

## TENTATIVAS CRITICAS\_

Un diálogo entre Armando Montesinos y Jesús Palomino

En colaboración con el Centro Gallego de Arte Contemporáneo, CGAC

Jesús Palomino nació en Sevilla, España, en 1969. Estudió en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, España (1988-1993) y en la Fine Arts School en Ohio State University (1993); entre los años 2000 y 2002 completó el Master de Artes Visuales International Research Fellowship de la Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Amsterdam, Países Bajos.

En los últimos años Jesús Palomino ha expuesto individualmente sus proyectos en colaboración con el Festival Internacional de Arte y Derechos Humanos ARTifariti, Tindouf, Argelia; la Bienal de Arte Contemporáneo de Ekaterimburgo, Rusia; en la Internationales Künstlerhaus Villa Concordia de Bamberg, Alemania; el Centro de Arte Contemporáneo de Málaga, CAC Málaga; la Open University of Diversity en Hasselt, Bélgica; en los Solo Projects ARCO 09 con la Galería Helga de Alvear, Madrid; entre otros.

A sus numerosas exposiciones y proyectos hay que sumar su faceta de escritor que se ha visto reflejada en la publicación reciente de su libro *Moving Around (Sobre nomadismo y nuevas prácticas de arte contemporáneo)*. Ediciones Los Sentidos, 2010. En estos momentos está preparando la segunda parte de este libro que incluirá proyectos realizados en Noruega, Alemania, Bruselas, Rusia, Malasia y Argelia y estará dedicado a la cultura femenina.

Jesús Palomino ha estado desarrollando en los últimos años *LECTURES FACTORY\_Comunicación Crítica de la Cultura Contemporánea*, un proyecto que busca diseminar un entendimiento crítico riguroso de las prácticas de arte

contemporáneo a través de la organización de talleres, seminarios, conferencias, etc.

**Armando Montesinos:** En mayo de 2008 un grupo de personas te acompañamos a la isla irlandesa de Inis Mór para participar y desarrollar tu proyecto "Acantilado (Sobre condiciones de trabajo)". Se me ocurre que podríamos desarrollar este diálogo a partir de esa experiencia, pensando sobre otras condiciones: condiciones de lugar, condiciones de conocimiento y condiciones de acción.

Tu trabajo te ha llevado a muchos lugares, de Panamá a Serbia o Brasil y de Mongolia o Venezuela a Camerún y a Texas, como recoges en tu libro "Moving around", que, por cierto, y dado lo que has viajado desde entonces, necesitaría un segundo volumen. ¿Cómo entiendes el concepto de lugar? ¿cuáles son las condiciones que impone, que sugiere, que produce?

**Jesús Palomino:** Uno de los amores de mi vida es mi trabajo. Posiblemente si no trabajase en mis propuestas de arte malgastaría mi vida como persona. Viajar para hacer un proyecto a un lugar nuevo, en el que uno encuentra caras nuevas y espacios novedosos abiertos a nuevas posibilidades siempre me ha resultado de lo más gratificante e inspirador. Cuando esto ocurre mi mejor energía personal se pone en marcha y con ella todo es posible. Y, ¿sabes?, esa energía está provocada en gran parte por el lugar específico en el que se vaya a realizar el proyecto. El trabajo me ha llevado a conocer lugares en los que la imaginación y la potencia de acción se intensificaron enormemente.

Algo de esto ocurrió con el proyecto que comentas: "*Acantilado. (Sobre condiciones de trabajo), 2008.*" Es posible que los artistas en razón de su

particular atención a la realidad puedan en ocasiones anticipar curiosas conexiones de manera misteriosa. Digo esto porque viajé al acantilado de Dun Aengus, Irlanda, en el verano de 2007. Y, ¿cómo decirlo?, estando allí al borde del acantilado recibí una fortísima impresión. No soy muy dado al pensamiento mágico pero lo que percibí fue una imagen que se anticipaba al tiempo. Me llegó un flash mental en el que tú, Armando Montesinos, estabas sentado en una silla al borde del acantilado dialogando tranquilamente delante de una cámara. Y así ocurrió, justamente un año después. En el verano del 2008, volvimos a aquel mismo lugar para realizar el proyecto de video que consistiría en responder un sencillo cuestionario sobre condiciones de trabajo. Éramos un grupo de cinco personas y yo mismo como responsable último de la idea. Todo el proyecto estaba concebido como una aventura, un viaje entre amigos del que finalmente resultaría un video. Siempre había deseado hacer algo así. Como puedes ver mi concepto del lugar aparte de racional es también bastante intuitivo. Y en muchas ocasiones es así como el entendimiento estético funciona; no hay fórmulas. Cada lugar contiene una posibilidad diferente. Mi trabajo consiste en prestar atención a esas posibilidades y darles forma y visibilidad.

**AM:** En "Acantilado" incorporabas un paisaje poderoso a una conversación-entrevista sobre un tema que suele discutirse entre cuatro paredes. En tu proyecto para la Ural Biennial de 2015, trasladas el sonido ambiente de una pequeña localidad casi perdida en los montes a una fábrica en una ciudad. Y has construido una estación de radio en Camerún y llevado ejemplares de un libro de poemas de Mahmud Darwix a los campos saharauis. Posibilidades diferentes... ¿Cultura de intercambio, investigación antropológica, o el viaje como experiencia?

JP: Es cierto que en algunos de mis proyectos el intercambio humano, la investigación estética y el viaje crítico operan simultáneamente de manera tal que en ocasiones es difícil distinguir los límites de cada uno de esos ingredientes. Y todos se dan al mismo tiempo a modo de aventura; para mí aventurarse es sencillamente adentrarse en el ámbito de la alegría. ¿Si no de qué manera abordar desde la práctica artística el encuentro con otras personas; de dónde tomar impulso para el viaje? Para mí era sensiblemente obvio que este último proyecto específico realizado en los campamentos de refugiados saharauis de Tindouf en Argelia, donde se dan condiciones de fuerte precariedad, aislamiento y desánimo, no añadiera más negatividad al lugar sino más bien al contrario. Conocía el poema *Estado de sitio* de Madmoud Darwish, y me pareció más que pertinente editarlo de manera sencilla con la idea de distribuir una edición árabe del poema. Darwish escribió *Estado de sitio* en el año 2002 en mitad del asedio de la ciudad de Ramala en Palestina. El texto es un poema de un refinado lirismo que habla de cómo las madres a pesar de la guerra cuidan de sus hijos y de cómo los jóvenes amantes por la noches escapan al toque de queda para encontrarse. El poema es un canto a la belleza de la vida a pesar de la crueldad de enemigo y una afirmación de la alegría a pesar de la presencia amenazadora de la muerte. *Estado de sitio* es un poema de resistencia y de esperanza dialécticamente complejo y muy emocionante. Es alta poesía, y su autor, ciertamente muy conocido por los lectores árabes. Diría que Darwish es un autor tremendamente popular. El libro, la idea, la edición actuó como objeto *relacional* en un lugar, los campamentos saharauis, donde la vida no es precisamente sencilla. En los campamentos ACNUR suministra alimentos, medicinas y atención básica; yo, un artista visual, les llevé un poema. El proyecto efectivamente participó de todos esos niveles citados de encuentro humano, investigación estética y viaje crítico; de hecho, su *performatividad*

superó con creces todas mis expectativas. Fue un proyecto realmente feliz. ¡Al-hamdu lillah! [1]

**AM:** Apuntas algo que tiene que ver con otra de las condiciones de las que queremos hablar, las condiciones de acción: “para mí aventurarse es sencillamente adentrarse en el ámbito de la alegría”. Tu acción, tu obra manifiesta una política.

**JP:** Sí, mi acción manifiesta una política muy curiosa. Hace aproximadamente un mes impartí una conferencia en torno a proyectos artísticos y especificidad del lugar. Seleccioné una gran cantidad de imágenes de proyectos significativos con los que ilustrar el tema. Entre ellas presenté imágenes de la exposición *Culture in Action* (cultura en acción, en castellano) comisariada en 1993 por Marie Jane Jacob para el Programa de arte público de la ciudad de Chicago. En esta exposición pionera los artistas invitados trabajaron durante varios meses con grupos locales e instituciones abordando temas tales como las divisiones sociales y raciales, los prejuicios étnicos, la vivienda, el desempleo, la participación ciudadana, etc. Los proyectos contaron con la participación directa de estudiantes, de responsables de los distritos, de activistas comunitarios, de trabajadores, funcionarios del ayuntamiento, etc. Digamos que *Culture in Action* en lugar de concentrar las energías en la creación de un objeto de arte se orientó hacia la interacción y la colaboración entre personas combinando exhibición y discurso a través de la participación directa y prolongada de los ciudadanos de los barrios de la periferia de Chicago. Esto que hoy día parece completamente asumido en el año 1993 resultó una propuesta artística totalmente novedosa; Marie Jane Jacob redefinió con su propuesta el significado de lo que una exposición de arte podía llegar a ser y cambió nuestra percepción del Arte Público ampliando las

posibilidades sociales de los proyectos al introducir temas de género, etnia, clase, novedosos modelos de participación y producción, etc. En este proyecto había propuestas ya clásicas de los artistas Mark Dion, Iñigo Manglano- Ovalle, Suzanne Lacy y Daniel J. Martínez, entre otros. Curiosamente visité Chicago en el año 1993 durante mi periodo de estudios en Ohio State University. Como soy un hijo de mi propia época, y me interesé por los proyectos de Arte Público, inevitablemente he desarrollado proyectos bastante similares a los de *Culture in Action*. ¿Será casualidad? Pues, no lo sé, pero así funciona la curiosa política de mi acción. En algunos casos mis proyectos podrían ser definidos con la etiqueta: *"investigación estética y relacional concebida como herramienta de intervención social"*.

**AM:** Volviendo al lugar, hablemos de otros lugares: galerías, museos... ¿Qué condiciones, qué posibilidades, ofrecen? ¿Qué acción política precisan?

**JP:** Lo más interesante de los espacios de arte es su especialización en la exhibición, producción y comunicación de la cultura visual contemporánea. Para mí como especialista son los espacios donde he podido establecer los diálogos y las colaboraciones más productivos. No olvidemos, y esto no es ninguna arbitrariedad, que la investigación estética difiera mucho de otro tipos de saberes y campos del conocimiento. Quiero decir que el nivel de especialización y estructuración intelectual que requiere acceder al entendimiento de la cultura contemporánea es exactamente similar al que exigen disciplinas tales como las ciencias médicas, la ingeniería, la investigación de nuevos modelos económicos, etc. La estética entendida como *"ese régimen autónomo de la experiencia no reducible a la lógica, la razón o la moral; abierto a la paradoja y especialmente apropiado para tratar con la contradicción y la perversidad"* (cito aquí a Jacques Rancière) ha acompañado

al hombre desde los comienzos de la Historia y le va a seguir acompañando a pesar de todo. Probablemente sea esa escurridiza condición de ciencia no exacta aunque extremadamente precisa la razón del eterno desdén y desconfianza que genera. Parece ser siempre el testigo incómodo, ¿verdad? Las galerías, museos y fundaciones de arte se dedican a este escurridizo negocio teniendo unos y otros que sobrevivir en medio de esa reputación de "desconfianza" que lo estético genera. ¿Qué políticas precisan los museos públicos, por ejemplo? Pues en términos de apoyo y prestigio las mismas que se aplicarían a un centro de investigación contra el cáncer... una democracia carente de educación estética tendrá probablemente más posibilidades de desarrollar una metástasis severa. Y, ¿quién quiere estar enfermo? La estética por su propia naturaleza política, histórica y antropológica se ocupa de atender a todas las voces que una sociedad humana genere. Y esto no es nuevo, ya que la estética se orienta de manera natural hacia la escucha de esa polifonía social. Acallar las voces, desatenderlas u olvidarlas es la labor de la dominación; escuchar, apreciar y actualizar la experiencia de lo humano es la labor de la estética.

**AM:** Estudiaste en la Facultad de Bellas de Artes de Cuenca a principios de los noventa. ¿Cómo era, y cómo entiendes hoy, la relación Universidad-prácticas artísticas?

**JP:** Que, ¿cómo era? Era todo juventud y novedad. Y esto no es una apreciación subjetiva. Es un hecho que el proyecto de la Escuela de Bellas Artes de Cuenca fue uno de los planes institucionales más serios para la reforma de la enseñanza pública de las artes en el estado español. La orientación y la ambición intelectual de los currícula, el abordaje dialógico de la transmisión de conocimientos entre profesores y alumnos, la apreciación del

pensamiento crítico (y por ende de los contenidos teóricos avanzados), y la apuesta decidida por la contemporaneidad de las prácticas, son sólo algunas de las muchas novedades que aquella escuela puso en marcha. Toda esta novedad estaba regida por un plan pedagógico-institucional preciso que tomaba su inspiración en las escuelas alemanas de arte tipo Düsseldorf. Recuerdo que el primer año que estudié allí, José Luis Brea, José Maldonado y tú mismo (formabais parte del equipo decanal) organizasteis un extraordinario ciclo anual de conferencias por el que pasaron (probablemente las mentes más brillantes del panorama) Juan Vicente Aliaga, Francisco Jarauta, Rafael Argullol, Eduardo Subirats, José Lebrero, Manel Clot, Luis Francisco Pérez y José Miguel Cortés, entre otros. Personalmente disfruté mucho de la atmósfera de libertad y estímulo intelectual de aquellos años. Sentíamos, en ocasiones sin ser plenamente conscientes, que formábamos parte de un proyecto único, pionero. Tuve también la Fortuna de conocer a muchas personas de gran valía e inteligencia. Pero si he de ser sincero, una sensación que me estimulaba profundamente era la seriedad con que se abordaba la práctica; como jóvenes estudiantes algunos nos tomábamos en serio la posibilidad de llegar alguna vez a poder desarrollar una carrera profesional. No teníamos mucha idea de cómo hacerlo pero así lo sentíamos. Por Fortuna he podido desarrollar mi carrera internacionalmente de manera continuada en un nivel de exigencia crítica y profesional óptimo prácticamente desde que salí de la Escuela. Pero desafortunadamente no han sido muchas las personas que hayan podido elegir este camino tan selectivo y exigente. La profesionalización llega a ser un opción vital realmente complicada en ocasiones.

En cuanto a la actualidad de la universidad y las prácticas, no sabría ofrecerte una respuesta útil ya que desconozco el ámbito en su estado actual. Aparte de dar algunas conferencias en programas de postgrado y doctorado, y haber



impartido talleres avanzados de arte para estudiantes universitarios, no tengo prácticamente ningún vínculo con la universidad. He de decir, que estas colaboraciones fueron muy positivas para mí y para los participantes, pero no me impidieron sentir la distancia que aún mantiene la universidad con respecto a la reflexión, comunicación y producción de la cultura contemporánea. En ocasiones, y esto es una sensación, o sea una apreciación subjetiva que espero no te resulte molesta ya que tú trabajas aún en la Facultad de Cuenca, la universidad me ha parecido una institución ciertamente refractaria a la producción visual e intelectual más avanzada... Pero, insisto, no tengo en la actualidad prácticamente contacto con ese ámbito.

**AM:** Hablamos de Bellas Artes, que pese a todo se siguen enseñando desde las disciplinas tradicionales, y creo que habría que empezar por cambiar el nombre a, por ejemplo, Prácticas Artísticas, algo tan adisciplinar como lo es la creación contemporánea. Si hablamos de condiciones de acción, ¿cuáles estimas que serían necesarias para que la Universidad se preocupara de esa producción más avanzada?

**JP:** Tratando este tema reconozco que es siempre más fácil el análisis que la transformación. Todo lo que podría aportar obedece a mi experiencia como estudiante y artista profesional en instituciones de enseñanza en España, los Estados Unidos, Alemania, los Países Bajos, etc. Me arriesgo a diagnosticar que posiblemente la dificultad de fondo radique en el bajo grado de historicidad [2] de las instituciones de enseñanza artística españolas, la resistencia a operar desde otras perspectivas epistemológicas, las inercias funcionariales heredadas del siglo XIX, la falta de estímulo investigador, la precarización laboral y la hiperburocratización inmovilizadora de la vida de los docentes, entre otras cuestiones problemáticas. Aún con todo, teniendo en

cuenta esta dificultad de fondo, me arriesgaré a proponer una lista de ideas que ya por conocidas sonarán para muchos como lugares comunes. Esto es lo que yo haría si fuera Ministro de Educación y quisiera implementar un liderazgo positivo y reformista avanzado:

1. Cuotas del 50% de mujeres y hombres en todos los niveles de organización, gestión, investigación y docencia dentro de las escuelas. [Rosabeth Moss Kanter, la especialista estadounidense en el tema de la cuota, sugiere que un colectivo humano sólo llegará a ser considerado como grupo especial de interés si consigue una mínima representación del 40% en los órganos de gestión ya sea en el consejo de una empresa, en una institución académica, o en un partido.
2. Orientar la universidad con sus escuelas de Bellas Artes hacia novedosos currícula basados en las epistemologías feministas, la racionalidad del cuidado y la confrontación crítica de cualquier ingrediente patriarcal.
3. Adoptar modelos de aprendizaje, investigación, producción y comunicación de la cultura contemporánea similares a los de las ya existentes escuelas de éxito. (Sugiero los modelos de Düsseldorf o Múnich, Alemania, y la Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Amsterdam). Esta novedad implicaría un tratamiento diferente de los modelos seculares de la Academia menos capaces de dar ya cuenta del presente y de la producción visual contemporánea.
4. Facilitar el acceso a la docencia a artistas (50% mujeres, 50% hombres) de perfil crítico y artístico contrastado. (Sencillamente invito al lector a

reparar la lista de artistas que imparten clases en Düsseldorf o Múnich y se entenderá con mayor claridad esto que apunto. Por cierto, Cristina Iglesias impartió clases durante algunos años en Múnich, Alemania.)

5. Transformar la organización de los saberes y las prácticas en torno a departamentos (pintura, dibujo, escultura, grabado, video, fotografía, etc.) definidos por criterios académicos obsoletos. Adoptar en su lugar un modelo epistemológico comparativo, transdisciplinar y holístico, con respecto al abordaje del conocimiento y la reflexión en torno a la cultura contemporánea.
6. Estructurar el multilingüismo real y funcional entre los docentes, los estudiantes y los funcionarios con la idea de establecer contactos humanos internacionales de intercambio efectivo.
7. Asociar a cada Escuela/Facultad la labor curatorial abordando el coleccionismo y la exhibición como otra de las Bellas Artes. Cada escuela podría gestionar su propio Museo o centro de producción avanzado. (Esta es una práctica habitual en los Estados Unidos, en el Reino Unido y en algunos otros países europeos.)

Estas son algunas de las ideas que propongo. Insisto, que estas reformas podrían llevarse a cabo si se consiguiese suspender el descreimiento en torno a la estética y se articulase un consenso en torno a la importancia de los saberes y las prácticas artísticas para el desarrollo social, económico y democrático de un país avanzado.

**AM:** Antes dijiste que la profesionalización llega a ser una opción vital

realmente complicada en ocasiones...

**JP:** Sí, especialmente en los últimos años en los que la desconfianza hacia la práctica estética ha sido particularmente castigada por las políticas (eufemísticamente llamadas de austeridad) de los gobiernos conservadores europeos. Habría que felicitar a sus ideólogos porque, desde luego, han llevado adelante una campaña de éxito al conseguir asociar las prácticas estéticas con la vagancia, el vagabundeo intelectual, la inoperancia económica, el fraude cultural, la ilegalidad fiscal, la carencia de competitividad, la marginalidad, etc. En el caso concreto de España, toda una lista de etiquetas negativas han sido asociadas a la actividad de los artistas y sus producciones. Me atrevo a reconocer que ha sido una campaña orquestada con el objetivo de reducir el espacio social de la cultura o, al menos, silenciarlo lo más posible. ¿Casualidad o puro filisteísmo [3]? Para mí ha sido especialmente doloso el tratamiento castigador dado a la fiscalidad cultural, a las iniciativas culturales en general y a la narración peyorativa del papel social de los artistas y sus aportaciones. De repente en una reunión de amigos reconocer que me dedicaba a la producción de proyectos artísticos sonaba a actividad realmente insustancial, sospechosa... algo de lo que avergonzarse. Si lo que perseguían estas actuaciones de descrédito de la cultura y sus agentes era mermar el medio, desde luego, lo han conseguido. Y alguien podrá refutar: pero, ¿acaso no siguen abiertos los Museos y muchas otras instituciones culturales financiadas por el Estado? Y yo respondería que habría que estudiar detenidamente en qué condiciones han permanecido ofreciendo su oferta algunas de ellas; y de camino, preguntar a los profesionales responsables de esas instituciones su parecer con respecto a la institucionalización de la precariedad. Han sido tiempos especialmente negativos para la cultura. Para muchos artistas, su práctica ha pasado a ser una cuestión casi de resistencia y

de subsistencia...

**AM:** Hablas de la responsabilidad de los gobiernos, pero no del mercado y sus agentes...

**JP:** Después de la caída de Lehman Brothers en 2008 se han vertido ríos de tinta con el objetivo de explicar qué ha ocurrido con el mercado (el del arte y cualquier otro); y al no ser la economía una ciencia exacta, cada especialista dio su versión particular de por qué miles de empresas, compañías, directivos y trabajadores fueron expulsados del ámbito del beneficio económico. Hay un extraordinario y ejemplar libro escrito por la socióloga holandesa Saskia Sassen titulado: *Expulsiones: Brutalidad y complejidad en la economía global*, (2015), en el que explica, entre otras cosas, cómo desde hace un par de décadas se ha puesto en marcha el proceso acelerado de financiarización [4] de casi cualquier realidad. Este proceso masivo y de alta complejidad económica ha convertido en productos financieros realidades tan básicas como la vivienda, los recursos naturales (el agua, los alimentos, las energías fósiles, las renovables, etc.), las tierras de cultivo, los recursos mineros, etc. Dentro de un proceso de compleja dialéctica económica y sofisticada articulación humana y social, esta financiarización es responsable de una pragmática y aplastante lógica del beneficio, y consecuentemente, de las expulsiones que arrastran a empresas, trabajadores, ideas, conocimientos, culturas, logros sociales, etc. ¿Sabes? El mercado del arte por el que me preguntabas no es en absoluto ajeno a este proceso de financiarización tan complejo y sofisticado. ¿Conoces el caso de las obras de arte de gran valor almacenadas en puertos francos para eludir impuestos, verdad? Ese es sólo un ejemplo sencillo "del alto nivel de sofisticación y práctica económica avanzada" que ocupa al mundo del arte en la actualidad. Esos paraísos-almacenes del arte, para sus depositarios

supondrán una gran ventaja fiscal y una buena opción para desgravar; para otros ciudadanos, será sencillamente una práctica de privilegio injusta aunque legalmente consentida. ¿Sabes qué echo de menos del mundo del arte? Echo de menos cierto “reparto de la riqueza” que sin duda ayudaría a que yo y mis amigos artistas pudiéramos habitar un espacio de diversidad cultural más amplio y no sólo de relumbrón, grandes nombres y paraísos-almacenes. El problema de la tremenda exageración del capital es que tiende a concentrarse sin piedad... y cuando lo consigue lo hace también de manera ideológica. De ahí que eche de menos lo de la “distribución de la riqueza”. Tengo bastante vida profesional desde la que concluir que este mundo del arte que conozco haría bien en dejar de ser tan patriarcal. Quizás si esta super-institución llamada mundo del arte se atreviera a echar un vistazo a sus sombras entendería que le falta cierta dosis de economía feminista [5]; la economía feminista atiende al beneficio desde una perspectiva de racionalidad del cuidado [6] y no exclusivamente desde criterios de acumulación devastadora y antipática gestión contable. Porque existen muchas maneras de vender una obra de arte y por lo tanto de convertir la acción de los artistas en economía. Según mi amigo y artista Hermann Pitz, las maneras en que una obra de arte puede insertarse en el circuito de la economía del valor cultural son múltiples...

**AM:** Bien. Mi pregunta iba dirigida a otra escala de cosas. No me refería tanto al mercado de la especulación millonaria internacional, que afecta a los grandes nombres y se oculta en las páginas de la sección de cultura, en vez de en las de economía, como a los problemas, digamos, “domésticos” con los que se encuentran los artistas españoles: coleccionismo privado y público, líneas programáticas de museos y centros, relaciones con galerías, etc. La situación del artista en el mundo laboral español.

JP: Ambas realidades están vinculadas aunque si queremos abordar el actual estado del ámbito profesional de la cultura concretamente en España... Vuelvo a mi idea: sigo echando de menos la "distribución de la riqueza". [7] Conozco a muchas personas vinculadas al mundo del arte, fuera y dentro del país, y obviamente no puedo hablar en nombre de ellos. Si he de hablar desde mi propia experiencia te comentaría que conozco a artistas que hace meses que no venden una sola obra ni son invitados a producir proyecto alguno; a curators jóvenes y no tan jóvenes que tampoco consiguen sacar adelante sus proyectos con facilidad; y, ¿qué decir de los profesionales de las galerías?, quiero decir, los que han conseguido no cerrar, alguno me ha confesado también que han sido tiempos realmente complicados. Pero, toda esta precariedad ya es conocida por todos y por tanto carente de interés para el análisis que nos ocupa. Quizás la pregunta debería proyectarse hacia el tiempo que ha de venir, hacia el futuro, sin saber qué forma tomarán los modelos de producción, el coleccionismo, la exhibición galerística, o incluso la propia figura del artista; ni tan siquiera podremos saber si estas nuevas posibilidades se parecerán a las que hemos dejado ya atrás. Creo, y quiero ser optimista, que estamos en un impasse, ya que aún estas nuevas formas no han tomado cuerpo con evidencia... En lo que a mí respecta, (sigo hablando exclusivamente en mi nombre), he trabajado desde el año 1993 hasta el 2011 (18 años) con la Galería Helga de Alvear de Madrid y con Rafael Ortiz de Sevilla desde el año 2003 hasta el presente; durante estos casi 25 años de carrera he desarrollado más de setenta proyectos, la mitad de ellos fuera de España, manteniendo un nivel de reacción crítica positivo y unos estándares de producción profesionales adecuados. En los últimos tres años he desarrollado mis proyectos internacionalmente en Bélgica, Alemania, Noruega, Malasia, Rusia, Argelia, y próximamente en la India. ¿Y sabes? Cuando vuelvo a trabajar

a España lo hago desde estándares profesionales que no son entendidos ni compartidos, sobre todo en lo que respecta a la idea de un salario, un *fee* de artista, o la simple idea de la producción de las propuestas. Esto es especialmente doloso para un artista que como yo trabaja con proyectos que requieren inversión y que no son vendidos siguiendo la fórmula convencional de intercambio objeto-por-dinero. Cuando pido en España un salario tengo la impresión de que se ríen de mi; cuando consulto la disponibilidad de producción directamente dejan de negociar. Esta precarización del medio profesional y de la figura del artista no ayuda a que las artes visuales tengan un papel social de gran relevancia; se ha pasado a considerar la producción visual como una más de las posibilidades del ocio aproblemático.

**JP:** Armando, entiendo que la amplia ambición revisionista de esta exposición, que tú y Mariano Navarro habéis articulado para el CGAC, obedece a la necesidad y a la voluntad de poner en perspectiva las circunstancias que hicieron posible esas obras y reflexionar sobre su realidad actual. Teniendo en cuenta el período extenso que intentáis revisar, dos décadas, imagino que del proyecto se podrán sacar múltiples reflexiones y variadas lecturas. Tengo curiosidad particular por saber algo que me intriga y que apunta más a la experiencia sociológica del arte que a una cuestión estética. Según tu propia vivencia: ¿en qué grado la producción visual e intelectual de estos artistas que habéis seleccionado ha afectado a la sociedad española? Y, en el caso de que haya habido alguna transformación: ¿en qué ha consistido?

**AM:** El período de la exposición es amplio, sí, pero no hay ni ambición ni revisionismo. Y hay obediencia a la necesidad y la voluntad que mencionas.



Pienso que el proyecto, al presentar obras y textos que muestran las distintas ideas que las reunieron en un momento y lugar determinado, visibiliza todo un proceso de diálogos que buscamos tengan continuidad en los debates de Tentativas Críticas

En cuanto a las preguntas, si te refieres a la sociedad española en su conjunto, en mucho menor grado –grado de temperatura, de cambio climático- que el fútbol o la televisión basura, y perdona la redundancia. Si te refieres al subconjunto de los interesados por la cultura suben un poco los grados de temperatura, y en zonas de investigadores -artistas, filósofos, estudiantes y profesores universitarios, críticos, arquitectos, historiadores, comisarios, y (ya noto bullir a las redes sociales) galeristas y coleccionistas, por citar - el clima alcanzado permite vestir informalmente a muchos hijos de obreros como tú y yo. Puede parecer poco, pero hay pocas zonas en la que se trabaje sobre la diferencia en tantos sentidos como en esa, que además sigue funcionando en nuestro país a pesar de la endémica carencia de combustible.

Pero, si te parece, acabemos con las preguntas, y recomiéndame un libro.

JP: ¿Un libro?: *Voces de Chernóbil* de Svetlana Alexievich.

Armando Montesinos y Jesús Palomino

Enero 2017

## NOTAS\_

[1] Al-hamdu lillah: Gracias a Dios, en árabe. Expresión muy usada por los saharauis en su habla cotidiana.

[2] Historicidad: Según el sociólogo francés Alain Touraine es la capacidad sofisticada de las sociedades y los individuos para generar mejoras, provocar reformas y establecer avances sociales efectivos y duraderos.

[3] Filisteísmo: Actitud de una persona o sociedad que mantiene su mente cerrada a las nuevas ideas con respecto a las letras, las artes, la cultura, la ciencia u otros campos del conocimiento.

[4] Financiarización es un término que describe un sistema o proceso económico que intenta reducir todo el valor intercambiado a un instrumento financiero o a un instrumento financiero derivado. El propósito original de la financiarización es lograr reducir cualquier producto del trabajo o servicio en un instrumento financiero intercambiable, y de este modo hacer más sencillo para los intermediarios y las agencias la comercialización de estos instrumentos financieros.

[5] Economía feminista o economía de las mujeres es un rama de la economía que orienta sus investigaciones hacia la superación y la deconstrucción crítica de las concepciones económicas androcéntricas y patriarcales más convencionales atendiendo a su metodología, epistemología, historia e investigación empírica. Esta disciplina se concentra en temas de especial relevancia para la mujer como la discriminación laboral, la dominación económica de género, la racionalidad del cuidado, la ecología feminista, etc. Entre las expertas más reconocidas podemos encontrar a Ester Boserup, Marianne Ferber, Julie A. Nelson, Marilyn Waring, Nancy Folbre, Diane Elson y Ailsa McKay, entre otras. El libro de Marilyn Waring *Si las mujeres contaran* (1988) es considerado el ensayo crítico fundador de este campo de investigación. Desde 1990 la economía feminista, o la economía de las mujeres, ha sido reconocida como una disciplina estable dentro los estudios económicos.

[6] La racionalidad del cuidado atiende a una modalidad específica de raciocinio diferente de la razón científica; esta racionalidad del cuidado y la atención trasciende las categorías de racionalidad instrumental que por lo general excluyen entre sus motivaciones los sentimientos, los afectos o las realidades de apreciación subjetiva. La racionalidad del cuidado es una de las propuestas críticas habitualmente vinculadas a la epistemología, la ecología y la economía feministas, y busca proponer nuevos modelos holísticos y efectivos de participación y gestión en los ámbitos de la salud pública, la gestión empresarial, el sistema educativo, la economía, etc.

[7] La distribución de la riqueza es la manera cómo se reparten los recursos entre los miembros de una población. El término riqueza no sólo se asocia a la cantidad de dinero disponible sino

que incorpora también el conjunto de recursos de todo tipo en relación al bienestar social y personal. De tal manera que se considerará que un país posee un índice bajo de riqueza a aquel que carezca de los servicios sociales públicos básicos en el ámbito de la sanidad, la educación, la seguridad, etc. De cómo se haga efectiva la gestión de la riqueza por parte del sector público de un país dependerá en gran medida el índice de progreso social, económico y humano de dicha sociedad.