerla desde la propia práctica y desde los diferentes momentos de trabajo de consonni.

La trayectoria del proyecto *Pájaro y ornitólogo al mismo tiempo* se inició en 2012 y se caracteriza por su

intento de identificar las claves teóricas, filosóficas y metodológicas de un modelo de análisis que diera respuesta al cambio social y a la desestabilización epistemológica que han afectado a la evolución del concepto de producción en el arte contemporáneo y a la manera en que las prácticas artísticas ocurren dentro de las distintas condiciones de producción actuales. El proceso de trabajo ha permitido acumular un conjunto de entrevistas a informantes que incluyen personalidades de la máxima entidad en el ámbito nacional e internacional, así como establecer un diálogo entre las diferentes dimensiones y perspectivas con las que se abordan las problemáticas investigadas en distintos contextos geográficos, culturales y sociales (Nueva York, Estocolmo, Barcelona, Madrid). Durante el año 2012, consonni realiza una residencia en IASPIS (Estocolmo), con debates públicos, conferencias y entrevistas. Los perfiles de las personas entrevistadas son sobre todo profesionales del arte pero también personas del campo de la política, la economía y la acción política. Durante el año 2013, consonni realiza una residencia en Hangar (Barcelona) y en Matadero (Madrid) donde también tienen lugar entrevistas, debates y análisis de las instituciones. Ese mismo año, consonni acude como comisario invitado al ISCP (Nueva York), oportunidad que se aprovecha para ampliar las entrevistas allí.



9



10



11

la priorización del sostenimiento de la vida abriría una grieta en el perímetro diferenciador del campo cultural institucionalizado, recuperando una interpretación de la cultura como necesidad, como territorio esencial de lo común que en ningún caso podía estar contenido en un espacio propio capaz de ser gobernado desde el pensamiento estratégico. Nadie produce cultura en solitario, nadie consume cultura en solitario.

Con la intención de explicar algunas de esas claves teóricas, filosóficas y metodológicas que han ido definiendo el proceso de trabajo, este editorial, estableciendo un juego con el propio título de la investigación, formula una pregunta: ¿fabricar jaulas para pájaros libres?

Parte del juego consiste en escoger palabras que en sí mismas encierran significados cifrados. La revolución industrial introduce el término *fabricar*, que implica industrialización, modifica el resultado del trabajo y lo convierte en producción, confiriendo así a esa actividad una connotación de visibilidad comunitaria. El trabajo estaba hasta entonces confinado al espacio-tiempo de lo privado y tenía como único fin la subsistencia. *Producir* une al acto de fabricar una forma de visibilidad social, una nueva relación entre *hacer* y *ver* que determina, como nos dice Rancière, una nueva división de lo sensible.

Y *jaulas para pájaros libres*, inspirándonos en la escultura de Remigio Mendiburu, nos sirve para cuestionar de forma poética

el carácter antinómico del concepto de cultura. José Luis Brea nos explica que esa condición antinómica viene dada porque la cultura nos permite imaginar un mundo mejor transformado, una promesa de mayor felicidad, pero al mismo tiempo es la propia cultura, a través de su plasmación en las formaciones objetivas del espíritu, cuya institucionalización determina la estructura efectiva de los mundos de vida, la que delimita y limita nuestras posibilidades de actuar. Es decir, “en el seno de un programa concebido para hacer pensable un progreso emancipatorio, se esconde larvado un dispositivo que determina la inviabilidad de ese mismo proceso” (Brea, 2009: 10).

De modo que ¿fuerza emancipatoria o instrumento al servicio del mantenimiento del *statu quo*? Una pregunta clave siempre presente en el análisis cultural. Especialmente cuando ese análisis incluye el término *producción* connotando lo cultural con una nueva constelación de significados que, como nos dice Benjamin, perturban su protección

aurática introduciéndola en el ámbito de lo económico.

Producción, producto, industria cultural, ¿la cultura como mercancía? Estas cuestiones surgen continuamente en el proceso de investigación. Pero si bien es imprescindible la relectura de las voces que han ido fundamentando el debate, la clave más importante de nuestra investigación ha sido hacerlo con una visión contemporánea, intentando responder a un diagnóstico de época. Desde el análisis cultural, esto nos obliga a diseñar un nuevo marco interpretativo para identificar algunas de las dimensiones que están siendo determinantes en la aparición de una nueva cultura en este cambio de época que acontece. No se trataría tanto de definir una metodología para analizar un objeto siguiendo códigos preestablecidos, como de estar abiertos a explorar los múltiples interrogantes que el propio objeto plantea.

Sabemos que es imposible entender los cambios que se están produciendo sin ponerlos en relación con la evolución del nuevo

paradigma tecnológico digital. El proceso de globalización y la implantación de la conectividad como razón de ser del nuevo modelo de sociedad, paradójicamente ha sido también el instrumento de gestación de la contestación y el posicionamiento crítico que está desmontando el pensamiento único y redefiniendo la esfera pública. Así, vemos cómo los conceptos de producción cultural, economía creativa e industrias culturales y creativas estaban muy relacionados con una sociedad que empieza a describirse a sí misma con una serie de etiquetas –una imagen de marca– autocomplaciente y acrítica como sociedad del conocimiento o sociedad de la información, poniendo en valor el nuevo paradigma tecnológico como el instrumento que, por sí solo, permitiría al ser humano alcanzar cotas civilizatorias inimaginables.

La crisis tiene como consecuencia que eso que parecía incontestable –la creación de riqueza como valor fundamental y como único modelo posible de un mundo desarrollado y tecnificado– sea dramáticamente cuestionado. Un

conjunto de problemas latentes que estaban invisibilizados ocupan de repente el primer plano: precariedad, desigualdad, migraciones, insostenibilidad... cuestionando las bases del contrato social. Frente a ello, se toma conciencia de la necesidad de politizar esa llamada sociedad en red, problematizando ese nuevo espacio social como espacio político.

La nueva economía, tanto en su producción material como inmaterial, había identificado la creatividad como el valor esencial de la nueva producción, rompiendo definitivamente cualquier frontera entre lo que describía como sectores creativos. La línea divisoria entre trabajo de artista y trabajo se rompía definitivamente desde el momento en que la nueva definición de trabajo ya no estaba restringida a la actividad material productora de mercancía convencional, sino que su consideración debía extenderse a todo el trabajo dedicado a fabricar y satisfacer las demandas de la ciudadanía en el ámbito de la vida psíquica. Este proceso de neoindustrialización de los sectores creativos, que integraba la crítica

12



13



14





15



16



17



18

cultural, habría moldeado un sistema de gobernanza mediante el cual la innovación, lo emergente y la creatividad social se convertirían en instrumentos clave para la activación de las economías y las democracias urbanas (San Juan, 2011)¹.

Muy pronto, la realidad de la experiencia vivida empieza a chocar con aquellos idealizados planteamientos teóricos. Algunas voces críticas, desde esa nueva perspectiva politizada, empiezan a detectar el peligro que representaba el esfuerzo del neoliberalismo para apropiarse del concepto de economía creativa instrumentalizando el término *clase creativa*, idealizándolo para distorsionar y ocultar las condiciones de trabajo reales, intentando transformar al trabajador en capital humano. “Lo que se exige a los individuos no es asegurar la productividad del trabajo sino la rentabilidad de un capital (de su propio capital, de un capital inseparable de su propia persona)” (Lazzarato, 2009).

1. Información extraída de una entrevista personal realizada a Carlos San Juan, miembro de la Casa Invisible, en 2011.

Con el agravamiento de la crisis, esta activación política se fue acentuando alcanzando su máxima expresión en 2011 con todos los acontecimientos que rodearon al 15-M. Ese germen de multitud interconectada se desbordó transformándose en reuniones, en asambleas, en cuerpos a pie de calle y ocupó las plazas, impugnó el régimen de representación, puso en común lo que hasta ese momento eran problemas individuales y dio inicio a una nueva sensibilidad social que reclamaba su propia voz y su capacidad de agencia frente al poder institucional. Sin detenernos en el repaso exhaustivo de sus repercusiones bastará con decir que, como señala Castells (2012: 301) “en último término, la herencia de un movimiento social la constituye el cambio cultural que ha producido mediante su acción”.

Ese proceso de cambio cultural enfrentaba la visión economicista hegemónica con la prioridad del sostenimiento de la vida. Frente a la ficción de los datos macroeconómicos y la autosuficiencia, reivindicaba la interdependencia y los cuidados. En definitiva, plan-

teaba un nuevo antagonismo: el capital frente a la vida.

La propuesta revolucionaria ya no estaba basada tanto en el pensamiento marxista como en un nuevo sentido de la economía surgido de la óptica del pensamiento feminista que empieza por negar el carácter autónomo de la propia economía y propone como nueva concepción una visión que sostiene que “la economía no es solo dinero, no son solo mercados; que el trabajo no es solo empleo. La economía es el conjunto de procesos que sostienen la vida, el conjunto de esferas donde se están generando recursos necesarios para sostener la vida, para satisfacer nuestras necesidades y deseos materiales y emocionales” (Pérez Orozco, 2015).

Es evidente que esta nueva visión afecta a todas las dimensiones estructurales de lo social y modifica la forma en que son visibilizadas. Conceptos tales como trabajo, producción, labor, reproducción, vida pública y vida privada, son resignificados. En último término, lo que se reclama es volver a

la definición esencial de cultura: rehumanizar esa vida que debe ser sostenida.

consonni elije llevar a cabo su investigación reivindicando esa nueva sensibilidad, asumiendo que tomar conciencia de las condiciones en que la producción cultural tiene lugar posibilita no actuar como cómplice involuntario del sistema y permite abrir grietas que animen a cuestionarlo y, llegado el caso, combatirlo.

Entonces, producción cultural: ¿fabricar jaulas para pájaros libres?, ¿o más bien explorar esa desapropiación de la cultura que nos propone Marina Garcés? “Desapropiar la cultura no significa ponerla fuera del sistema económico ni mucho menos defender una idea purista de cultura, un idealismo opuesto a cualquier tipo de materialidad. Todo lo contrario: desapropiar la cultura significa arrancarla de sus ‘lugares propios’, que la aíslan, la codifican y la neutralizan, para implicarla de lleno en la realidad en la que está inscrita” (2013: 81).

La globalización, entendida como una mundialización del mercado cumplida, y los fundamentos de la economía creativa han situado a la cultura, a la producción cultural, como un recurso de alto valor añadido que se adaptaba perfectamente al capitalismo avanzado, que al mismo tiempo –tal como explica Garcés (2013: 77)– “podía crear puestos de trabajo, aumentar los índices del PIB, ofrecer diversión y entretenimiento para todos los gustos y para todas las capas sociales, cohesionar el país y hacerlo competitivo en el mercado global”. En ese ámbito de lo cultural cada uno individualmente encontraría su lugar para participar de lo social mediante el consumo de productos, de tiempo y de acontecimientos, sin necesidad de implicación, participando desde un individualismo indiferente. Esa teórica participación se entendía asociada a los criterios de audiencias, explicitando un enfoque mercantil dirigido no tanto a satisfacer las necesidades de una ciudadanía crítica como a perfiles de público y segmentos de mercado. En palabras de Bourdieu (1996), “como éxito comercial y

Por eso, desde las prácticas artísticas, la responsabilidad es ayudar a visibilizar de forma crítica el mundo tal como es y seguir manteniendo la capacidad de imaginar otros mundos posibles. No queda más remedio que actuar como pájaro y como ornitólogo al mismo tiempo.

no como éxito democrático”. La cultura así entendida legitimaría el sistema e integraría las diferencias con “una experiencia despolitizada de la libertad y de la participación” (Garcés, 2013: 78).

Frente a ello, la priorización del sostenimiento de la vida abría una grieta en el perímetro diferenciador del campo cultural institucionalizado, recuperando una interpretación de la cultura como necesidad, como territorio esencial de lo común que en ningún caso podía estar contenido en un espacio propio capaz de ser gobernado desde el pensamiento estratégico. Nadie produce cultura en solitario, nadie consume cultura en solitario. Nacemos e interactuamos con metainstituciones: un lenguaje, un imaginario, unos relatos, unos valores... que nos conforman, que heredamos –que en palabras de Ortega, somos–. Su transformación y cambio es una tarea común. “La cultura no es un producto o un patrimonio. Es la actividad significativa de una sociedad capaz de pensarse a sí misma. Esto es en lo que sí podemos creer: en la posibilidad abierta de pensarnos con los otros” (Garcés, 2009). Sostener

la vida, humanizar el tiempo y el espacio, siempre ha sido la necesidad que ha dado origen a la cultura, no tanto como un modelo ni como un recurso, sino como un proceso necesario, una línea de continuidad que difícilmente se deja aprehender por definiciones filosóficas, antropológicas, etnográficas o económicas. Deberíamos entenderla como “esa constante discusión colectiva –explícita o implícita– en la que se decide lo que tiene valor, es decir, en la que se decide en qué consiste una vida digna” (Moreno-Caballud, 2015: 6) y de la que no se puede excluir a nadie.

Por eso, desde las prácticas artísticas, la responsabilidad es ayudar a visibilizar de forma crítica el mundo tal como es y seguir manteniendo la capacidad de imaginar otros mundos posibles. No queda más remedio que actuar como pájaro y como ornitólogo al mismo tiempo.

En estas páginas de periódico consonni ofrece, para esa reflexión conjunta, algunos de esos materiales significativos que fragmentariamente se han ido incorporando a su propia experiencia en este trabajo. La elección

del formato periódico se propone por tener una connotación directa con el concepto de producción, ya que este está asociado a la reproductibilidad técnica, a los medios de comunicación de masas y a la revolución industrial, y se adapta perfectamente a la relectura actualizada del propio concepto. El mismo Benjamin, en su texto “Autor como productor”, menciona la prensa como ejemplo de la capacidad de desvelar el aparato de producción.

Como se ha dicho, no se trata de establecer unas conclusiones que clausuren el debate sino que, al contrario, se elige aportar la interacción de varias voces implicadas en distintas líneas de diálogo que se complementan y enriquecen. Esa elección es una toma de partido: asumir una posición que reivindica la cultura como una necesidad que se ve amenazada por unas condiciones de producción que tienden a neutralizarla, instrumentalizándola y mercantilizándola. Desde una visión contemporánea, gestionar esa tensión es hoy una tarea irrenunciable para las prácticas artísticas y culturales. consonni lo sabe muy bien por su propia experien-

cia. Veinte años como productora de arte que se explican en el “Manual de supervivencia en la producción de arte”, una trayectoria que es en sí misma una clave para entender desde dónde se habla.

La directora del centro de producción artística Hangar, Tere Badía; la filósofa y activista de un mundo común, Marina Garcés; el artista y escritor afincado en Estocolmo, Michele Masucci; la comisaria Lisa Rosendahl, en el momento en el que le hicimos la entrevista directora de IASPIS; la artista neoyorquina Martha Rosler; y la responsable de contenidos del centro de creación contemporánea Matadero-Madrid, Manuela Villa, son las voces seleccionadas para aportarnos su visión sobre el momento actual de la producción cultural, recogiendo una síntesis de sus respuestas en las entrevistas realizadas durante la investigación en los años 2012 y 2013 como una invitación a iniciar y a continuar el diálogo.

Sus opiniones e intuiciones nos acercan a una visión de conjunto de las problemáticas tratadas, dejando ver al mismo tiempo los matices diferenciales que identifican distintos ámbitos geográfi-

cos, sociales y culturales. Siendo conscientes de que la producción cultural, lo cultural, no puede ser compartimentado sino que, como hemos dicho, se sustenta en una línea de continuidad, hemos querido relacionar estas opiniones con el pensamiento de una figura fundamental en este debate, Walter Benjamin, y la relectura del mismo que realizaron Marcelo Expósito y Gerald Rauning en dos publicaciones que editó consonni en el marco de la investigación. Como una referencia y un adelanto a la gran cantidad de materiales que esta investigación ha ido acumulando (horas de audio y video grabadas, performances, textos, imágenes), os ofrecemos también algunos testimonios visuales de las piezas que las artistas Cabello/Carceller y Pablo Marte desarrollaron por invitación de consonni: *Performer* y *Again, Again(st)*, que toman lo performativo como fórmula para desvelar el aparato de producción y que sirven como ilustración y contextualización del trabajo realizado.

Hasta aquí la introducción, ahora dejemos que continúe el diálogo.

19



20



21



22



Manual de supervivencia en la producción de arte y la edición especializada



23

Este texto es una interpretación un tanto particular de los típicos manuales de supervivencia que ayudan a subsistir en la montaña o en el apocalipsis zombi que podríamos encontrar en un periódico cualquiera. En este caso, no se trata de narrar ninguna heroicidad sino más bien de hablar desde la particularidad. Partimos de la trayectoria propia de consonni, con el objetivo de que pueda servir de material de trabajo, de referencia o simplemente de intercambio de ideas. Es un ejercicio de introspección a partir de la experiencia de una pequeña organización ubicada en Bilbao, con la excusa de que el 12 de diciembre del 2016 cumplimos 20 años realizando un trabajo experimental, más allá de lo expositivo.

consonni se define a sí misma como productora de arte contemporáneo y editorial especializada. *Productora de arte*, no es una definición común. Es una identidad confusa, convulsa, un tanto *queer*. Esto le permite redefinirse a través de sus producciones, que le afectan y transforman. consonni invita a artistas a desarrollar trabajos que generalmente no adoptan un aspecto de objeto de arte expuesto en un espacio. Se investigan fórmulas para expandir conceptos como el comisariado, la producción, la programación y la edición. Se registran diversas maneras de hacer crítica en la actualidad y de crear esfera pública, con los feminismos

como hoja de ruta. En 20 años de andadura, consonni ha realizado más de un centenar de producciones artísticas de mayor o menor formato. Ha organizado y participado en presentaciones, talleres, charlas y debates. Ha editado casi medio centenar de publicaciones. Ha colaborado con miles de profesionales muy diferentes, locales e internacionales, del mundo del arte y de otras disciplinas, de mayor y menor trayectoria. Una labor basada en la colaboración, la mirada crítica, el disenso, la obstinación, las meteduras de pata, el intercambio de conocimiento y el apoyo al sector artístico y cultural al que pertenece para incidir en las condiciones de producción de su contexto más próximo.

Contexto para la supervivencia

La capacidad del arte de develar el aparato de producción

El uso del concepto *producción* en el arte es una extrañeza. Las figuras de referencia son artistas, críticos, comisarias, galeristas, directores de institución... Las productoras de arte seguimos sin existir como pieza del tablero del mundo del arte. Claire Doherty, directora de Situations (Bristol), explica¹ que quien produce está

1. En un texto de presentación para el simposio "Going Public. Telling it as it is?" que coordinó consonni en 2012 en Bilbao como parte de la red EN-

mucho más valorado en el mundo de la interpretación, cine y teatro, mientras que en las artes plásticas *producir* es una cuestión de logística frente a *comisariar*, que sería dominio exclusivo de la imaginación y el intelecto. Producir, sin embargo, no es solo seguir unas reglas del juego dadas sino que muchas veces supone crearlas. "No hacer uso del viejo aparato de producción sino transformarlo", máxima que extraemos del texto de Walter Benjamin *El autor como productor* (1934)². Discurso y producción van de la mano. *Producir* no es solo *hacer* sino que lleva implícito el pensar e imaginar esos *modos de hacer*; así como el sistema de producción en el que se inscriben³.

PAP. consonni es una de las fundadoras de la red ENPAP (*European Network for Public Art Producers*) que se creó en 2009 y que reúne organizaciones de arte afines que comparten el interés por expandir la noción del arte público. Un hito de esta red fue el simposio internacional "Going Public: Telling it as it is?" que tuvo lugar en Bilbao en marzo de 2012 y estuvo coordinado por consonni.

2. Benjamin, Walter, *El autor como productor*, Editorial Itaca, México, 2004.

3. Partiendo de la propia experiencia, consonni se convierte en objeto de análisis para compartir reflexiones sobre las posibilidades de la producción desde la misma práctica artística. Así surge Pájaro y ornitólogo al mismo tiempo, un proyecto de investigación artística que comienza en 2012 y que sigue en curso, en el que se enmarca este periódico.

La capacidad del arte de crear esfera pública

La producción, frente al comisariado, gana protagonismo en proyectos expansivos, centrados en investigaciones, que involucran a múltiples agentes. Estos trabajos, en muchos casos, ejecutan la operación de reflexionar sobre asuntos comunes⁴, de construir esfera pública. Siguiendo a la teórica del arte Rosalyn Deutsche en su texto *Agorafobia*⁵, concebi-

4. *LaPublika* es un laboratorio de investigación artística sobre el concepto de esfera pública, dirigido por consonni, co-producido por DSS216 y Tabakalera (Donostia/San Sebastián), en colaboración con la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU, Azkuna Zentroa (Bilbao) y Dabadaba y el apoyo de múltiples organizaciones e instituciones. Durante 2014, 2015 y 2016 se desarrollaron talleres, conferencias, grupos de estudio, así como producciones artísticas que intentan registrar diversas respuestas ante la pregunta "¿Cómo el arte puede crear esfera pública?". En octubre de 2016, el colofón del proyecto adopta el formato de simposio internacional, formalizado en un *radio show* en directo. Se investiga lo radiofónico como crítica de la representación, donde voces potenciadas por un medio, producen experiencias de intimidad y distancia al mismo tiempo. Voces extracorpóreas que encarnan cuerpos imaginados y reales, construyendo lo cotidiano, la vida en común. <http://www.lapublika.org>

5. Deutsche, Rosalyn, *Agorafobia*, Macba, Quaderns Portàtils, nº 12, 2008. <<http://www.macba.cat/es/quaderns-portatils-rosalyn-deutsche>>

mos la esfera pública como una oportunidad para la diversidad y el disenso. Para Deutsche, la esfera pública no es solo un lugar para el discurso; es también un lugar *construido discursivamente*. En consonni, se buscan los espacios óptimos donde los proyectos sucedan de manera orgánica, en nuestro local o en otros lugares públicos o privados. Desde la caja negra o el cubo blanco pasando por espacios abiertos rurales o urbanos hasta espacios virtuales como los medios de comunicación. A lo largo de estos años, nos colamos con cámaras ocultas en el Guggenheim Bilbao con Andrea Fraser, desarrollamos una marcha zombi en una zona comercial de Barakaldo con Iratxe Jaio & Klaas van Gorkum, produjimos una película con María Ruido a partir del archivo de ETB analizando Bilbao como ciudad-marca, celebramos un debate sobre las formas de organización del sector del arte en el Paraninfo de la Universidad Pública del País Vasco, nos lanzamos al mar a buscar ballenas con Fermín Jiménez Landa y anduvimos campo a través por el monte con Gerard Ortín⁶. Partimos de

6. *Little Frank and his carp*, 2001, Andrea Fraser; *Quédense dentro y cierren las ventanas*, 2007, Iratxe Jaio & Klaas van Gorkum; *Electroclass*, 2011, María Ruido; *Ultramarino*, 2014, Fermín Jiménez Landa dentro del programa HPC; *Tabeska*, 2015, Gerard Ortín dentro del marco de *LaPublika* son los ejemplos mencionados de las muchas producciones desarrolladas.

la práctica y la reflexión artística con la intención de trascenderla a través de los debates que provocan buscando su espacio óptimo de ejecución, entendiendo que el llamado “espacio público” está sujeto a los intereses del mercado y la política, como lo está el “cubo blanco”. La conciencia sobre la producción es la brújula que guía estos trabajos, más allá de la categoría monolítica del “arte público”.

Construir un refugio

Una habitación propia compartida

consonni toma su nombre de una fábrica abandonada en la península de Zorrozaurre (Bilbao) y en 1996 se constituye como “centro de prácticas artísticas contemporáneas”. Hasta noviembre de 1998, sus producciones tienen lugar en esa fábrica. Posteriormente, consonni deja ese espacio, abandona la noción de centro y adopta su identidad actual como productora. Sin espacio para gestionar pero con producciones para llevar a cabo, consonni busca las metodologías más propicias para cada artista y proyecto, operando desde una pequeña oficina. A partir de 2011, por primera vez con-

tamos con un espacio de grandes ventanales abierto a la calle. Esta habitación propia, en evidente referencia a Virginia Woolf, se convierte en un lugar donde producir, pensar y ejecutar. Local que se comparte con artistas, cómplices y visitantes. Así, se amplían las posibilidades de acción. Este local abierto y accesible alimenta el diálogo con la comunidad a la que pertenece. El hecho de que consonni se haya colocado en un mapa ha contribuido a su visibilidad y le ha permitido existir en el imaginario de la ciudad⁷.

La entidad jurídica como lugar de reflexión política

La entidad jurídica nos define desde sus estatutos, aunque no lo pretendamos. En diciembre de 1996, se funda consonni como asociación sin ánimo de lucro, una organización privada muy vinculada a las instituciones públicas. La mayoría de las orga-

7. Se inserta en Bilbao, en un contexto muy fértil aunque tremendamente frágil por la dependencia institucional de muchas iniciativas, junto a proyectos privados diversos muy sugerentes como Wikitoki, Colaborabora, Histeria Kolektiboa, Bulegoa Z/B, Okela, La Taller, Sarean, MEM, Pikara Magazine, Anti- Liburudenda, ZAWP, Puerta, ANT Espacio, Larraskitu... por mencionar algunos.

nizaciones artísticas de Bilbao mantienen esta fórmula. Crear una asociación es una forma sencilla y barata de organizarse. A día de hoy, a nosotras nos resulta un modelo excesivamente dependiente del erario público y que sufre de una precariedad insostenible. Además, aquí las asociaciones culturales, a diferencia de lo que sucede en otros países, se mueven de manera incómoda frente a la incompreensión del hecho de que realicen una actividad profesional, ya que es una forma jurídica más común para actividades de ocio y tiempo libre. En 2009 creamos una cooperativa para desarrollar un nuevo trabajo, la actividad editorial. Es un intento por investigar otros modos de hacer, caminar hacia otros sistemas más autónomos. La cooperativa puede ser un arma política y de construcción de comunidad, orientando la actividad económica de esta a las necesidades de esa comunidad concreta a la que pertenece en un régimen no de mercado cuanto de servicio público-común a la misma⁸.

8. Emmanuel Rodríguez y David Gámez (Traficantes de Sueños), “Más allá del cooperativismo, más allá de la economía social”, 2016, *Diagonal*: <https://www.diagonalperiodico.net/blogs/funda/mas-alla-del-cooperativismo-mas-alla-la-economia-social>.

Seguimos investigando lo que el tercer sector y el cooperativismo pueden aportar para plantear sistemas productivos críticos y conscientes, conscientes de que tanto una asociación como una cooperativa se pueden alinear en el capitalismo más voraz donde la precariedad es la nueva forma de autoridad y adoctrinamiento.

El relato como un espacio de resistencia

La producción en consonni se encuentra con la edición. La producción editorial no es solo fabricación de libros, es sobre todo la reproducción de ideas, de pensamiento crítico. Las publicaciones en consonni se han convertido en un espacio de resistencia. Tras muchos años produciendo proyectos muy diferentes entre sí, la edición se convierte en un lugar de reflexión crítica común que materializa las ideas en las que se sostienen las producciones artísticas aunque ni si quiera se mencionen. La editorial es además una actividad más habitual e identificable, resulta más accesible, más material. El relato es lo que siempre queda. consonni, a través de la colección Paper, se especializa en la crítica cultural, publicando bajo licencias Creative Commons. Se combinan autor*s noveles y consagrad*s, locales e internacionales, se trabajan cuidadas traducciones y se experimenta con formatos, contenidos y géneros literarios, multiplicando las posibilidades de escribir, editar, publicar y leer crítica cultural⁹. Las complicidades que están surgiendo en torno al trabajo editorial están modulando los modos de hacer de consonni, están dibujando otras referencias y consolidando otras redes de colaboración y de apoyo¹⁰. Curiosamente, la edición

9. Dentro de la colección Paper, diseñada por Maite Zabaleta, se publican *Salir de la exposición* (2012) de Martí Manen; *Peter Pan disecado* (2013) de Jaime Cuenca; *La línea de producción de la crítica* (2014) de Peio Aguirre; *Ojos y Capital* (2015) de Remedios Zafra; *La Pieza Huérfana* (2015) de Víctor del Río; *La rue del percebe de la cultura* (2015) de Mery Cuesta; *Cuerpos que aparecen* (2016) de Maite Garbayo; *Yo veo / tú significas* (2016) de Lucy R. Lippard; *Artoons* (2016) de Pablo Helguera. Próximamente, *SGAE. Un monopolio en decadencia* (2017) de Ainara Legardon y David García Aristegui... Además de muchas otras publicaciones de las colecciones Proyectos y Beste.

10. Organizamos con_textos, una programación de talleres en torno a la edición en diálogo con las prácticas artísticas. También realizamos múltiples presentaciones en librerías de España y otros países de América

Una labor basada en la colaboración, la mirada crítica, el disenso, la obstinación, las meteduras de pata, el intercambio de conocimiento y el apoyo al sector artístico y cultural al que pertenece para incidir en las condiciones de producción de su contexto más próximo.

24



25



Las complicidades que están surgiendo en torno al trabajo editorial están modulando los modos de hacer de consonni, están dibujando otras referencias y consolidando otras redes de colaboración y de apoyo. Curiosamente, la edición implica un trabajo más íntimo en el proceso pero con una capacidad de recepción mayor.

implica un trabajo más íntimo en el proceso pero con una capacidad de recepción mayor.

Técnicas de supervivencia

1. Aplicar la estrategia de la pantera rosa

No se trata de representar la realidad sino de impactar sobre ella y devenirla. Es lo que Gilles Deleuze y Felix Guattari llamaron la “estrategia de pantera rosa”, que ya es parte del ADN de consonni. El mimetismo, el camuflaje, es producto de una lógica binaria. La pantera rosa no imita nada, decían Deleuze y Guattari, no reproduce nada, pinta el mundo de su color, ese es su devenir-mundo, devenir asinificante para trazar una ruptura, su propia línea de fuga. No huye del mundo, sino que provoca que el mundo huya. Quizás así no transformamos el aparato de producción pero, desde luego, nos transformamos, nos afectamos nosotras mismas. Tal y como sostiene Marina Garcés, “esto pasa por dejar de hacer del mundo un campo distanciado de intereses y convertirlo en un campo de batalla en el que nosotros mismos, nuestra identidad y

Latina.

nuestras seguridades, resultaremos los primeros afectados¹¹.

2. Mantener las distancias cortas

“Te la juegas en las distancias cortas” era el slogan de una colonia de hombres, Brummel. Nos la apropiamos irónicamente como máxima feminista, para defender que detrás de las ideas, estamos personas, con cuerpos y vidas, manteniendo como podemos estos proyectos. consonni se compone de personas asalariadas con un trabajo diario en la oficina. Desde el artista francés Franck Larcade, su fundador, pasando por muchas otras personas que han trabajado en la organización durante periodos de tiempo muy diferentes e implicaciones distintas (Nerea Ayerbe, Jemima Cano, Olaia Miranda, Arantza Pérez Hidalgo, María Ptqk, María Salazar, Marielle Uhalde, Josune Urrutia, Zaloa Zabala, Itziar Zorita...), hasta quienes la conformamos en la actualidad, en el momento de redacción de este texto, de manera más continuada o pun-

11. Marina Garcés, “La honestidad con lo real”, en Álvaro de los Ángeles (ed.), *El arte en cuestión, Sala Parpalló*, València, 2011: <http://www.espaienblanc.net/IMG/pdf/La_honestidad_con_lo_real.pdf

tualmente por proyectos (Sandra Amutxastegi, Munts Brunet, Iñaki Landa, Pablo Martínez, María Mur, Arkaitz Olea, Alicia Ruiz...). Cuerpos que sostienen y componen consonni en sus diferentes años de vida. Somos muchas las personas que hemos entregado nuestros cuerpos extenuados, aportando afectos y saberes. Sin olvidar que alrededor de consonni hay muchas más complicidades. Es fundamental la aportación del variado alumnado de prácticas que nos acompaña en diferentes situaciones así como múltiples colaboradores que participan en cada producción, en cada libro¹² así como familiares y amistades que nos sostienen. Sin el apoyo de esta comunidad de proximidad que se compone de cómplices habituales y puntuales, públicos y referencias, consonni no podría respirar, simplemente no existiría.

12. Alberto de la Hoz, Alicia San Juan, Maite Zabaleta, Eider Corral, Sonia Berger, Fernando Quincoces, Zuriñe de Langarika, La Machine, Estudio Nexos, Goikiria Aranzabal, Andrea Estankona, Mawa3, Txefi San Filipo, Txetxu Barandiaran, Emi Martín, Oscar Ciencia... son una muestra de las muchas complicidades que se dan. Personas con las que hemos trabajado de manera constante a lo largo del año...

3. Construir una estructura formal

Como argumenta Jo Freeman en su texto sobre el movimiento feminista “La tiranía de la falta de estructura”, escrito en la década de los años setenta, ningún grupo de personas que se junta, sea cual sea su objetivo, carece de estructura. Solo puede ocurrir que, si no se hace de manera consciente y consensuada, la estructura sea informal¹³. Las relaciones de poder y las estructuras acompañan cualquier unión entre personas. Negarlas es ocultarlas. En consonni, se procura invertir tiempo en adaptar la estructura a cada situación y proyecto en curso. Partimos de los marcos legales que suponen los estatutos de la entidades jurídicas así como el convenio laboral, para llegar a situaciones justas y sostenibles, consensuando metas y caminos

13. “En la medida en que la estructura del grupo es informal, las normas sobre cómo se toman decisiones son solo conocidas por unas pocas personas, y la conciencia de que existe una relación de poder se limita a aquellas que conocen las normas”. Jo Freeman, “La tiranía de la falta de estructura”. <https://www.nodo50.org/mujeresred/feminismos-jo_freeman.html>. Publicado por Forum de Política Feminista, 2003, subido a la red por Mujeres en Red.

para alcanzarlas. Las decisiones se toman en base al proyecto en común intentando sortear las prisas y el estrés, que son especialistas en dinamitar las buenas intenciones. La artista Petra Bauer, en una entrevista realizada por una cómplice habitual de consonni, Danele Sarriugarte, destaca que cada persona implicada tiene su rol. No todas las personas tienen la misma trayectoria, ni la misma responsabilidad, ni la misma capacidad de decisión. Para Bauer es importante crear un método donde las diferentes partes sientan que pueden relacionarse, que pueden emplear las experiencias y las competencias de cada una para una causa en común. Del mismo modo, es ahí donde comienza la negociación, prosigue Bauer, no es una tarea fácil. Una relación nunca está libre de conflictos, pero no se trata de crear un ambiente de trabajo sin rozaduras, sino de buscar sistemas para relacionarse sin obviar las relaciones de poder existentes¹⁴.

14. Danele Sarriugarte, “Ampliando la esfera pública. Petra Bauer en conversación con Danele Sarriugarte Mochales”, publicado en la *Revista Concreta*, con motivo de la participación de la artista en el proyecto LaPublika, dirigido por consonni.

26



27





28



29

La visión, sea dentro o fuera de los marcos institucionales, en proyectos con vocación política o en obras de carácter más subjetivo o personal, es siempre “un asunto público”.

4. Saltar dentro y fuera del marco institucional

Sostiene Deutsche en el texto mencionado anteriormente que las prácticas artísticas se relacionan con la esfera pública por medio de “su participación en la actividad política” dentro y fuera de lo institucional. Las instituciones artísticas, como nos recuerda Deutsche, no son “interiores resguardados, aislados del espacio social”, de la misma manera que los espacios extrainstitucionales no son ni completamente independientes (más bien, interdependientes) ni ajenos a las políticas sexuales inscritas en los códigos visuales y de representación. La visión, sea dentro o fuera de los marcos institucionales, en proyectos con vocación política o en obras de carácter más subjetivo o personal, es siempre “un asunto público”¹⁵. consonni colabora con diversidad de instituciones en el desarrollo de los proyectos. En sus inicios, el apoyo institucional era estructural gracias a Arteleku (San Sebastián), un centro de arte de titularidad pública que supo dialogar como pocos con las organizaciones privadas de pequeño tamaño. Con los años, Artele-

15. Deutsche, Rosalyn, *op. cit.*

ku cerró y el contexto político y económico se alteró, desestabilizándose. Si bien la colaboración institucional sigue siendo esencial y fructífera para cada proyecto, a veces las interlocuciones se convierten en batallas basadas en una desconfianza mutua, algo que juega en contra de todas las partes implicadas.

5. Diversificar formas y fuentes de financiación

Es fundamental la búsqueda de sistemas de financiación coherentes y diversos. Aunque es más laborioso combinar los apoyos económicos, los proyectos que desarrollamos no pueden depender de una sola fuente de financiación. Es muy peligroso y reduce la capacidad de decisión. Cómo se financian y difunden los proyectos es tan importante como las ideas y formalizaciones estéticas que adoptan. Tal y como hemos escuchado decir muchas veces a María Ruido parafraseando a Godard, no se trata solo de hacer proyectos de contenido político sino procurar hacerlos políticamente. consonni no tiene una financiación estable anual sino que vive a través de sus producciones para las que se buscan fórmulas

distintas como contratos, convenios, subvenciones, patrocinios y mecenazgos. consonni investiga continuamente formas alternativas al sistema de financiación pública, como por ejemplo la venta¹⁶ de los libros que publica.

Señales SOS

Si las memorias, los criterios de valoración de las ayudas públicas, los comentarios de gestores con poco conocimiento del medio, las envidias y los miedos de una misma o de gente próxima, influyen excesivamente en la formalización de los contenidos; si nos descubrimos cuerpos agotados con vidas absorbidas; si nos encontramos aislados y compitiendo con nuestros comunes; si no profesionalizamos ciertos procesos y practicamos la autoexplotación y la explotación de quienes están más cerca.

16. La venta se realiza a través de su web, librerías cómplices de España y América Latina y la participación en ferias. También procura desarrollar campañas de apoyo a la estructura, como un sistema de suscripción a la colección Paper, dedicada a los libros de crítica de arte.

Protegerse

Los peligros ambientales son múltiples y los imprevistos constantes, por lo que un equipo de trabajo lo mejor estructurado posible y unos objetivos claros y compartidos suavizan los impactos. Nos encontramos en contextos económicos, políticos y sociales precarios e inciertos donde la confianza en lo institucional es cada vez menor. Jesús Carrillo comentaba en el Radio Magazine LaPublika¹⁷ que “el arte y la cultura es un lugar de conflicto pero no debería ser un campo de guerra”. Debemos procurar trabajar desde la proximidad y la sonoridad para capear temporales. “La paciencia es revolucionaria”, dijo por otro lado Fefa Vila en la presentación del libro de Virginia Villaplana, *Soft Fiction*, en Traficantes de Sueños (Madrid)¹⁸. Es importante mantener esta idea como brújula.

17. El Radio Magazine LaPublika ha sido un programa de radio abierto al público en el atrio de Azkuna Zentroa (Bilbao) que sucedió el 22 de junio de 2016. Contamos con la presencia de Cuauhtémoc Medina, Lourdes Fernández, Jesús Carrillo y con la participación de diversos colectivos locales que exploran el cruce entre prácticas artísticas y esfera pública (AmiArte, Histeria Kolektiboa, La Taller y Zaramari), así como con la presentación en primicia de la intervención sonora de Maialen Lujanbio y Xabier Erkizia “El rechinar (a)”. Para acabar, contamos con un concierto de Le Parody, presentando los temas de su último disco “Hondo”. Se puede escuchar el podcast: <http://lapublika.org/radiomagazine/>

dad para capear temporales. “La paciencia es revolucionaria”, dijo por otro lado Fefa Vila en la presentación del libro de Virginia Villaplana, *Soft Fiction*, en Traficantes de Sueños (Madrid)¹⁸. Es importante mantener esta idea como brújula.

Harriet Brown
noviembre, 2016

Este texto es la adaptación de otro texto que se redacta en julio 2016 para la publicación colectiva *Curating the context*, editada por Magdalena Malm y publicada por Art and Theory, Estocolmo

18. El enlace para escuchar el podcast de la presentación en Traficantes de Sueños es: <http://goo.gl/vy69nh>

Walter Benjamin, productivista de Marcelo Expósito

1. WALTER BENJAMIN, PRODUCTIVIST

(...) In the 1980s, Marina spent a full eight years studying Walter Benjamin's aesthetic theory, the last three exclusively analyzing «The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction».

Marina is riding her bike to defend the thesis she has written as a result of her long research process. She knows that over the next few hours she will have to act as if she knows everything there is to know about Benjamin, to project total self-confidence. But she feels anxious.

Here we see Marina pedaling, deep in thought. She is reflecting on a fragment, the famous final paragraph of the essay on the mechanical reproduction of the work of art. Marina has always found this text disturbing; she senses that there is something incomprehensibly dark in it, even though she literally knows it by heart. She repeats it silently to herself as she pedals: (...) *this is the situation of politics which Fascism is rendering aesthetic. Communism responds by politicizing art.*

Suddenly, Marina has an epiphany: Benjamin must have made a mistake when he wrote this paragraph. Almost certainly, he was forced to finish it in a rush. (...) If Benjamin had not been a precarious intellectual worker, he would have had more time to ponder the proper wording with to end his essay: *Fascism renders politics aesthetic. Communism responds with the social revolution to which art contributes by its politicization.*

2. LA VANGUARDIA ARTÍSTICA, OUT OF JOINT

El tránsito de la fotografía al fotomontaje de Klucis muestra cuál es el sentido político —e incluso psicológico— de su procedimiento: la primera operación formal —el tránsito de la fotografía al fotomontaje— opera un desclasamiento del artista, una desublimación de su labor que se ve identificada ahora con el trabajo, el cual deviene así tanto sujeto productivo como objeto de representación de la obra. La clave de esa vinculación progresiva de la tarea del arte con el trabajo obrero se encuentra en el siguiente principio: dicha articulación no se produce por una identificación meramente simbólica del artista con el proletariado, ni solamente porque éste se incorpore a la obra como contenido. *Dicha articulación se produce por medio de una invención técnica, de una innovación en el aparato de producción.* Dicho de manera sencilla, lo que se manifiesta aquí no es un compromiso “progresista” del autor, a través de su obra, con el proletariado o la revolución social. Klucis se inserta en las relaciones de producción que son el objeto de su trabajo, operando en el interior de un aparato de producción que modifica mediante una invención técnica.

(...)

Ciertas áreas de la vanguardia histórica adoptan entonces nuevas metodologías con las que atravesar ese umbral, que resultan impensables e incomprensibles desde el interior de la estricta lógica de experimentación no-objetiva; sin embargo, se trata de soluciones para un cambio de paradigma que *se deducen* de esa fase anterior. Voy a señalar tres de estas “soluciones” que la vanguardia encuentra para atravesar el umbral de su paradójica tautología:

1.— El desbordamiento del “marco” de la obra de arte para pasar a hacer del arte una actividad colectiva que se vierte sobre el “marco” institucional, desvelándolo e incidiendo en él, modificándolo experimentalmente.

2.— Impulsar cada vez más lejos la manera en que el *collage* había ayudado a que la pintura abandonase la representación naturalista de la realidad, para pasar a incorporar literalmente fragmentos de la realidad en la superficie bidimensional del cuadro. A partir de ese principio, la fotografía coadyuva a la invención del fotomontaje, una forma de *realismo antinaturalista* que concilia la experimentación antinaturalista de la fase de laboratorio de la vanguardia con las nuevas necesidades que el arte alineado con la revolución social tiene que disputar hegemonía en el espacio de la comunicación comercial y la política de masas derechista.

3.— Hacer que el problema de la “obra de arte” se vea desplazado en favor de la producción de artefactos, dispositivos y acontecimientos habitables por el sujeto-espectador, cuya finalidad es la transformación de la subjetividad colectiva en un sentido emancipatorio, a veces incluso mediante la efectuación de *un arte sin obras, o de un arte que no aparenta serlo, o que simula ser otra o que es, de hecho, otra cosa además de arte.*

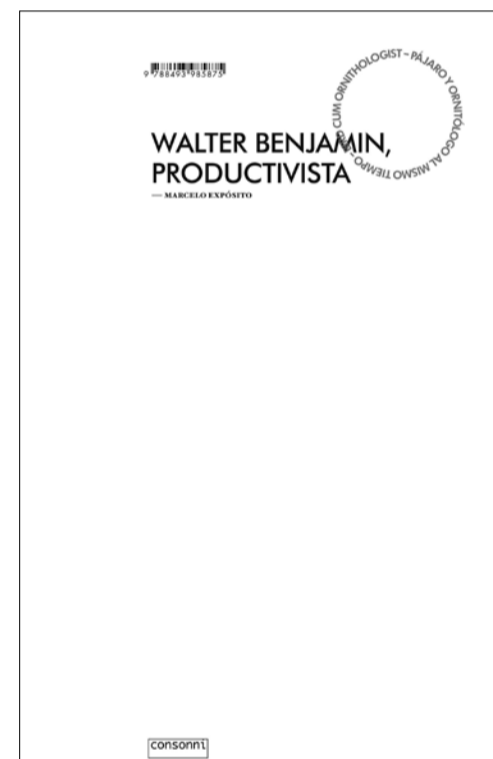
3. NOBODY KNOWS WHAT A BODY IS CAPABLE OF

Civil disobedience and direct action have been the two key tools used by social movements in the current cycle of protest to unleash their power and break out of the strait-jacket imposed by neoliberal consensus. Groups and individuals from many different positions have felt the need to put the democratic legitimacy of the conflict back into public space by means of practices that clash with legality. The first ACT UP (Aids Coalition to Unleash Power) action took place on Wall Street. It openly named the pharmaceutical companies that had been put in charge of public health management, and, as such, were the main beneficiaries of the pandemic. Seventeen people were apparently arrested as a result of this first action.

(...)

Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores and Guillermo Kexel (...) decided to propose their project to the Mothers of Plaza de Mayo, who immediately adopt it—adding some modifications— making it part of their preparations in the lead up to the 3rd Resistance March. The Resistance March traditionally consists of a mass occupation of the Plaza de Mayo starting on the afternoon of the first day, continuing through the night, and ending with a demonstration the following morning. On the appointed day in September 1983, the multitude that gradually fills the Plaza slowly begins to join the process of producing the silhouettes by hand and then disseminating them on a mass scale on street facades and columns, the epidermis of houses and public buildings.

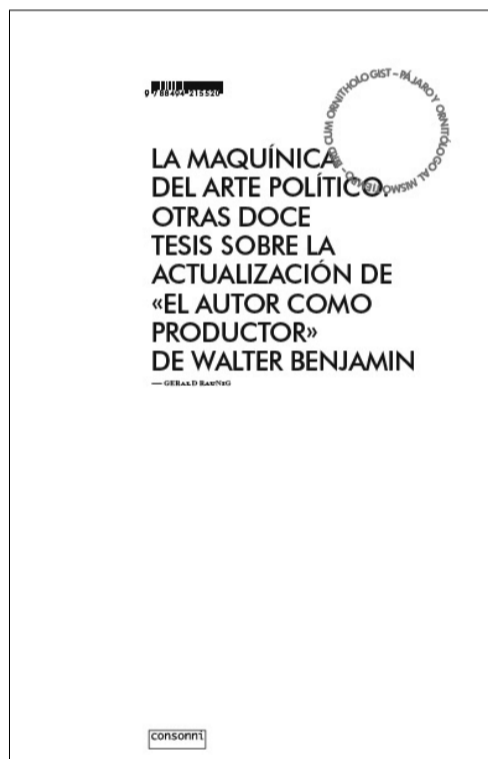
(...) What we would see moving towards us is a collective body made up of those who are present and those who are absent: the outlined bodies also move towards us. The bodies of those who have been forcibly disappeared come to the fore, embodied in images that are all different but equivalent to each other.



Walter Benjamin, productivista, Marcelo Expósito, consonni, 2013

La Máquina Del Arte Político. Otras Doce Tesis Sobre La Actualización De «El Autor Como Productor» De Walter Benjamin

de Gerald Raunig



La máquina del arte político, Gerald Raunig, Consonni, 2014

PRIMERA. ARTE POLÍTICO, ADVERBIAL

“¿A qué viene el lamento sobre el desfloramiento político del arte mientras se sigue el rastro de todas las sublimaciones, restos libidinosos y complejos en una producción artística que abarca dos milenios? Y, ¿durante cuánto tiempo más ha de ser el arte esa hija mayor que se conoce a la perfección las calles de peor fama, pero no puede soñar con la política?”. Así de irritado se expresaba Walter Benjamin en 1927 a propósito de una crítica burguesa al Acorazado Potemkin de Eisenstein, la cual según Benjamin “se [servía] de la artillería pesada del arsenal de la estética burguesa”. 1 Casi noventa años e incontables respuestas ofuscadas después, esta artillería contrarrevolucionaria no ha sido todavía completamente desarmada y sigue disparando a cañonazos contra cualquier variación del arte político que se le pone a tiro, sean moscas micropolíticas o enjambres moleculares revolucionarios. En vista de la continua repetición de este tipo de discursos, la crítica de las prácticas de arte político, es decir su desarrollo conceptual y práctico así como su diferenciación afirmativa, debe ser impulsada también en las fracturas, crisis y catástrofes del siglo XXI.

(...)

El arte político tiene que implicar (...) el realizar arte de un modo político antes que hacer un arte que se identifique como político debido a ciertos contenidos fijos y familiares; pero debe asimismo devenir político en un modo artístico sin formalizar lo político. El núcleo del problema es la modalidad de conjunción y disyunción mutuas, la cuestión del cómo de un vínculo ilimitado entre lo político y el arte.

THIRD. AGAINST THE SPIRITIST RENEWAL OF THE CREATIVE PERSONALITY

For Benjamin, individual creativity is not a final remainder of autonomy to be defended in an otherwise heteronomous society, but rather a central aspect of a wealth distorted in capitalism. This image of distorted wealth is not to be understood in Benjamin’s writing as a cultural-pessimistic figure of a primal individualism spoiled by capitalism. What is distorted is instead the common in “creative” processes, as it appears individually alienated in capitalism, privatized in ever new masterpieces.

FOURTH. FROM THE STANCE TO SITUATING IN THE RELATIONS

The best political tendency is false when it doesn’t indicate the stance with which one should approach it. With the help of several examples from the “leftist bourgeois” art

of his time, in “Author as Producer” Benjamin attempts to show that however revolutionary this political tendency may appear, it actually functions in a counterrevolutionary manner as long as the writer experiences his solidarity with the proletariat ideologically and not as producer. The central question is therefore not about conviction, about the ensemble of an author-subject’s opinions that have merged into a dubious unit, but rather about situating artistic practice in the respective production relationships. This change of focus marks the essential step into the argumentation of the lecture. Before I ask: how does a work stand in relation to the relationships of production of a period, I would like to ask: how does it stand in them?

SEXTA. LA DECISIÓN ERRÓNEA SOBRE EL LUGAR DEL INTELLECTUAL

La cuestión de cómo la práctica artística se sitúa en las relaciones de producción remite a Benjamin al lugar del sujeto en éstas. El lugar del intelectual en la lucha de clases sólo se puede determinar (o, mejor, elegir) sobre la base de su posición en el seno del proceso de producción. La primera exigencia planteada a los trabajadores y trabajadoras del arte y del conocimiento es por tanto el ser conscientes de su posición en el proceso de producción, especialmente con el fin de no situarse al lado de los acontecimientos de las luchas sociales, como hacían los “espirituales”, como meros observadores. Este lugar de observar y ayudar separado del proletariado, paralelo al objeto de estudio, sería el de un mecenas en lo ideológico: un lugar imposible.

(...)

En sus pensamientos “Sobre el lugar social del escritor francés en la actualidad”, Benjamin había cuestionado ya la figura del intelectual independiente poco antes de escribir “El autor como productor”, como el “espejismo de una nueva emancipación, de una libertad entre las clases, es decir, de la libertad del llamado lumpenproletariat. El intelectual adopta el mimetismo respecto a la existencia proletaria, sin por ello hallarse vinculado en absoluto a la clase trabajadora. De este modo sin duda intenta él alcanzar la ilusoria meta de encontrarse por encima de las clases”. 10 Este espejismo de una situación “por encima de las clases” es indudablemente una de las precondiciones fundamentales de todos los discursos de los intelectuales, y resulta todavía hoy problemática. La propuesta de Benjamin para resolver el problema es “el control continuo de su propio espacio”, que debería llegar a mostrarles que “el camino del intelectual hacia la crítica radical del orden social sin duda es el más largo”.

NINTH. CHANGING THE APPARATUS OF PRODUCTION: INSTITUENT PRACTICES

Benjamin's demands go beyond purely reflecting on production relations, but also beyond rearranging existing institutions. It is not sufficient to simply consider the position of art or of the artist in the production process. It is not sufficient to supply the bourgeois production apparatus with contents, no matter how revolutionary. It is not sufficient to take over the production apparatus in a "political" revolution that replaces one molar domination with another (in a smaller context: to enlist new, "radical" directors in art institutions). With Brecht, Benjamin raises the demand to *not simply transmit the apparatus of production without simultaneously changing it to the maximum extent possible in the direction of socialism.*

For the conception of revolution, this means a difference on the whole. Not making use of the old production apparatus, but changing it from the ground up and all the way into the smallest molecular pores is the goal. Rather than political revolution (or going far beyond it), this is a matter of the upheaval of the entire relationships of everyday life, of sociality, of affects, of subjectivations, in short: molecular revolution.

ELEVENTH. BETRAYAL

The revolutionary intellectual appears, first and foremost, as a traitor to his class of origin. Benjamin interprets the quote from Aragon, to whom he refers several times, in

the logic of destituting and constituting: This betrayal consists in a mode of conduct which changes the revolutionary intellectual *from a reproducer of the apparatus of production into an engineer who sees his task as the effort of adapting that apparatus to the aims of the proletarian revolution.* The proletarian revolution, going beyond the bourgeois revolution, in other words the molecular revolution has no use for universal intellectual and their logic of representation. The intellectuals of the molecular revolution are components of a transversal intellect. In their function as individual "spiritists" they must vanish, they must leave their posts, leave their images nowhere, cover their tracks, leave their names to be forgotten.

DECIMOSEGUNDA. CUESTIONES CANDENTES DE NUESTRO MOVIMIENTO AL ARTE POLÍTICO

La inteligencia revolucionaria y el arte político, en este momento, tienen no sólo a su cargo la tarea «destruccionista» de efectuar la traición, la detención, la desaparición, la interrupción, la disyunción, la destitución, la destrucción. «Se convierten en políticos militantes», 18 adverbialmente, por supuesto; en obstinados componentes del intelecto transversal, activistas artístico-políticos, hasta el punto de que sólo asumen el lado inventivo de su tarea. Benjamin lo perfila en las tres preguntas concluyentes de «El autor como productor»: ¿Consigue, en efecto, el intelectual el fomentar la socialización de los medios espirituales de producción? ¿Ve nuevos caminos para organizar a los trabajadores espirituales dentro del proceso productivo? ¿Tiene propuestas para transformar funcionalmente la novela, el drama o el poema?



Cuatro conversaciones y dos recorridos

Durante el 2012 al 2013 consonni ha realizado una serie de estancias/residencias en algunos de los centros más relacionados con la tradición y con la innovación del arte y la producción cultural (Nueva York, Estocolmo, Barcelona, Madrid). Ello le ha permitido incorporar a su trabajo una visión multicéntrica, desjerarquizada y rizomática de muchas de las problemáticas clave que generan el contexto y los desafíos a los que debe dar respuesta el concepto de producción cultural.

Para este avance y primera presentación, de entre la gran cantidad de material acumulado (se han mantenido diálogos, entrevistas, encuentros, con un centenar de personas), hemos seleccionado cuatro conversaciones –queremos denominarlas así porque representa mejor el tipo de contactos establecidos y de esta manera se matiza el carácter esquemático de la entrevista– y dos recorridos que, siendo asimismo conversaciones, nos ofrecen la posibilidad de establecer el contrapunto de cómo influye en las líneas programáticas de la institución ese nuevo concepto de producción cultural que se va abriendo paso.

El criterio que se ha seguido responde a la voluntad de hacer compatibles cuatro visiones personales con trayectorias contrastadas

y reconocibles que se acercan al concepto de producción cultural desde distintas realidades geográficas y desde diferentes ópticas: práctica artística, comisariado, investigación, filosofía... con la capacidad que tienen en conjunto de poner al mismo tiempo sobre la mesa muchos de los debates que han supuesto el eje central de toda la investigación. Del mismo modo, como se ha dicho, era interesante contrastarlo con el eje institucional de aquellos centros que se autoidentifican como centros de producción cultural.

Aunque los encuentros tuvieron lugar en los años 2012 y 2013, creemos que el tiempo transcurrido no solo no menoscaba el interés del material ofrecido sino que nos aporta una perspectiva que nos ayuda a valorarlo. Las cuatro visiones personales nos las ofrecen: la artista neoyorquina Martha Rosler; la que en aquel momento era directora de IASPI, Lisa Rosendahl; el artista y escritor Michele Masucci; y la filósofa y activista Marina Garcés. Y los dos recorridos: Tere Badía, como directora del centro de producción artística Hangar Barcelona, y Manuela Villa, como responsable de programación del centro de creación contemporánea Matadero Madrid.

Martha Rosler

Nueva York. Septiembre de 2012

“Works are material in one way and completely immaterial in the other”

La voz de Martha Rosler está claramente vinculada a su compromiso con las luchas feministas y los derechos humanos, que ha mantenido como idea matriz durante su larga trayectoria artística. Esa larga trayectoria le ha permitido vivir, y en algunos casos protagonizar, los intentos y las luchas que se han generado desde las prácticas artísticas contra su asimilación por el mercado, pero también constatar cómo este ha sido capaz de convertir muchas de esas creaciones en mercancía, relegando a la verdadera resistencia a un papel de crítica integrada que puede incluso beneficiar al sistema. De ahí la importancia que Rosler le otorga a hacer visibles estas luchas en su verdadera naturaleza.

Trabaja el vídeo, la fotografía, el texto, la instalación y la performance. Su trabajo pone el foco en la esfera pública, explorando cuestiones que van desde la vida cotidiana y los medios de comunicación hasta la arquitectura y la construcción del espacio, sobre todo, por cómo afectan todas estas dimensiones a las mujeres.

El encuentro tiene lugar en Nueva York en el año 2012. Martha Rosler nos recibe en su casa en Brooklyn y la conversación fluye desde el recuerdo personal a los planteamientos teóricos y conceptuales en un recorrido que nos habla de la línea de continuidad que siempre está presente en la evolución de la cultura y las prácticas artísticas.



Hablando desde lo personal te confieso que soy una fetichista porque siempre recuerdo que cuando era pequeña, venía aquí y miraba todas las cosas que coleccionaba; hacía pequeñas cosas y las escondía debajo de mi cama. Así que quizás soy una fetichista. Por otra parte si no estoy haciendo algo no me siento bien, hago jardinería porque tiene una especie de compromiso instantáneo, de participación.

La cuestión de la producción en el mundo del arte para mí se centra en varias visiones: una tiene que ver con quién controla qué se difunde, qué se divulga. Así que el otro día estaba tratando de explicar a un joven amigo, un

estudiante mío, que mucho del arte hecho en los 60 fue específicamente diseñado para no ser vendible. Incluso estaba hecho de basura, de basura industrial. Si piensas en gente como Carl André, la idea de coger placas y ponerlas en el suelo tiene que ver con la cuestión del trabajo, del trabajo industrial, no era sobre artesanía... aunque también es difícil pensar en una galería vendiendo este tipo de obra. Ahora el mercado lo abarca todo pero al principio el arte conceptual era una idea, un modo de escapar de lo tangible, un modo de escapar de las cuestiones del esteticismo.

Estaba mirando en el diccionario antes de que vinierais el término

producción, producción cultural, para ver qué me daba. La primera definición era “hacer cosas bellas”. Y pensaba... eso está ahí... quizás diciéndonos lo que no queremos saber. *Martha Rosler hace una pausa significativa y sonríe.*

Una de las cosas que hizo el pop, e incluso también el minimalismo, fue decir: nosotros no estamos haciendo cosas bellas, no estamos haciendo cosas trascendentales, estamos solo haciendo cosas. Y las cosas que estamos haciendo están relacionadas con el concepto que hay detrás de ellas. A veces ni siquiera necesitamos las cosas mismas, solo un pedazo de papel con la idea o

la propia idea. Así era al principio... si tú eres Carl André y escribes algunas notas en un papel o en la pizarra y luego alguien viene, lo pone detrás de un cristal y lo vende, el resultado es que se cambia ese código.

Pero ¿producción? Una de las razones por las que hice performance y por las que muchas mujeres hicieron performance a finales de los 60 y primeros 70 era exactamente para salir y evitar la idea de una producción. No era ni teatral, ni capitalizada, está normalmente guionizada, sí, pero promueve esa sensación de estar conectada con el público. La idea era que todas aquellas trampas que estuvieran relacionadas con encarnar/personificar el capital estarían ausentes. Así que lo que le ocurrió a la producción en los 70 fue: Laurie Anderson. Ella creó estos enormes y carísimos espectáculos, con figuras gigantes, etc. y dije, ok, se ha convertido en otro espectáculo y ya no hago más performance. Luego, bueno, lo que hago en el MoMA es básicamente performance, lo que está ahí ahora mismo en el

atrio remite a cuestiones del trabajo, del valor, del arte y también a las interacciones sociales, particularmente entre mujeres.

Así que para mí este asunto de la producción tiene que ver con lo material y lo inmaterial. Ahora me he metido en la cuestión del trabajo inmaterial y cómo se percibe en el mundo del arte. El mercado del arte no está muy interesado en esto, pero un sector determinado del pensamiento que yo llamaría la vanguardia por supuesto lo ve como arte. Somos miembros de esa clase, una clase que se podría considerar de productores intelectuales.

Este argumento se ha dicho muchas veces: si en la vida estamos pasando de la producción industrial al trabajo intelectual, el arte está negociando el mismo proceso y está de hecho intentando captar capital cultural y convertirlo en capital económico.

Durante mucho tiempo, y esto es volver a los años 40 y 50, los artistas decían: no hacemos objetos bonitos para ti, vamos a salir fuera y encontrar algo. Había un

rechazo a la producción. Pero seguía habiendo un problema ahí porque muchos buscaban lo trascendental, lo sublime en los objetos cotidianos. Otros no, otros estaban de verdad interesados en la producción industrial vs. el mundo natural. ¿Dónde se ubica el valor? ¿Dónde se ubica el significado? Siempre había un conflicto, incluso en fotografía.

La cuestión orgánica es el proceso de producción, lo material que los artistas producen, ¿cuál es el objetivo de esa actividad y cómo se valora? ¿Está el capital cultural recompensado con capital en el mercado, con capital financiero?

Bifo dice: “No lo llares nunca arte, llámalo poesía porque la poesía no tiene valor de mercado”.

Hay una razón por la que los franceses dicen que los poetas deberían ser los líderes de la nación y es porque atribuyen a los poetas una condición especial, la de ser visionarios y sus visiones juegan en el reino de la no producción, de no convertir bienes, servicios,

ideas y personas en mercancía. Así que el poeta no está tratando de capitalizar financieramente o de financiar la industria sino que trata de crear una colectividad basada en lo visionario del trabajo inmaterial.

Se dice, hablando del expresionismo abstracto, que murió porque sus representantes se convirtieron en ricos y famosos y no pudieron aceptar el paso de hablar en un círculo de vanguardia que entendía qué había detrás de sus planteamientos, a hablar a un público que valoraba su obra en términos de no producción mistificada. Pollock se ve como no producción. Ellos no eran apreciados por los temas de la sociedad que quería poner de relieve sino por la naturaleza estética del producto. Y por su valor.”

Lo que se está produciendo es una fetichización del artista. Cuando se pone la fecha de nacimiento de los artistas, los galeristas ya están enmarcando a qué grupo pertenece y qué se puede esperar. Si os fijáis nunca hay fechas de los artistas vivos.

En un intento de situarnos en el presente, surge la pregunta sobre si hoy en día, con los nuevos medios, las redes sociales, etc. no tenemos más opciones para ser más conscientes de las condiciones de producción, recordando la idea de Godard de no hacer solo cosas políticas sino de hacer las cosas políticamente.

Quizás desde el punto de vista político los españoles son más irónicos y mejores causando problemas al gobierno. Con la excepción en EE.UU. del Movimiento Occupied en el que estoy muy implicada. Me gusta, por ejemplo, el proyecto de Leónidas contra los desahucios. Es muy importante esta labor porque ayuda a la gente a resistir, a no aceptar. Ser crítico es resistir. Hay que llegar a la gente normal. No lo pienso normalmente en términos de producción pero sí creo que la crítica, la resistencia, es básica. Y no solo el pensamiento crítico, sino que también es necesaria la visibilidad. Hacernos visibles. Es importante que los artistas creen problemas.

Ahora dejemos que continúe el diálogo I

Muchos son los temas que directa o indirectamente se plantean en la conversación precedente, pero si algo justifica nuestra metodología de trabajo es huir del argumento de autoridad como forma habitual de clausura de un debate mediante las opiniones incontrovertibles del pensamiento experto. Y como punto de partida planteamos un tema: resistencia, pensamiento crítico, visibilidad, el artista creando problemas. ¿Es esto suficiente? ¿Basta con reivindicar el trabajo inmaterial cuando la nueva economía, tanto en su producción material como inmaterial, ha identificado la creatividad como el valor esencial de la nueva producción, y el objeto ha sido desplazado como el

principal elemento de valor de cambio? ¿O, más bien, hay que atender los planteamientos que provienen de una parte del movimiento feminista y que hablan de gestión de la transición?

Si nos planteamos las condiciones de producción cultural, ¿basta con rechazarlas y resistir desde la pureza o es necesario negociar y modificarlas desde la gestión de la transición sin por ello perder el horizonte utópico que defendemos?

Quizás podamos encontrar algunas claves en la conversación que sostuvimos con Lisa Rosendahl en Estocolmo.



Lisa Rosendahl

Estocolmo. Junio de 2012

“Can we not produce?”

Para Lisa Rosendahl entender la dinámica relacional de las diferentes dimensiones que encierra el concepto de producción cultural es un elemento fundamental de su propio trabajo. Se percibe con claridad su sensibilidad social y su esfuerzo por diagnosticar rigurosamente el papel que el arte y la cultura deben ser capaces de desarrollar en una realidad fragmentada y compleja. Su trabajo como comisaria y directora de IASPIS (Swedish Arts Grants Committee's international programme for visual art, architecture, design and craft) transmite idealismo, rigor y gestión pragmática. Su empeño por articular arte y condiciones de trabajo, arte y relación con lo público y, en definitiva, intentar abrir grietas en las condiciones de producción, la sitúan como indiscutiblemente implicada en esa tendencia del pensamiento feminista que hemos dado en llamar gestión de la transición.



El encuentro tiene lugar en Estocolmo en el año 2012. Lisa Rosendahl nos recibe en el IASPIS, en el espacio de trabajo que teníamos en el marco de nuestra residencia, y en la conversación va exponiendo sus ideas, contrastándolas con su propia experiencia.

Lisa nos comenta que ha pensado mucho sobre la producción y las condiciones de producción en los últimos años en su propia práctica. Y que en aquel momento de la entrevista, en 2012, está más interesada en cómo la producción nos define, más que en definir la producción.

Se nos dice que todo lo que hacemos hoy en día es productivo: no solo objetos, también relaciones sociales, todo lo que hacemos potencialmente puede crear valor añadido, plusvalía, valor directo.

Producción es hablar de nosotras estando presentes en todo lo que hacemos: objetos, procesos, producimos a nosotras mismas como sujetos, producir relaciones que a cambio siempre producen algún tipo de valor. Al mismo tiempo hay que ser conscientes de que luego quizás no nos beneficiemos en primera persona pero, sin embargo, puede generarse valor en otro lado de la cadena de producción.

La conversación adquiere intensidad. Los conceptos se articulan en un discurso muy estructurado que obliga a prestar la máxima atención.

La cadena de producción es cada vez más borrosa y no sabemos exactamente cuándo estamos produciendo y cuándo no, cuándo estamos consumiendo y cuándo no. Así que la pregunta inevitablemente se convierte en: ¿podemos no producir? ¿En qué

situación estamos realmente no produciendo?

Y pienso desde la perspectiva del arte contemporáneo: ¿podemos trabajar, ser, existir en el arte, más allá del paradigma de la producción, más allá de pensar en términos productivos?

El razonamiento le lleva a la experiencia personal.

Estaba en un proyecto en el que discutíamos en grupo las condiciones de producción y es aquí a donde llegamos. Primero producción en el arte, pero luego también la producción en la institución, la producción de nosotras mismas como profesionales del mundo del arte. Y luego, por supuesto, se expandió a la producción de nosotras mismas como sujetos en el mundo en general. No queríamos determinar previamente un resultado. Fue muy difícil porque yo misma tenía la sensación todo el tiempo de que estaba obligada a producir algo para justificar la financiación.

Ese es el problema: no puedes escapar del esquema de la producción. Y ahí es donde la reflexión empezó. Si queremos pensar sobre las condiciones de producción obligatoriamente tenemos que incorporar una especie de metanivel sobre cómo nos define la producción. Finalmente estaba contenta porque había llegado a algo y traté de escribir sobre ello. La cuestión se ha transformado en cómo podemos aprender a

vivir, y también a ser en el arte, pensando más allá de términos productivos. La cuestión para mí es: en el tiempo que vivimos ¿podemos escapar de este modo de pensar? Me interesan este tipo de reflexiones y los y las artistas que trabajan con este tipo de ideas diferentes de producción.

¿Hay un afuera de todo esto? No lo sé, pero la habilidad del ser humano para interactuar con el mundo en una manera no necesariamente productiva, existe.

La pregunta recurrente que siempre surge en el debate sobre la cultura y la producción cultural vuelve a aparecer como necesaria: la cultura, la producción cultural: ¿dispositivo de sumisión o de subversión?

Lisa Rosendahl responde: Los dos. Como seres humanos, estamos subsumidos en las condiciones de producción de nuestro tiempo. Somos sujetos históricos. Pero también podemos intentar entender cuáles son las condiciones que afectan cómo pienso, cómo estoy producida como sujeto. Y también podemos querer tomar control sobre los medios de producción. A mí me interesa esto y por eso acepté este puesto de directora en una entidad estatal. Por eso para mí es interesante mi puesto como directora. Ir al centro del poder y ver qué puedes hacer desde ahí, cuando tomas control sobre los medios de producción.

Pero, inevitablemente, cuando intentas tomar control sobre esos medios, en mi experiencia personal, estás al mismo tiempo siendo controlada por esas herramientas. Tienes que ser consciente de esa tensión: cuando tratas de dominar algo eres a la vez dominada.

La relación entre artista y comisario/productor creo que está en la misma dinámica que fluctúa entre estos dos roles. La función creativa tiene simbólicamente más valor sobre la parte de producción, sobre la función del comisario. El artista es siempre el que domina porque el comisario/productor está ahí para facilitar que el potencial creativo llegue a su máxima expresión. Pero, por otra parte, el comisario suele ser el que tiene el control del dinero, de la producción, así que se establece un juego de fuerzas que a veces funciona bien y a veces no, y en ocasiones no eres siquiera consciente.

Es justamente esa tensión la que explica la enorme dificultad que conlleva explorar condiciones alternativas de posibilidad. Lisa Rosendahl lo ilustra con su propia experiencia.

En mi experiencia, cuando estaba trabajando en el BAC (Baltic Art Centre), propusimos también esta idea de invitación abierta. Produciríamos una nueva obra. La idea era invitar a un artista a producir algo con parámetros totalmente abiertos porque no teníamos un

espacio de exposición, ni teníamos estudios para artistas. Lo que teníamos, básicamente, era un presupuesto. La idea era que el artista comenzara un diálogo con nosotras, nos propondría algo y nosotras ayudaríamos, lo facilitaríamos. En principio, sin límites previos ni de tiempo, ni de espacio, ni de dinero. Esto lo íbamos construyendo en el diálogo. Implicaba una negociación constante. Era muy problemático. Lo que en principio se ve como una situación utópica luego es muy difícil de llevar a cabo, no solo para el artista sino para todas las personas implicadas. Tienes que ir tú misma generándolo todo, descubrir en el proceso qué es posible hacer y qué no. Es un sistema de trabajo, en cierto sentido, mucho más doloroso. Y es lo mismo aquí, en IASPIS, aunque de un modo diferente. Las directrices de lo que se puede hacer son muy abiertas porque es la forma que el estado tiene de relacionarse con este campo. Todos los pequeños pasos que se dan, no se han dado antes en esta organización y todo tiene que ser mirado al detalle. Este proceso es agotador.

Reconducir el concepto de producción implica redefinir un marco de posibilidad hegemónico que tenemos profundamente interiorizado, lo que obliga a tener en cuenta que es necesario combinar una estrategia de lucha cultural y de activación política.

Ahora dejemos que continúe el diálogo II

El contenido de la conversación ofrece muchos temas que deben ser pensados en profundidad y propone un marco interpretativo que no se limita a los aspectos teóricos, sino que los concreta y los introduce en las estrategias prácticas y sus implicaciones. Esto supone escapar de la lógica capitalista de producción que reduce las perspectivas posibles al sistema binario productor/consumidor y nos abre otras, invitándonos a tomar conciencia y a posicionarnos desde otro marco interpretativo, ya que al mismo tiempo somos productores, seres producidos y, en definitiva, productos.

¿El *prosumo* pone en valor otros sistemas de producción como el trabajo doméstico o el voluntariado? ¿El *prosumer* es un sujeto emancipado o una mano de obra barata para el sistema? ¿Se puede dejar de ser productivo? ¿La simple acción de pensar colectivamente no es una producción en sí misma aunque sea de conocimiento?

Para seguir aportando temas de diálogo quizás deberíamos profundizar en esa dimensión fronteriza entre lo cultural y lo político que siempre surge con la problematización de los asuntos que determinan la vida social. Para ello podemos contar con la ayuda de Michele Masucci.



Michele Masucci

Estocolmo. Junio de 2012

“Production is the end product”

Michele Masucci es un artista que vive en Estocolmo, pero esta descripción no es en absoluto suficiente. Es también un escritor y un teórico. Su visión representa una concepción de la cultura como instrumento de politización del momento de crisis generalizada que está teniendo lugar. Sus preocupaciones se centran en los nuevos significados del concepto trabajo, y en cómo las prácticas artísticas deben hacer frente al intento de instrumentalizarlas como forma de legitimar nuevos modos de explotación.

Producción y condiciones de producción, tiempo y fuerza de trabajo humana.

El encuentro tiene lugar en Estocolmo en el año 2012. Michele Masucci nos recibió en el estudio que teníamos en el IASPIS y en la conversación pone de manifiesto un sólido conocimiento de las nociones políticas y una mente abierta y lúcida para entender este momento de ruptura del contrato social.

La producción es una cuestión crucial. Creo que tiene que ser entendida bajo el contexto de una determinada política económica. El capitalismo es básicamente el centro de la teoría y la práctica para entender el concepto en su historia. Esto sería una manera de empezar.

Para mí es interesante identificar los conceptos que rodean al concepto de producción, los conceptos a los que inmediatamente tienes que enfrentarte cuando estás tratando de definir producción: tiempo, trabajo o el poder del trabajo, modalidades de producción... proceso es otra palabra, valor en diferentes formas... Y por supuesto, en el centro, tiempo de trabajo como concepto básico, conectado con la producción de valor. En términos de tiempo de trabajo humanos. Esto ha cambiado históricamente, ahora el trabajo humano está mediado por la tecnología en un nivel mucho mayor, así que todo el proceso de producción ha cambiado. La idea de qué es producción y cuándo ocurre es ahora muy diferente que hace cien años, por ejemplo.

Eso no quiere decir que la producción sea menos, al contrario, si miras las estadísticas la productividad se ha incrementado exponencialmente en los últimos años. Somos más productivos ahora. Pero para hacer este concepto útil desde un punto de vista político, tenemos que poner en relación producción con explotación. Pensarlo en términos de quién gana, quién se beneficia de la producción. Socialmente nos han dicho que la producción es buena. Las sociedades disciplinan constantemente en la idea de que la producción es algo que todos hacemos en beneficio de

todos, produciendo productos de diferentes tipos que necesitamos para vivir, prosperar, crecer. Parece que hay una posibilidad de crecimiento infinita, solo hay que organizar más eficientemente la producción para que el crecimiento continúe. Pero esta infinita producción está relacionada con acumulación de capital, hay diferentes aspectos en la idea de la función de la producción. La producción puede ser para la acumulación de capital a través de medios diferentes. Uno históricamente central es a través de la explotación de la fuerza de trabajo. Puedes explotar la naturaleza, puedes explotar innovación, ideas, pero básicamente tienes la naturaleza y el poder de la fuerza de trabajo humana como recursos para la producción. Y la posibilidad de acumular más capital.

Michele Masucci hace una pausa y comienza a impugnar esta visión.

Pero es todo mucho más complejo. En esta fase del capitalismo tardío se están desarrollando nuevas formas de producción. Esto implica diferente cultura, diferente técnica, diferentes aspectos de la evolución de la sociedad. Hoy vivimos en una sociedad muy mediada tecnológicamente. La producción está más centrada en torno a la comunicación. La producción es el producto final, podríamos decir.

En la sociedad industrial el producto final solía ser algo material que respondía a una necesidad inmediata, unos zapatos por ejemplo, un coche, pero hoy hay otro tipo de producto final: la comunicación en sí misma como producto. No es un producto finito, el producto es producción en sí mismo. El producto es producir,



producir a través de la comunicación y organizando esa comunicación, organizando protocolos de producción. La producción se ha expandido en sus modos y sus formas de valor, consumo y producción van unidos en el proceso. Los nuevos productos están diseñados para estas nuevas formas de producción y consumo. Y podríamos decir que esto se ha integrado en la cultura y en el arte, en las bellas artes, que son un modelo central para esta comunicación como forma clave de producción.

¿Esas dinámicas del arte contemporáneo representadas por la espectacularidad de las nuevas edificaciones contribuyen a esa asimilación entre producción y consumo?

Se pueden hacer distinciones, pero dependiendo de cuál sea tu punto de partida. Si tú crees que hoy puedes estar fuera de la producción tienes un problema. Pero si aceptas que todos estamos bajo un régimen político y económico donde todos, antes o después, devenimos productivos... incluso la gente desempleada, cualquier forma de conexión con la sociedad te hace productivo. Eso no quiere decir que te beneficies de ello, al contrario, normalmente cuanto más marginado, más explotado. La producción está integrada en todos los modos de mediación que puedes encontrar en la sociedad. Ser parte de la sociedad es ser productivo en diferentes modos: coger el metro, hablar por teléfono, usar internet, etc. Cualquier cosa puede ser parte del proceso de producción y convertirse en un producto acabado de algún modo. Esto expande las posibilidades de explotación.

Se ha fragmentado el tiempo y el espacio. Es muy difícil organizar la resistencia porque ahora no sabes exactamente dónde, cómo y cuándo estás produciendo y generando valor. Pero eso no excluye la posibilidad de hacer una cierta

distinción, básicamente diría que es importante no acomodarse en una posición cínica e impotente: si es imposible controlar, generar resistencia y diferenciar sociedad y producción, ¿cómo puedes vivir y desempeñar un papel político?

Yo creo que existe la posibilidad. Hay muchas formas de usar los medios que el capitalismo nos da y cambiarlos. Hay muchos ejemplos en el día a día. Tú resistes constantemente, constantemente rechazas algunas formas de disciplina. El problema es que el capital encuentra rápidamente formas de absorber y apropiarse de cualquier forma de resistencia o innovación. Incluso hay un intento de sugerir que nosotros, que estamos creando las nuevas formas de vivir, las facilitemos a las empresas para que ellas, transformándolas en mercancía, puedan vender esos procesos como servicio.

Esa tensión que se establece entre el intelecto general o el entendimiento común en la toma de decisión sobre qué es interesante, qué es cultural, qué tiene que ser comunicado y, por otra parte, las diferentes formas de producción de valor o de extracción de valor de esos procesos, generan confrontación. No sé si es una diferencia de tiempo, de espacio, de subjetividad... pero desde luego se genera una fricción. No se trata de que nosotros seamos capital, por supuesto están todos los discursos de la clase trabajadora que es consciente de su posición, de su situación política en relación con el capital, pero aun así, si solo miras a la clase trabajadora en esos términos, estás excluyendo muchas resistencias que ocurren en diferentes planos subjetivos. Las microrresistencias son muy importantes.

Producción cultural: ¿dispositivo de dominación o subversión?

Estoy cada vez más convencido de que no podemos poner mu-

chas esperanzas en los programas para planificar la revolución. Vivimos en un sistema que no funciona para nadie. No podemos perder de vista nuestro objetivo de cambiarlo, de la revolución, de crear otra sociedad, de crear otro mundo. Esto no funciona diciendo: tú eres muy revolucionario y tú no, tú eres muy consciente de las condiciones y tú no, este es el sistema para organizar la revolución, etc. Ese tipo de planes, programas, utopías, pueden ser importantes para crear conciencia pero las condiciones políticas para crear la revolución no se pueden entender en esos términos. Para romper con el capitalismo hay que apoyarse en las contradicciones del propio capitalismo que abre brechas mucho más grandes, porque vienen del corazón del propio sistema, de una crisis financiera dentro del orden capitalista, que es global e inmediata y que fuerza a la gente a actuar.

Tiene que ser una acción constante porque algunas formas de capitalismo sobrevivirán en fracciones tratando de protegerse, aunque no sea ya un orden hegemónico. Esa situación no tiene que venir necesariamente de la intelectualidad que le inspira a la clase trabajadora para romper con el capitalismo. Son muchos niveles al mismo tiempo. Multitud de diferentes acciones que rompen el capitalismo y pueden crear nuevas formas de vivir y ser.

En el capitalismo hay una especie de general, estructural y silencioso genocidio. Lo perverso es que el genocidio se presenta como lo que protege a la sociedad, y el miedo puede hacer a la clase media convertirse en parte de este genocidio estructural. Creo que se convertirá en una crisis que afectará a mucha gente, pero también creo que puede ser una posibilidad de romper con la lógica central del capitalismo.

Ahora dejemos que continúe el diálogo III

A medida que el proceso va avanzando se hace más complejo y más rico. Cada uno de los matices abre nuevos territorios a explorar como una invitación a analizar el papel que el nuevo paradigma tecnológico está teniendo en los diferentes niveles de producción, tal como nos advierte Masucci, y sus consecuencias para establecer una estrategia política. Creemos que es útil apoyarnos en el pensamiento de Juan Martín Prada cuando dice que el modelo económico del sistema-red está siendo capaz de convertir en mercancía la propia interacción social. “El usuario y sus aportaciones son hoy el contenido principal distribuido en las redes. Se canaliza con ello, y como fuerza económica, el propio deseo de la multitud de usuarios de formar parte de las redes sociales, de compartir y hacer públicos sus intereses, de dialogar, de comunicarse, de expresarse públicamente, de sentirse útil, de cooperar.” Así, el poder se funde con la vida, se hace abstracto, no se ejerce ya sobre los individuos sino que más bien circula por ellos.

¿Vivimos en un sistema que efectivamente no funciona para nadie? ¿Es la comunicación el éxtasis de la producción en el sistema capitalista? ¿Cómo puede el arte que se fundamenta en la representación evidenciar e incluso hackear ese proceso comunicativo? ¿Es la comunicación el medio sobre el que hay intervenir hoy en día? ¿Cuáles pueden ser esas acciones constantes? Si el capitalismo deja de estar en el orden hegemónico, ¿qué sistema será el hegemónico? ¿Cuáles son esas brechas en el capitalismo que lo pueden hacer estallar en pedazos? ¿Es la revolución una multiplicación de pequeñas acciones cotidianas?

La nueva situación requiere con urgencia nuevos conceptos y crear conceptos es la labor fundamental de la filosofía. Por eso contamos con la aportación de Marina Garcés, una filósofa que huye de la solemnidad académica en beneficio de la profundidad y la utilidad de su pensamiento.



Marina Garcés

Barcelona. Junio de 2012

“Creación de contextos para pensar de otra manera”

Muchas cosas vinculan a Marina Garcés con la creación y la intervención, e incluso con las prácticas artísticas. No hace mucho ella reivindicaba en una entrevista que la filosofía nació como un arte callejero. Si algo la define es su preocupación por hacer posible un mundo común. Su pensamiento es hoy día un referente innegable para la movilización de diferentes colectivos que desde distintas tradiciones e intereses específicos están conformando un nuevo sujeto social que pretende protagonizar un cambio que afecte a los valores, a las prácticas y a los significados compartidos. En definitiva, un cambio cultural.

En esta conversación Garcés nos aporta su humildad antidisciplinaria y su pensamiento transformador con una precisión y en un tono que nunca dejan indiferentes.

El encuentro tiene lugar en Barcelona en el año 2012. Marina Garcés nos recibe en su casa. Sin dar nada por sentado, comienza a cuestionar y a cuestionarnos muchos de los factores clave asociados a la producción cultural.

La verdad es que *producción* no sería un término que sabría definir muy bien porque no es un término con el que haya definido nunca mi trabajo, ni aquello que me he propuesto hacer cuando he tomado el campo de la filosofía, del pensamiento y de la escritura como un territorio común desde el que hacer cosas.

Hacer cosas, encuentros, publicaciones, darnos las condiciones desde las cuales pensar de otra manera, no lo he entendido nunca como un proceso productivo. Más bien, *producción* lo he tendido a asociar casi como un concepto que se ha de evitar, casi como un concepto enemigo. *Producción* y *consumo* como conceptos a esquivar.

Más que definir *producción* prefiero contradefinirlo a partir de otros términos como *experimentación* o *creación*, que son más bien con aquellos con los que hemos ido experimentando, trabajando. También con el término *intervención*. Lo que pasa es que hay que ir con mucho cuidado porque el uso de un término u otro no es inocente, cada uno tiene su carga idealista o su carga vanguardista o, a veces, un poco purista, y esto tampoco me interesa como lugar desde el cual situar mi trabajo, nuestro trabajo.

Si de alguna manera entiendo mi trabajo como producción de algo, diría que es creación de contextos para pensar de otra manera. Es decir, no podemos pretender pensar, con el lenguaje que sea,



de otra manera si no nos damos o no creamos las condiciones para ello. Y estas condiciones son contextuales, es decir, las ideas, se expresen con el lenguaje escrito o con el lenguaje que sea, no pueden ser tratadas como cosas que aparecen no importa dónde. Si no creamos las condiciones tanto materiales, como simbólicas, como culturales, no van a aparecer. Esto significa que experimentar o crear contextos implica intervenir también sobre los contextos ya existentes. En mi caso, en el mundo académico, o en el mundo activista... es decir, contextos que ya existen pero que si los tomamos tal como son, reconociéndolos en lo que ya son, nunca les abriremos posibilidades de darnos otras ideas u otras formas de pensar.

¿Es esto producir? No lo sé, pero para mí sí tiene que ver con crear contextos para pensar de otra manera.”

Ante la cuestión concreta sobre si la producción cultural es un dispositivo de dominación o de subversión, Marina Garcés se

esfuerza en iniciar una reflexión sobre el asunto.

Cuando la producción, sea de lo que sea: objetos, experiencias, ideas, valores, va asociada a una lógica del consumo y del entretenimiento, es claramente una lógica de dominación. Se haga desde donde se haga, con dinero, sin dinero, desde dentro de las instituciones ya existentes o desde fuera.

Muchas veces nos pasa que sin querer, o incluso proponiéndonos lo contrario, estamos reproduciendo estas lógicas del consumo y entretenimiento. Hacemos para llenar vacíos, hacemos para ofrecer productos. En el fondo, aunque sea desde formas económicas alternativas o incluso desde el absoluto margen de toda relación económica, estamos poniendo al otro en situación de consumir eso que hacemos o producimos (en vuestros términos). Si es desde ahí, para mí siempre reproducimos una lógica de dominación.

¿Qué sería hacer o producir subversivamente? Pues precisamente

te deshacer esas dos lógicas: la del consumo, en este sentido de consumir experiencias y ofrecer experiencias a consumir, y la del entretenimiento, digamos, en su sentido más básico. Hacer cosas para entretener, entretenerse, para circular, simplemente.

Creo que la producción, o el hacer cosas, o el crear, o el experimentar, pueden ser subversivos cuando nos exponen a transformarnos a nosotros mismos. Toda creación, toda propuesta, de algún modo tiene que incomodar. No porque nos haga sentir mal sino porque nos saca del lugar que ocupábamos, de eso que creíamos ser, de esas representaciones en las que funcionamos sin cuestionarnos quiénes somos, qué pensamos, por qué y con quién. Nos tiene que incomodar en este sentido de hacernos salir de esos lugares en los que nos reconocíamos y a la vez nos tienen que exponer a algún tipo de transformación, de desplazamiento, de subversión en este sentido de transformación de uno mismo y de los entornos en los que nos inscribimos.

Ahora dejemos que continúe el diálogo IV

Las múltiples piezas van encajando entre sí, los diferentes ángulos y puntos de vista nos van permitiendo dibujar el mapa que delimita el tablero en el que debemos desarrollar nuestro juego. Si algo queda claro es que la partida será larga y difícil, y en ningún caso debemos reducir nuestra expectativa a una ventana de oportunidad. Como nos indica la propia Garcés: “más que ‘ventanas de oportunidad’, necesitamos aprender a ver y valorar la potencia de cada situación desde una visión histórica. Más que a un gran momento, es necesario prestar atención a la multiplicidad de tiempos de vida que juntos podemos sustraer al dominio político y la explotación capitalista”.

Microrresistencias, algo que nos transforme, que nos haga salir de esos lugares en los que nos reconocíamos y que a la vez nos exponga a algún tipo de transformación. Si la cultura y el arte deben producir algo quizás sea aquello que ayude a la creación de contextos para pensar de otra manera.

¿Producimos o creamos contextos? ¿Producimos otras formas de pensar? ¿En qué se diferencia la creación de la producción? ¿No tiene la creación frente a la producción un significado más místico? ¿Cómo podemos producir contextos? ¿No puede el entretenimiento ser subversivo?

¿Cómo puede la producción transformarnos a nosotros mismos? ¿Cómo puede el arte hacernos salir de los lugares de confort en los que estamos? ¿Cómo puede la cultura incomodarnos?

Para continuar con el diálogo proponemos una nueva óptica desde la que analizar. Sabemos que en el contexto democrático moderno, la creación de equipamientos culturales estaba inspirada por una lógica de las políticas públicas cuyo objetivo final era facilitar a los ciudadanos el acceso a la cultura. “En términos generales, los grandes equipamientos se planteaban como centros de consumo de cultura que, pese a que podían tener espacios diseñados para la participación, espacios para la pedagogía o elementos interactivos, estaban pensados para facilitar al máximo el acceso a la cultura (entendido este como un consumo pasivo de la misma).” (Rowan, 2015)

En el momento actual hay un cambio estratégico y se pretende establecer un nuevo modelo que inicie un camino alternativo: frente al derecho a acceder a la cultura, promover y activar el derecho a producir cultura. Para entender bien el significado de esta nueva estrategia proponemos dos recorridos que nos pueden dar información relevante. Empezaremos por el centro de producción artística Hangar, en Barcelona, de la mano de su directora, Tere Badía.



HANGAR, CENTRO DE PRODUCCIÓN E INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES, BARCELONA

Tere Badía, su directora nos sirve de guía en este recorrido que tuvo lugar en enero de 2013.



Hangar aparece en el 97. De hecho se inaugura en el 97 pero aparece en el imaginario de la Asociación de Artistas Visuales hacia el año 91-92, que es realmente cuando empiezan a darse cuenta o empiezan a recibir informaciones de otro tipo de centros en otras latitudes autogestionados por artistas y que ofrecen esencialmente espacios para la producción o para el trabajo, espacios de creación. En Barcelona además, en toda la década de los 90, hay que tener en cuenta que estaba ya toda la ciudad muy montada, muy organizada a nivel de difusión, de espacios para la difusión: todos los museos, los centros importantes estaban abiertos, desde el MACBA al Arts Santa Mónica. Durante esa época se constituye el imaginario de los museos de la ciudad, vinculados también a la especulación de suelo derivada de la Barcelona olímpica del 92. Hay una crisis de espacios para los artistas, de

escasez de talleres. Esta es una reivindicación muy antigua de la Asociación de Artistas Visuales pero muy vinculados a esa idea de los espacios autogestionados que habían visto muchos de ellos en Canadá, Alemania, Inglaterra, etc. Es un tipo de imaginario que se quería traer, el apoyo directo a la creación artística.

La Asociación de Artistas Visuales consigue instalarse aquí finalmente, convenciendo al ayuntamiento de que los espacios para la difusión están cubiertos pero los espacios para la producción, no. El ayuntamiento media para encontrar un espacio en la ciudad. Curiosamente en esa época se intentó en primer lugar con los tinglados del puerto. Aquello estuvo en un momento dado en debate. Había sido un posible espacio de acogida del museo de arte contemporáneo pero no funcionó. También se propuso como posible espacio de acogida de

talleres para artistas. Pero finalmente se decide, no sé en qué circunstancias, venir a Can Ricart. En ese momento era un espacio en pleno funcionamiento, ahora está completamente abandonado, pero entonces era uno de los pocos recintos industriales que quedaban completos después de la llegada de los Juegos Olímpicos. Funcionaba con sus artesanos, con sus pequeñas industrias, etc. Quedaba esta nave vacía, en la que estamos. El ayuntamiento consigue mediar en el alquiler de forma que a la Asociación de Artistas Visuales se le cede este espacio a cambio de un alquiler relativamente simbólico. A partir de entonces Hangar se desarrolla de muchas maneras diferentes. Yo siempre intento contar que Hangar se desarrolla mucho desde su propio ADN, tal como estaba planteado. Era un espacio reclamado por un colectivo profesional, para los profesionales y

gestionado por los profesionales. Este es el origen.

¿Qué significa eso? ¿Por qué digo que es el ADN? Porque ha estado siempre muy directamente vinculado a la práctica real, a la práctica productiva, a la práctica artística real. Eso se puede ir viendo perfectamente con el desarrollo del propio proyecto de centro desde un primer origen, que eran los talleres de artistas y un pequeñísimo medialab que en su momento ya era potente en edición de video. Empezó a organizarse, a partir de un colectivo que se llamaba KONIC THTR, el primer núcleo de un laboratorio más tecnológico, más de desarrollo de hardware y software; en este caso muy vinculado a la danza, porque KONIC trabaja a nivel de danza, performance, electrónica adaptada al espectáculo. Desde el 97 hasta ahora se ha ido conformando con sus distintos

laboratorios. Ahora estamos en la nave 1, la nave original.

Aquí se pueden ver los orígenes y la actual constitución de Hangar. Es un mapa que surge de la necesidad de explicar al nuevo gobierno municipal qué es Hangar. Hangar nace de la mano del ayuntamiento socialista y trabaja los primeros 15 años de su vida de la mano de ese ayuntamiento. Es más, Hangar dicen que pudo servir de inspiración para el plan de Fábricas de Creación. Con este ayuntamiento no era necesario inventarse no sé qué tipo de discursos de legitimación del propio proyecto porque ya provenía de esa tradición. Gana el nuevo proyecto municipal y pienso: ¿cómo voy a explicar yo qué es Hangar, que no es algo que puedas valorar con número de proyectos que vas a producir, número de artistas que pasan por aquí, desarrollo de las carreras de esos artistas, etc. toda una serie de indicadores que

no van a funcionar pero que, sin embargo, serán el criterio con el que se formulen las primeras preguntas?

Decido alterar la conversación y plantearles una imagen de lo que sería Hangar más allá de los indicadores numéricos, los indicadores cuantitativos. Esta imagen que os enseñé la tomo como hoja de ruta de lo que está pasando ahora mismo en Hangar aunque ya ha cambiado un poco desde entonces. Se ve muy bien cuál es la evolución de Hangar desde sus orígenes.

Empieza en los talleres para artistas y en este plató de sala polivalente. No teníamos todavía los espacios nuevos. Lo que aparece en gris eran entonces todavía espacios por inaugurar. Este es el origen de Hangar: espacios, talleres para artistas, un plató y una sala polivalente que están al servicio no solo de artistas individuales sino de colectivos, festivales etc. que están buscando algún lugar donde poder celebrar su actividad y poder generar un determinado contexto de relación entre los talleres de artistas y los distintos proyectos.

Y luego están los laboratorios: el primero es el de imagen digital, vídeo y autoedición. Poco a poco y, derivado de la propia evolución de cada uno de los directores que han estado pasando por aquí, en Hangar se van abriendo nuevos servicios a la producción. Hangar se centra en producción y después se desarrolla en conocimiento. De entre estos servicios a la producción, los siguientes cronológicamente fueron los servicios de acompañamiento y asesoramiento, que sería un posible futuro centro de producción. Ase-

soramiento y acompañamiento a proyectos de todo tipo: de artistas individuales y colectivos, de proyectos con impacto más comunicativo, como todo el programa de Barcelona producción, o el apoyo de artistas emergentes que está organizando sus primeras producciones profesionales o que están dentro de marcos expositivos un poco más amplios.

Este asesoramiento y acompañamiento de estos proyectos lo veo bastante vinculado —y esa es una interpretación de la historia de Hangar muy radical— a un tipo de dirección que sí estaba más preocupada por la cadena de valor clásica de la producción artística, que sería: el artista produce en sus talleres y desde Hangar no solo vamos a acompañarle en la oferta de espacios y de algún servicio sino que además le vamos a acompañar en la propia producción de exposiciones y de discursos más contextualizados. Esto lo hizo el segundo director, Manuel Olveira, que estaba muy vinculado a todos los procesos comisariales.

Esto significó que durante esa época Hangar se ocupara mucho de los artistas que tenía aquí. Se cuidaba mucho el proceso curatorial de los artistas que estaban en Hangar, que tenían un espacio de trabajo aquí y que además participaban de los proyectos que Hangar estaba proponiendo a nivel expositivo dentro y fuera de sus paredes. Llega un momento en que la Asociación de Artistas Visuales decide reordenar esa ruta diciendo: Hangar tiene que consolidarse como un espacio en el que todo tipo de producciones artísticas puedan tener lugar, no solo las que se consideran desde

el punto de vista comisarial, y tenemos que empezar a abrir otro tipo de servicios más acordes con la propia producción artística. A partir de aquí, con una nueva dirección, la de Pedro Soler, se empiezan a abrir los laboratorios interactivos y un segundo laboratorio. Con él se abren estos dos nuevos servicios que sirven en principio a artistas tanto en hardware como en software, con una filosofía que, en lugar de cerrar la producción de contenidos dentro del ámbito concreto de Hangar, lo que hace es abrirlo completamente: vamos a democratizar el acceso a las herramientas a todo el mundo que pueda necesitarlas. De ahí sale esa especie de impronta de la idea de trabajar con código libre. Un espacio público, para lo público y generando procesos que son abiertos a todo el que le pueda interesar. Eso deriva de un tipo de sensibilidad del director.

Para elegir al director de Hangar se abre concurso público, tú presentas un proyecto, y sobre ese proyecto se habla, se discute dentro de la ejecutiva de la Asociación de Artistas Visuales. Lo que significa que son los propios profesionales vinculados a la asociación quienes pueden determinar si les interesa una dirección más vinculada a un determinado tipo de prácticas o a otras. Lo bueno de ese tipo de procesos abiertos y colectivos es que recogen todo tipo de sensibilidades: desde pintores a gente que trabaja con tecnología, pasando por conceptuales y llegando a fotógrafos. Esta diversidad en el foco, de maneras de entender la práctica, queda muy bien plasmada, no solo en los directores sino también en la conformación de las distintas co-

misiones de programas que pasan por aquí.

Se abren los laboratorios más vinculados a la tecnología. Es época de bonanza, se empiezan a abrir las becas del programa internacional. Creo que eso ha sido una voluntad de Hangar desde siempre: internacionalizar, mandar a artistas al extranjero. Esto en lo que corresponde a la parte de producción.

En el proyecto de dirección que presento yo, sí que intento distinguir mucho entre lo que es la fase de preproducción, el trabajo previo a una producción artística, teniendo en cuenta que la producción artística ya no está destinada 100% al objeto sino que muy a menudo queda simplemente en el proceso. Aquí es donde visualizamos la otra parte de este proceso, todos los trabajos que se hacen a nivel de conocimiento, que no deja de ser producción, producción de conocimiento. Lo que se intenta a partir de ahí es generar contextos para la investigación, que lo que pretenden es asegurar que el acceso a los distintos ámbitos de trabajo sea fácil. Así como en la parte de producción tenemos una experiencia fuerte, con técnicos que acompañan en procesos que son muy pautados, aquí, en la parte de producción de conocimiento, el proceso todavía no está tan pautado, no está tan claro. Lo que ofrecemos no son tanto las infraestructuras, como el ámbito de investigación con todas nuestras relaciones con universidades, centros de investigación, fundaciones, proyectos europeos. Por otra parte, está el programa de transmisión, que en realidad es conocimiento com-

partido porque se trata más de asegurar el intercambio.

Eso es muy importante para Hangar, dejar muy claro cuál es su papel dentro de este panorama de transmisión de conocimiento: no es el lugar de las conferencias, ni de las clases magistrales, es el lugar del experimento, un campo de experimentación. Aunque sí hay una parte de formación continua que es un programa de la Asociación de Artistas Visuales que desarrollamos nosotros que es el área técnica y tecnológica.

En cuanto a la financiación, el 75% del capital de Hangar es público. Hay una gran dependencia de capital público así que tenemos que intentar inventar otras fórmulas. No tienen por qué ser solo monetarias, también puede ser con otro tipo de capitales. Por eso me parece muy interesante el tema de los proyectos de residencias que tenemos. Hangar te ofrece el espacio pero tú tienes que devolver un servicio a la comunidad, no vale con que montes un festival. Ya que el trueque no va a ser 100% monetario, tiene que haber una sensación de que estás generando un tipo de transacción que va más allá del yo te pago y tú me cobras. Más allá de la visibilidad. Es una economía invisible, oculta, pero que existe. Aunque no sea una economía vinculada al capital sino vinculada a la producción.

En resumen, podemos decir que si bien la parte de arriba del mapa es la más visible, solo constituye una pequeña parte de la actividad de Hangar. La idea era mostrar todo lo que en realidad hay detrás de lo que se ve. El foco principal del proyecto de Hangar está en el subsuelo.



Ahora dejemos que continúe el diálogo V

Este recorrido por Hangar tiene la virtud de permitirnos valorar el desarrollo de un centro de producción cultural que se reivindica como tal sin ninguna ambigüedad. En la explicación de Tere Badía de su prolongada trayectoria podemos fácilmente darnos cuenta de cómo el paso del tiempo ha ido añadiendo capas de sedimento de distintas mareas estratégicas y culturales: los diferentes laboratorios, la importancia de lo curatorial, los programas de residencias, la internacionalización y, en la última época, el predominio de apostar por la producción de conocimiento. Si reflexionamos sobre ello, es sencillo apreciar los sutiles cambios y cómo van cobrando protagonismo paulatinamente la experimentación teórica, la produc-

ción de ideas y, en definitiva, cómo lo inmaterial empieza a concebirse como el elemento central de la producción. Desde el momento del recorrido hasta hoy, el tiempo ha ido aportando nuevas capas, pero esta foto de un momento nos permite reconstruir fases clave del proceso.

Ese carácter de centro de producción cultural se corresponde con una cultura industrial muy interiorizada que en Cataluña hace que se mantengan asociaciones profesionales muy bien organizadas y con gran capacidad de iniciativa. Como punto de contraste, visitemos el centro de creación contemporánea Matadero Madrid de la mano de su responsable de contenidos Manuela Villa.



MATADERO MADRID, CENTRO DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA

Manuela Villa, su responsable de contenidos, nos sirve de guía en este recorrido que tuvo lugar en febrero de 2013.

Matadero es una institución formada a su vez por distintas instituciones. Cada una trabaja de forma independiente pero bajo un mismo paraguas que sería Matadero-Madrid. La primera institución en llegar fue Intermediae y las Naves del Español, que es un teatro. Fue en 2007 y se fueron incorporando paulatinamente otras como la Central del Diseño; Cineteca, espacio dedicado al cine documental; se ampliaron las naves de teatro; Casa del Lector, que es un espacio que depende de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez; la Nave de Música, que cogestionamos con Red Bull; y Nave 16, que es un espacio dedicado a artes plásticas y visuales.

Hay otros edificios que se pueden ver en la maqueta que tenemos delante que forman parte del plan general de Matadero pero que no se han podido ejecutar por cuestiones económicas. Esto, junto con otros espacios de la zona, forma parte de un proyecto mayor de ciudad que es el soterramiento de la M-30 y el proyecto Madrid Río. Es decir, Matadero forma parte de un parque que va desde el barrio de Arganzuela hasta el Palacio Real. La institución es un atajo entre la ciudad y el parque. Esta calle es una calle por donde la gente entra aunque no vengan a ver nada de la actividad cultural. Estamos una situación ideal para una institución cultural.

Yo soy la responsable de contenidos de Matadero. Pero esto no

quiere decir que tenga potestad sobre el resto de las instituciones que trabajan ahí, sino que formo parte de una unidad de coordinación encargada de generar sinergias entre las distintas instituciones y de hacer su propia programación. Es decir, seríamos como el administrador de la finca pero también uno de los vecinos. Nuestra programación tiene que ver con lo que no hacen las otras instituciones. Estamos muy centrados en las artes visuales porque no hay aquí otro espacio dedicado a ellas. También muy centrados en toda la actividad transdisciplinar porque entendemos que Matadero es un laboratorio único para ver cómo pueden colaborar las distintas disciplinas. Y de hecho, uno de nuestros principales objetivos es generar contenidos en los que todas las instituciones trabajen de forma orgánica.

Los espacios que dependen de nosotros son: Abierto por Obras, que es la antigua cámara frigorífica del Matadero y que se utiliza para intervenciones *site-specific*; todo el espacio al aire libre en el que se hacen desde festivales de música, cualquier tipo de actividad que se pueda pensar para un espacio de estas características; la Nave 16, en la que además de las exposiciones, que es uno de los ejes de nuestra programación, también tenemos un espacio de residencias de productores culturales o trabajadores culturales, no solo se aloja a artistas sino también a comisarios, gente dedicada a la educación, arquitectos, otro



tipo de creadores o pensadores. Además, es una de las principales fuentes de generación de ingresos porque se alquilan los espacios; y la Nave 15, la Nave de la Música que es un espacio gestionado conjuntamente con Red Bull y dedicado a la música y a los vínculos entre sonido y otras disciplinas.

Tenemos varios objetivos clave, como son: el apoyo a la creación, somos un espacio del ayuntamiento de Madrid, con lo cual, sobre todo al principio estuvimos muy volcados en el apoyo al tejido local. Cuando llegamos aquí, Matadero era un espacio que no estaba bien visto por la ciudad, no había terminado de calar y ahora sí creemos que somos más o menos una referencia en el tejido creativo. Así que otro de nuestros objetivos después de conseguir esto, afianzarnos en lo local, es el salto internacional.

Otra parte importante es el archivo de creadores de Madrid, que surge cuando llegamos. Si hay que apoyar al tejido creativo, a los creadores de la ciudad, primero tenemos que saber quiénes son. Antes no había nada. El archivo se va completando a través de selecciones de comisarios donde cada uno proporciona 10 artistas. Son artistas nacidos

a partir de 1970 y tiene 3 versiones: la física, la online y una versión móvil, lo que llamamos el Archimóvil que lleva las carpetas a otras instituciones. Forma parte de la vocación de apoyo a la creación y también de internacionalización. Se encarga a un comisario que seleccione una parte del archivo y se lleva a la institución de ámbito internacional de la que proviene el comisario.

Ahora se está originando la Oficina del Creador, en Intermediae, para asesoramiento, apoyo, etc. y por otro lado para aglutinar los recursos que ofrecen información de una ciudad como Madrid. También recursos que no sean necesariamente económicos, por ejemplo, asesoría con un técnico para arrancar un proyecto, etc.

Estamos también muy vinculados a la producción entendiendo la producción no solo de obra sino también de conocimiento. Encima de nuestras oficinas tenemos un espacio de denominamos El taller donde se lleva a cabo el programa de pensamiento de Matadero Madrid. Son una serie de grupos que trabajan de forma colectiva y horizontal en tres ejes principales: uno es ecologías, paisajes y nuevos territorios; otro es estéticas decoloniales o poscoloniales; y el otro es educa-

ción disruptiva. Nuestra idea es, pensando en lo transdisciplinar, ir más allá de las disciplinas. Yo entiendo que las disciplinas son unas formas de dividir el mundo que se han quedado, quizás, un poco obsoletas. Nosotros intentamos ir más allá y pensar en la cultura en un sentido amplio y en cómo trabajar desde otras distinciones que podrían estar más vinculadas con, por ejemplo, los ejes de los que hablábamos. Es decir, con discursos o narraciones que puedan venir de las ciencias sociales, de la filosofía, de la arquitectura, del urbanismo, etc.

Las residencias de artistas se hacen en estudios que en realidad no son estudios sino espacios. Nosotros aquí hemos tenido siempre que jugar con la idiosincrasia del espacio y yo creo que eso ha jugado a nuestro favor porque hemos estado siempre muy interesados en experimentar con otras formas de trabajar. Si bien hasta ahora parecía que el estudio del artista tenía que ser algo individual, concentrado para trabajar, lo que proponemos es más bien un espacio abierto que se puede adaptar según las necesidades y los usos, lo pueden adaptar los propios residentes. Además, nuestra idea es generar producción colectiva y crear comunidades emocionales y afectivas.

tivas y experimentar con formas de trabajo en las que el protagonista no sea únicamente el artista, también poner a un nivel similar al pedagogo, o al arquitecto del espacio, o al crítico de arte, o al comisario.

Es relativamente nuevo este proyecto. Estamos acabando de darle forma. Hemos tenido dos experiencias principales: una fue el Ranchito por convocatoria pública para agentes locales que tenían la opción de pedir a alguien que viniera de fuera para trabajar con ellos. Esto se complementa con un piso que tenemos. Los residentes trabajan aquí pero viven fuera. La otra experiencia que hemos tenido se llamaba Juntos Ahora y trabajábamos con artistas turcas que convivían con artistas locales, un grupo de educación, un grupo de arquitectos, una escritora de arte y un comisario o facilitador que, en este caso era yo. Trabajábamos todos a la par. Es muy interesante porque a nivel curatorial la figura del comisario se diluye en el grupo, aunque es verdad que los roles vienen dados por el conocimiento que se les supone pero no porque alguien venga tocado por una varita mágica. Eran procesos muy colecti-

vos de conversación. Había una exigencia de resultado. Fueron seis semanas de trabajo donde el reto era combinar la producción individual con la colectiva, y una parte de presentación pública. Ahí lo que se buscaba era experimentar con formatos que van más allá del *open studio* y que tampoco son una exposición, es decir, un formato híbrido entre ambas.

Fue muy interesante porque a nivel curatorial parece que la gente lo entendió muy bien. Esos espacios híbridos entre un espacio meramente contemplativo como puede ser el espacio expositivo y el espacio de trabajo o de producción en el que solo puede participar el que está invitado es lo que estamos investigando, esos modelos.

El espacio de pensamiento nace de otra reflexión que viene del hartazgo y de la imposibilidad de producir cosas, objetos, programaciones... producir como locas. Hay una necesidad de pararse a pensar, una necesidad que tenía la institución a nivel interno pero que es compartida por otros colectivos de la ciudad. Ofrecemos a algunos agentes que ya tenían en marcha grupos de pensamien-

to o de investigación informales que muchas veces no tienen dónde reunirse, les ofrecemos la institución como plataforma para continuar esas investigaciones. Nos convertimos en su sede, su facilitador, les damos eco, visibilidad. Esto lo combinamos con otro caso, como es el de estéticas decoloniales, en el que la institución Matadero es la impulsora, junto a la universidad de Goldsmith, de ese grupo. Todas son así: lanzamos invitaciones y una convocatoria pública. Y nos encontramos que había mucha gente trabajando sobre ese ámbito sin un soporte institucional. Son grupos en los que de nuevo no existe la barrera entre disciplinas, hay académicos, hay artistas, hay comisarios... la riqueza de esos perfiles hace que las dinámicas sean, desde mi punto de vista, bastante novedosas. En esos lugares de negociación es donde se están produciendo cosas interesantes. Son cosas que requieren de bastante tiempo. Por el momento cada grupo trabaja de forma independiente pero se trabaja de forma colectiva en algo básico: en la adecuación del espacio para la investigación. Son periodos de uno o dos años, se les da un presupuesto que ellos tienen que

gestionar, que no es muy grande, y luego vemos cómo conseguimos que eso se visualice. En algunos casos es obvio porque, por ejemplo, se quiere hacer un programa de cine, y en otros casos puede ser menos obvio.

Cuando pienso en el término productor cultural alterno racho de amor/odio. Ahora estoy más cómoda con comisario como facilitador. Me gusta la idea de una especie de comisario en la sombra, no me siento cómoda diciéndole a la gente lo que tiene que hacer. Prefiero sentar unas bases, crear el contexto o las condiciones para que las cosas ocurran y una vez que eso está, soltarlo. Siempre trabajo con esa idea de experimentación y sin esa obsesión, en la medida de lo posible, por el resultado final. Y donde el fracaso, entre 1.000 comillas, forma parte del aprendizaje, del experimento y del proyecto, también tiene su razón de ser, no es una pieza fallida. Trabajamos con modelos expositivos que no son fotos finales, son versiones beta de algo que puede ir más allá. El fracaso adquiere otra dimensión y el comisario es un acompañamiento del proceso.

Toda la parte más *mainstream* que hacemos nos permite llevar a cabo otra actividad que está más en la sombra pero que va dejando un residuo y va calando, frente a esas otras formas de programar que no dejan nada. Yo creo que la clave está en buscar la forma de visibilizar esa actividad en la sombra, de legitimarla de cara a las instituciones que ponen el dinero.

En Madrid hay muchas iniciativas ciudadanas, siempre ha habido un tejido asociativo y político muy fuerte. Sin embargo, la situación puede crear confusión. Por ejemplo el caso de Tabacalera. En teoría es una situación ideal: tengo un institución cultural vacía y la gente la puede gestionar gratis, a 0 euros. Yo solo pongo la seguridad y me llevo la medalla del Ministerio de Cultura de cómo he activado la Tabacalera. Por otro lado, sin embargo, es lo que los movimientos sociales, y especialmente en Lavapiés, han demandado. Hay un espacio vacío, déjenos gestionarlo. Pero en realidad tú no tienes capacidad de decisión porque el marco está creado. Tú no puedes participar en las decisiones del marco que quieres. Está claro que algo falla.



Ahora dejemos que continúe el diálogo VI

Producción cultural, nueva cultura, prácticas artísticas, conversaciones, recorridos... pero, como decíamos al principio, no hay conclusiones cerradas. Se abren caminos, se analizan datos, se crean contextos para pensar de otra manera, pero nadie —desde luego nosotras no lo pretendemos— nos puede dar una solución tranquilizadora.

Muy al contrario, nuestra misión es incomodar. Oteiza nos dijo que en el arte contemporáneo ha habido dos

corrientes de investigación: una, en la que se incluía él mismo, en la que la experimentación ha sido hecha sobre el objeto, sobre la obra objeto de arte. Ese objeto ha tenido que sufrir una serie de variantes, de variaciones en la experimentación, hasta que por fin se nos ha quedado el objeto vacío. El otro tipo de experimentación ya no es con el objeto, es directamente con el ser humano. Lo que trata es de incomodar, molestar, provocar al ser humano. ¿Para qué? Para despertarlo. Y esa no acaba nunca.



Bibliografía

BENJAMIN, W. (1934) *El autor como productor*. Disponible en: http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0011.pdf

BOURDIEU, P. (1996): "¿Para qué sirve la cultura?", CCCB (vídeo). Disponible en: <http://www.rtve.es/alcarta/videos/la-sala/sala-soy-camara-cccb-para-sirve-cultura/2532647/>

BREA, J. L. (2009): *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Creative Commons. Disponible en: <http://www.dooos.org/libros/brea.pdf>

CASTELLS, M. (2012): *Redes de indignación y esperanza. Los movimientos sociales en la era de internet*, Alianza Editorial, Madrid.

GARCÉS, M. (2015/09/07): "Entrevista a Marina Garcés". Disponible en: http://elpais.com/elpais/2015/09/04/eps/1441388984_629405.html

GARCÉS, M. (2013): *Un mundo común*, Bellaterra, Barcelona.

GARCÉS, M. (2009/10/06): "Abrir los posibles. Los desafíos de una política cultural hoy". Disponible en: <http://www.musacvirtual.es/to-dapracticaeslocal/wp-content/uploads/2010/03/abrir-los-posibles-marina-garces-cast.pdf>

LAZZARATO, M. (2007): *Las desdichas de la "crítica artística" y del empleo cultural*. Eipcp. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0207/lazzarato/es>

MORENO-CABALLUD, L. (2015): *Cultures of Anyone: Studies on Cultural Democratization in the Spanish Neoliberal Crisis*. Disponible en: <http://www.modernlanguagesopen.org/index.php/mlo/issue/view/16/showToc>

ORTEGA Y GASSET, J. (1999): *Historia como sistema y otros ensayos de filosofía*, Alianza Editorial, Madrid.

OTEIZA, J: Entrevista realizada a Jorge Oteiza con motivo de la 43 Bienal de Venecia. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=PPvklyoNqol>

PÉREZ OROZCO, A. (2015): "Subversió feminista de l'economia", Seminari d'Estiu 2015 de Justa Revolta: 'Economia feminista. Vides dignes per sobre de la (il·)lògica del capital'. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uZpVHBNgBVs>

RANCIÈRE, J. (2002): *La división de lo sensible: estética y política*, Centro de Arte de Salamanca, Salamanca.

ROWAN, J. (2015): *La cultura común no es la cultura de todos*. Interacció 2015. Disponible en: <http://interaccio.diba.cat/node/6022>

Pies de foto

1. Barcelona. Enero 2013.

2. Barcelona. Junio 2012.

3. Madrid. Febrero 2013.

4. Estocolmo. Junio 2012.

5. Estocolmo. Junio 2012.

6. Bilbao. Noviembre 2016.

7. Estocolmo. Junio 2012.

8. Barcelona. Junio 2012.

9. Barcelona. Enero 2013.

10. Madrid. Febrero 2013.

11. *Again, Again(st)* de Pablo Marte. Bilbao 2013. **Fotografía: Elssie Ansareo**

12. Madrid. Febrero 2013.

13. Estocolmo. Junio 2012.

14. Nueva York. Septiembre 2012. **Fotografía: Itziar Barrio**

15. *Performer* de Cabello/Carceller, 2013. **Fotografía: Sonora Estudios**

16. Nueva York. Septiembre 2012. **Fotografía: Itziar Barrio**

17. Barcelona. Enero 2013.

18. *Performer* de Cabello/Carceller. Bilbao 2013.

19. Barcelona. Enero 2013.

20. Barcelona. Junio 2012.

21. *Again, Again(st)* de Pablo Marte. Bilbao 2013. **Fotografía: Elssie Ansareo**

22. Estocolmo. Junio 2012.

23. **Ilustración: Josunene (Josune Urrutia)**

24. *Quédense dentro y cierren las ventanas* de Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum. Barakaldo 2008.

25. HPC con Fermín Jiménez Landa. *Ultramarino*. Bermeo 2014. **Fotografía: Marc Vives**

26. Equipo consonni. Bilbao. Junio 2016.

27. Librería Pynchon&Co. Alicante. Octubre 2016. **Fotografía: Pynchon&Co**

28. Bilbao. Octubre 2016.

29. Radio Symposium LaPublika. Octubre 2016. **Fotografía: Lluís Brunet**

30. Barcelona. Diciembre 2016. **Fotografía: Pastisset.cat**

Autora
Harriet Brown

Corrección
Sonia Berger

Diseño gráfico y maquetación
Maite Zabaleta

Impresión
Imprenta rotativa de noticias de navarra / noticias de gipuzkoa

Edición
consonni
C/ Conde Mirasol 13-LJ1D
48003 Bilbao
www.consonni.org

Primera edición: diciembre de 2016, Bilbao
ISBN: 978-84-16205-25-7
Depósito Legal: BI-1849-2016

Esta obra está sujeta a la licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0). Los textos e imágenes pertenecen a sus autoras/es.

Esta publicación surge a partir del proyecto *Pájaro y ornitólogo al mismo tiempo*, investigación sobre el

concepto producción, las formas de trabajo cultural y la identidad excepcional de productora de arte contemporáneo. Exploración transversal que atraviesa los modos de trabajar de consonni y los cuestiona continuamente. Toma forma de residencias (Matadero, Hangar, IASPIS...), publicaciones, entrevistas, producciones artísticas, DAFOs, investigaciones sobre políticas culturales... Más información en www.consonni.org/es/proyectos/pajaro-y-ornitologo-al-mismo-tiempo

consonni es una productora de arte contemporáneo sin ánimo de lucro y una editorial especializada localizada en Bilbao. Desde 1996, consonni invita a artistas a desarrollar proyectos que generalmente no adoptan un aspecto de objeto de arte expuesto en un espacio. consonni investiga fórmulas para expandir conceptos como el comisariado, la producción, la programación y la edición desde las prácticas artísticas contemporáneas. consonni propone registrar las diversas maneras de hacer crítica en la actualidad y de crear esfera pública, con los feminismos como hoja de ruta. La editorial cuenta con tres colecciones: Proyectos, Paper y Beste.

30





Suzi Ersahin. Estocolmo. Junio 2012
Coordinadora de programas en laspis.



Magdalena Malm. Estocolmo. Junio 2012 / Fundadora de MAP (Mobile Art Production) y directora del Consejo Nacional Sueco de Arte Público



Maria Lind. Estocolmo. Junio 2012 / Curator y escritora. Directora del Tensta Konsthall.



Presentación de consonni y proyecto sobre producción en laspis. Estocolmo. 18 de Junio 2012



Jorge Luis Marzo. Barcelona. Mayo 2012 / Investigador cultural, comisario, escritor y profesor.



Oriol Fontdevila. Barcelona. Junio 2012 / Comisario y crítico de arte.



Josep Manel Busqueta. Barcelona. Junio 2012 / Economista y pastelero.



Mesa de debate, SCREEN FORUM Pro / Feria Loop, Barcelona, 2 de junio 2012. Con artistas Cabello/Carceller, Tere Badia (Directora de Hangar), Carles Guerra (MACBA) y Juan José Martín Andrés & Alba Braza Boils (Otro Espacio/Sin Espacio). Moderada por María Mur Dean (consonni)



María Ruido. Barcelona. Junio 2012
Artista, realizadora, productora cultural e investigadora.



John Akomfrah. Barcelona. Junio 2012
Artista creativo y activista cultural.



Alessio Antonioli. Barcelona. Junio 2012 / Director de Gasworks, Londres, donde dirige el programa artístico. También es el director de Triangle Network.



Andrés Hispano. Barcelona. Junio 2012. / Realizador, comisario expositivo.



Otro Espacio/Sin Espacio. Barcelona. Junio 2012 / Asociación cultural sin ánimo de lucro dedicada a la producción, gestión y difusión del arte contemporáneo.



Debate y conversación pública en Galerie Thomas Henry Ross art contemporain at galerie b-312. Montreal. 18 de agosto de 2012. Con Marthe Carrier, (galería B-312, Montreal, Québec), María Mur Dean (consonni, Bilbao,) y Jean-Michel Ross (galería Galerie Thomas Henry Ross art contemporain, Montréal, Québec).



Kari Conte. Nueva York. Septiembre 2012 / Directora de programas y exposiciones del International Studio & Curatorial Program (ISCP).



AK Burns. Nueva York. Septiembre 2012 / Artista, da clase y co-funda W.A.G.E. (working artists and the greater economy).



Marta Gracia. Barcelona. Enero 2013
Responsable de los programas de investigación en Hangar.



Lucía Egaña y Oscar Seco
Colectivo minipimer. Artistas e investigadores.



Pilar Bonet. Barcelona. Enero 2013
Historiadora del arte, crítica y curadora.



Laurence Rassel. Barcelona. Enero 2013 / Directora de la Fundación Tàpies.



Mireia C. Saladriges. Barcelona. Enero 2013 / Artista visual e investigadora en la Universidad de Helsinki.



Joan Morey. Barcelona. Enero 2013
Artista y docente en audiovisuales y de marketing artístico.



Eli Lloveras. Barcelona. Febrero 2013 / Coordinadora de la distribuidora de media-art Hamaca



Pepa Octavio de Toledo. Madrid. Febrero 2013 / Responsable de Comunicación y Desarrollo de Matadero.



Lurdes Fernandez. Madrid. Febrero 2013 / Directora de Off Limits



Álvaro Perdices. Madrid. Febrero 2013 / Artista y asistente curatorial.



Sören Meschede. Madrid. Febrero 2013 / Productor y curador en Hablar en arte.



César de Vicente Hernando. Madrid. Marzo 2013 / Ensayista, filólogo, profesor, investigador, director de escena y animador teatral.



Eduardo Galvagni y Diego del Pozo Barriuso. Madrid. Marzo 2013 / Artistas, parte del colectivo C.A.S.I.T.A. Comisario y crítico de arte.



Encuentro colectivo y jornada de trabajo privada, Madrid. Marzo 2013. Con Zoe Mediero y Azucena Klett (Intermediae), Olga Fernández (Profesora del máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura visual de la UAM, UCM y Museo Reina Sofía.), María Fernanda Moscoso (Antropóloga, profesora e investigadora), Remedios Vincent (Productora cultural) y Elena García-Oliveros (Artista, parte de Toxic Lesbian.)

- ¿cómo entiendes el concepto de producción? Desde tu propia practica principalmente
- ¿te parece que el concepto de producción estaría vinculado a una idea de dominación o por el contrario a una noción de subversión, ¿a ambas? ¿a ninguna?

Zure jardueran oinarrituta, nola ulertzen duzu ekoizpen kontzeptua?
Zure ustez, zerekin dago ekoizpen kontzeptua lotuta, menderatzearen ideiarekin ala subertsioaren nozioarekin? Biekín? Batekin ere ez?