

# HER RAM IEN TAS DEL ART E


Un proyecto de Álvaro de los Ángeles con / A project by Álvaro de los Ángeles with:  
ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA, ROGELIO LÓPEZ CUENCA, DANIEL G. ANDÚJAR

# RE LEC TU RAS

Н



## Contenidos

- 
- 7 EN PARACAJIDAS O CON PARAGUAS.  
ARTE, POLÍTICA Y SUPERVIVENCIA  
Iván de la Nuez
- 13 HERRAMIENTAS DEL ARTE. RELECTURAS  
Álvaro de los Ángeles
- 20 CONVERSACIÓN POSTAL MANTENIDA ENTRE ÁLVARO DE LOS ÁNGELES  
E ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA
- 34 DIÁLOGO ENTRE ÁLVARO DE LOS ÁNGELES Y DANIEL G. ANDÚJAR
- 41 J(E M)ACUSE  
Rogelio López Cuenca

## Contents

- 45 WITH PARACHUTES OR UMBRELLAS.  
ART, POLITICS AND SURVIVAL  
Iván de la Nuez
- 51 TOOLS OF ART. REREADINGS  
Álvaro de los Ángeles
- 58 EXCHANGE OF LETTERS BETWEEN ÁLVARO DE LOS ÁNGELES  
AND ISIDORO VALCÁRCEL MEDINA
- 72 DIALOGUE BETWEEN ÁLVARO DE LOS ÁNGELES AND DANIEL G. ANDÚJAR
- 79 J(E M)ACUSE  
Rogelio López Cuenca





1

«La política es el arte de lo posible.»

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

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

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

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

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

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

«El arte con la vida.»

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

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

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

## 2

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



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

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

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

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

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

3

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

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

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

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

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

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

#### 4

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

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

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

# M

## Redefiniciones

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

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

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

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

pintor experimental o un grabador todo terreno, realicen su trabajo creativo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

### Proyecto como proceso

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Valencia, 23 de noviembre de 2007

Estimado Isidoro,  
Muchas gracias.

Fue muy gratificante tu visita del jueves 22.

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

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

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

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

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

Álvaro.

Amigo Álvaro:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Un abrazo  
Isidoro

Amigo Isidoro,  
Muchas gracias por tu carta.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Un abrazo. Isidoro

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

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

Valencia, 21 de enero de 2008

Amigo Isidoro,

Antes que nada: ¡Feliz 2008!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Álvaro

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

Madrid, 27-I-08

Amigo Álvaro:

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

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

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

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

Un abrazo  
Isidoro

Valencia, 2/03/08

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

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

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

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

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

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

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

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

Como siempre, un fuerte abrazo y gracias

Álvaro

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

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

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

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

Gracias por tus desvelos. Un abrazo  
Isidoro



Valencia, 25 de marzo de 2008

Sr./Sra. Director/a:

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

La obra de este último autor ha de consistir en una serie de cajas de cartón revestidas interiormente con poliespán, siendo todas ellas de las mismas dimensiones: 29 x 40 x 22 cm. Las citadas cajas –que permanecerán abiertas durante la muestra aunque sin contenido alguno– actuarán simbólicamente. Cada una de ellas representará a uno de los diversos museos, centros culturales o repisas y no se moverán de su lugar. Al ser todas ellas iguales y encontrarse alineadas uniformemente, quiere decirse que su función es equivalente en todos los casos.

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

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

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

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

Esperamos su colaboración si así le parece oportuno.

**Sala Parpalló**  
Diputació de València



*Isidoro Valcárcel Medina*

Firma: Isidoro Valcárcel Medina





Tarragona, 8 abril 2008

Amigo Isidoro,

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

«S/T (Sobre el arte cultural)»

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

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

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

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

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

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

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

Un abrazo, Álvaro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**EL**



“Politics is the art of the possible.”

This was Bismarck’s torpedo below the water line of the Maximalists. Yet this instrumental and Machiavellian maxim has come down to us a little frayed around the edges. Once so full of utilitarianism, its utility has been dilapidated for our times. And this is because, among other reasons, the fields it touches on—i.e. politics and art (forgetting altogether about the possible)—have lost their ability to come up with alternatives to the uncertainty in which we are trapped. Politics and art—art and politics—seem to dance together, hypnotised in a choreography of their confrontation; in a the perfect simulacrum of their mutual gratifications.

In the successive loans and borrowings between these two worlds, politics seem to have become aesthetised or, as Agamben would have it, “politics is the sphere of pure means, that is, of the absolute and complete gesturality of human beings”.

Art pulls in the opposite direction and has taken on itself the task of designating political legitimacy, overpopulated as it is with discourses and programmes committed to shoring up issues such as the reunification of divided countries or the friendly face of dictatorships various, nationalisms or cosmopolitanisms, transitions to democracy or even tourist strategies. In this two-way exchange, artists are often infected by some of the many political viruses—think rhetoric, demagoguery or Messianism—which have to be added on to those which might strike us as more appropriate to art, with a special mention for representation.

“The indignity of speaking for others” as a tormented Foucault once described it. As politics is increasingly further removed from life, recent political art has accordingly taken on the duty of meeting it halfway and by any possible path.

“Art-in-life.”

This formula can already be traced back many decades now. During the 1970s Peter Burger slogged hard over it until reaching the conclusion that the mandate

of the artistic avant-garde was none other than to break down the barrier between art and life, with the end result that his failure lies in not having achieved this desired goal.

But, before going any further, what life exactly were and—more to the point—are, these and so many other theories really talking about? Not this one, that's for sure, but some other former life. Here and now, and against the grain of what the avant-garde dreamed of, what is actually marking the experience of the world is not life, but survival, which is the continuation of life by other (unquestionably more precarious) means. On the opposite poles of global apotheosis—technology or precariousness, desperation or security, tourism or forced exodus—the art of survival might perhaps be a politics of adaptation to this situation in which one no longer finds institutional formats capable of reliably accommodating the new life alternatives. On another note, while it is true that Duchamp, Tzara and Beuys had wholeheartedly flung themselves headlong against this wall between art and life, it is equally true that the battle was not exclusive to the avant-garde. An aesthete like Oscar Wilde did his bit to fuse the two worlds yet few have paid so high a price for such an experiment. Not to speak of Gilbert K. Chesterton, who created—always equipped with his colossal irony—a fable on art as anarchy. Any novel by Chesterton would serve as obligatory material for study for the majority of the agents of political art current proliferating in the West.

“I myself would trade three Toni Negris for just one Chesterton. In fact, make that every single Negri for *The Man Who Was Thursday*.”

## 2

The following coincidence cannot be entirely put down to happenstance. Such an emphatic reaffirmation of political art as the penultimate Kassel Documenta, and such a ferocious attack on this type of art as usually brandished by the French novelist Michel Houellebecq, chose the same moniker to embrace their antithetical discourses: *Platform*. This nominal similitude between a leftwing and a cynical rightwing aesthetics forces us to look at things from another slant. The platforms that best suit us are probably not those that stake a claim as a programme or strategy, but rather those that co-opt its physical meaning. I'm thinking of those rafts offering respite and a breather to survivors. Those drifting from the zoological differentiation of multiculturalism (each animal in its own cage) to the absolute dissolution of the global standard. Or those that have shaken off real communism only to be swamped under by real capitalism and trying to stay afloat with scant provisions, often just the imagination born from the struggle for survival. From this perspective, both politics and art find protection

for themselves. One falls slowly and cautiously to the ground, cushioned from sudden impacts. The other invites rebellion into play, yet keeps its umbrella by its side and ready to open to protect itself from the downpour which falls on everybody else.

In what we call contemporary art we can find in its very definition an unsettling and amnesic Leninism that ignores the sinister blind spots of this tradition in which it sees itself reflected and from which it borrows for its critique of the status quo of capitalism today. A necessary critique which, nonetheless, usually overlooks, as if it were some kind of footnote or minor incident, the fact that the relationship between politics and art has been arbitrated, from the left in power, by a structural censorship that underpins the logic of the functioning of culture. A political art, or an artistic politics, is not credible from the left if it does not distance itself from this censoring baggage. The countries are called Russia, China or Cuba. And their repressive structures Gulag, Cultural Revolution or UMAP. And their architects Lenin, Mao or Fidel Castro. It is only then that it can turn its face again to western democracies, and sink its teeth of critique right through to the bone.

*"Ladies and gentlemen, the Wall went down!"*

This was what Reagan gleefully announced when the Wall was breached. That said, it is still usually referred to as the "fall", denying all instrumentality to the societies that brought it tumbling down, as if it were the consequence of some messianic hand. Just a couple of decades later, there is increasingly less transparency and less solidarity in western democracies. And this is despite the fact that Glasnost or Solidarnosc were much more than mere slogans to hasten the overthrow of Eastern European dictatorships: they were the spark for the internal energy that brought about the debacle of the communist empire. If we cast a glance in that direction we see a democracy captivated by representation, subscribed to electoral transience and packaged with the childish adornments of entertainment and consumerism. Either side of the torn-down Iron Curtain is populated by disconcerted beings who have witnessed the failure of two modern utopias, the players in this tragicomedy: they need to learn at full speed yet, at the same time, they are saturated with so much useless knowledge.

That's why there are so many children in art today. That said, they are usually out of proportion, like Ron Mueck's *Big Baby*, Jenny Saville's morbid characters, Boris Mikhailov's precocious brats, Anthony Goicolea's teenage clones, Kiki Smith's perverse little red riding hoods, Loretta Lux's sinister little infants... Like "old" children they are at once evil and innocent. They combine excess knowledge with a lack of experience, a world-weariness only matched by their innocence. Specimens that, like children, have to learn to speak (express their desires), to walk (break down frontiers) and play (the massive incorporation of new technologies in everyday life). Under shock therapy, they have gone from an imperfect home to a

perfect exposure to the elements. In short, taken from their sheltered former life and shoved headlong into a limitless fight for survival.

From this outlook, the urban fabric lays bare a certain *atopia*. Somewhat delocalised cities that have ended up as what we might call post-capital entities, in the twofold meaning we could give to the concept. Partly in allusion to the disappearance of its former representational function (the city as capital of a country, a state, a nation, a community) and partly for the sense of their position in post-capitalism, at this time when cities are branded by new economies in which the rhythm of capital, similarly to electronic music, is no longer produced but programmed; instead of reproducing itself, it has started to repeat itself. The city, not unlike a typewriter or a camera in the hands of a tourist, is now a “utensil”; an appliance. Like an old vinyl record in a DJ’s case.

3

“He who sees little always sees a little less; he who hears badly always hears a little more.”

So Nietzsche claimed, throwing light on those times when visual culture slowly but surely began to substitute written culture as a transmitter of knowledge in western societies. This cultural mutation not only affects the visual art inundating ideology, documentation, social activism, fashion, advertising or political protest, but also literature, which is forced to handle its creative schema differently. In its complete invasion of our ways of life, visual culture arms new discourses and other uses of the condition of what was once known as “the intellectual”. In *Rules for the Human Park*, Peter Sloterdijk spoke eloquently on this matter. Under the effects of this transformation, the epistolary tradition which stood for philosophy for 2500 years is now broken, as is the possibility of a “political and cultural synthesis on the basis of literary, epistolary and humanistic instruments”.

Or to put it categorically, “it’s the end of literature as the bearer of national spirits”.

At this crossroads, artists are faced with a much more important task than that of stitching the wounds opened up by politics. Their new commission gives them a mandate to become, and without any complex, the intellectuals in the era of the image; perhaps, to stop being artists as they have been up until now in order to become intellectuals. This suicidal tendency was already spotted by Hegel, who considered the artist a “man without contents”, for the mere fact of going “beyond” the boundaries of art itself, of disappearing after having armed us with a visual knowledge and an aesthetic emotion. What is happening is that art, after losing itself in other worlds—politics, media, technology—has returned too late and too defectively to the domesticity of its eternal Ithaca: to the protection of the museum



and its traditional forms of gratification. This lack of coherence between a euphoric outbound journey and a hangdog return home makes many contemporary art proposals implausible. And it is not because they do not have the pluck to step beyond their own boundaries—"beyond itself"—but because they don't take this touted expansion to the final port required by such a radical endeavour. Harking back to an old Hindu metaphor, many artists fall victim to the same fate as the rider on the tiger's back: after reaching previously a undreamt of speed, distance and adventures, he ends up abdicating. Therein the mistake, because this is precisely what is forbidden in the story: anybody who gets up on a tiger cannot get off because, ipso facto, he will be eaten.

Truth be told, what is wrong with art today is not, as some conservatives would have it, that it has gone too far beyond itself but that it hasn't gone far enough, that it hasn't finished something it started. After opening up and expounding in unknown territory, it returns to its old home under the protective umbrella denied to others.

#### 4

Meanwhile, the mutual fascination between art and politics keeps on writing new chapters, despite the unmistakable signs looming ahead. Giorgio Agamben: *The Man Without Content*, *Homo Sacer* or *Remnants of Auschwitz*; Miguel Morey: *Deseo de ser piel roja*; or Don DeLillo: *Running Dog*, a novel about an old porn movie starring Hitler, all expound on the relationship between fascination and fascism, neatly dovetailing over and above any shared linguistic root. They have split their gaze in two, looking backwards to the origin and persistence of fascism as well as towards the limits of art, a fundamental coupling to understand what is happening to us. And so, they have not stopped warning us that Auschwitz is not exclusive to a well-delimited moment in history. On the contrary, Auschwitz marks the political uses of modernism before and after Nazism. From the disappearance of the concentration camp at the end of the 19th century (in colonial Cuba or the Boer settlements in Africa) until the current retention centres for immigrants in western cities. Thus there is a fascist continuity one can still detect in fields that embrace private life and refugees, jurisdiction and language, chosen peoples and marginalised peoples, Timisoara and Tiananmen, police or thought.

Agamben goes a little further and interrogates the present in the era following the "fall" of the Soviet empire, in order to decode one of our most pressing challenges: for the neo-liberal mantra of the end of history to be accompanied by the forgotten socialist proposal on the end of the State.

Now that politicians prefer a museum to a mausoleum, and that public figures call for a biographic exhibition instead of a statue, the time is right to discern between these two worlds and to prevent politics from continuing as the art of the possible... but only for politicians. It's also a good time to combat the narcissistic act by which art transforms itself over and over again into the politics of the impossible... though only for artists.

## Redefinitions

The definition of the Spanish word *herramienta*, or tool in English, relates the concept to the etymological Latin root *ferramenta* in its description of “instrument, commonly made of iron or steel, used by artisans”. The importance of the fact that the tool in question is made of iron or steel is mirrored in the word, grounding the definition in its material specificity. Later on we will return to the other explicit association with the work of an artisan.

The dictionary of the Royal Spanish Academy—the official watchdog of the Spanish language—contains no specific definition for the word *relectura*, or rereading, in the dictionary though it does feature the verb *releer*, to reread, which it defines as “to read something again or to repeat the action of reading”. The prefix *re-* is given several meanings, one of which fits in to perfection with what we are looking for, while the others, defining as they do many other things, can also be interpreted in a common direction. The first definition of *re-* is clear-cut: “it signifies repetition”, and it gives an example with the word “reconstruction”. Others cite “a backward movement” (reflux); “denotes intensification” (recharge); “indicates opposition and resistance” (reject, repel) or “signifies negation or inversion of simple meaning” (reproach).

To reread is to read something again or to repeat the action of reading; rereading is the action made act, the possibility of transforming it into habit, and also the probability that it is new each time. On this groundbase of renewal and constant questioning we wish to use the tools that art puts at our service, yet keenly aware of our own needs and the limitations of the framework, where terms like precariousness or survival are basic recourses within the increasingly wider yet at once shallower lagoon of art.

Would it be possible to redefine (in the sense of repetition and, we might add, regeneration or change) the concept of the tool? Within the field of art, this meaning already seems to be used routinely. The tool does not (only) make reference to the whole set of utensils that might serve a sculptor, an experimental

painter or an all-round etcher to carry out their creative labour. The term's reference to the field of industry also ties in with a moment in which art has accepted the *renderised*<sup>1</sup> finishing and the varied gloss of screens as a new aesthetic philosophy. A new formalism has imposed itself as the standard of quality below which it is almost not acceptable to work; that is to say, ignoring the characteristic ugliness of each particular era or archivist methods, some of which still just barely manage to escape the tyranny of added value.

There is an increasing lack of proportion between the size of the packaging and the actual content, and the blisters of art are often more numerous and showy than the art itself that they contain. The tools of art proposed here engage in a direct open relationship with current technology, ever changing and in a process of updating *ad infinitum*, as an elemental symptom of their era, as well as their use for purposes that question and analyse contemporary art. Yet these tools not only bring into play an audiovisual or technological interpretation. In point of fact, the participation of Isidoro Valcárcel Medina within this project, given his working method so far removed from any updateable technology, wishes to instil the concept of tool with the modest importance of art as a generator of questions: arrows aimed directly at the bull's-eye of the undemanding resignation to prevailing artistic standards; critical of the concept of art as a creator and perpetuator of models without any possibility of revision or change and, likewise, expeditious with those based only on their dedication to transitory tendencies. As such, the vindication of the concept of tools applied to art and its concretion in the idea of rereading is imbued with the complexity of its statement and the difficulty of its location. It responds to a certain sensation of engagement, with this concept being utterly vulgarised by the banalisation of its use. Today, who can commit themselves, and with what, when it is the very cultural anaesthetists of art who commission the critiques of their own management, in order to then accept them and reveal them publicly before anybody else, with the clear conscience of somebody who parades the gestures of disillusionment like trophies?

Politics and culture comprise a duo of concepts so opposed in their theoretical intentions as they are indivisible in their practice, largely due to the ulterior motivation of their goals. The fusion of both terms in so-called cultural policies ensures the positive discrimination of certain minority practices, while at once increasing the institutionalised management of their use. Recent attempts to delimit the two facets, in other words, to confirm "good practices" and, it goes without saying, a better relationship of independence, are still just sotto voce mutterings in the official discourse; the foundations of a Babel of complex construction which is, at least, beginning to be viewed as necessary.

**P** We will now return briefly to the work of the artisan mentioned earlier in the definition of the word 'tool'. The artisan-artist duality has been the subject of more than a few discussions, generally speaking focussed on the very definition and use of technique, commercial value or the dissent of its practice in pursuit of an immaterial yet nonetheless vividly present idea. It would not be inappropriate to connect this definition of tool in relationship to the artisan with the rereading of its current, still pending definition with regards to the artist; and understanding tool (or better, tools) as a set of technical and conceptual possibilities with which to define and question our surroundings from an instrumental perspective and to an aesthetic end. Categories have often been enhanced in the knowledge that, when they do exist, they always imply differences of class. Faced with the quality of the artisan trade, as often overvalued as it is undervalued, the function of the artist has been gradually transformed into the intellectual employment of the artistic practice. Technique is subordinated to the idea, clearly visible if this is what is required yet suddenly disappearing with the minimal intromission in the field of concepts. In short, the artist is now defined as an artisan of ideas, and without these ideas technique, however polished or refined it might be, is not enough.

In another sense, the contemporary artist *can only* be a visual artist in a mass media and "panphotographic society" [Johan Swinnen *dixit*]. There is a visible and highly resistant thread that weaves together *The Author as Producer* by Walter Benjamin with *The Artist as Ethnographer* by Hal Foster, then continuing, now more transparently yet equally effectively, with *Intellectuals in Question* by Maurice Blanchot and from there to the text by Iván de la Nuez included in this catalogue, originally titled *Intelectuales en la era de la imagen* [Intellectuals in the era of the image]. And then, in turn, crossing through texts by Miguel Morey: from a rereading of Kafka to one of Nietzsche, from the concept of the library to that of the archive, from Foucault to the vision that Deleuze and Blanchot had (or made) of it. This thread is covered with knots and offshoot threads, together comprising a network which we have transformed into visual and at once virtual, as if there were now concepts twinned forever. A partial route, exclusively subjective yet also superficial and dotted with big names... a clear sign of this era of inflations and appearances. Is it possible for the contemporary artist not to declare herself a visual artist? What is left of the plastic of art when there still persists the intention that the plastic be realised—or can only be realised—by the type of person we have called artists? What is left of all this or, in other words, what was left of all this back in 1917, when Duchamp presented his *fountain*?

Here we are presented with a dilemma: if we define certain visual artists as artisans of ideas, how can ideas coexist with images, the basic elements of the visual quality of their era? Is an idea the same as an image? Are we addressing a new paradox? Can we detect a contingent attitude, in other words, one that can happen and, at once, that does not happen? Once again, these questions try to respond with a joint action that involves both a rereading, insofar as redefinition, of concepts inserted in a precise moment in time, as much as a shared action of three artists working from ideas, often supporting their discourses with the help of images.

In a recent interview, Rogelio López Cuenca spoke of the need to stop producing physical objects and works, and of the urgency to speak and to share ideas: “we have to make less and to speak more”. This attitude does not mean an end to producing or creation, only of doing so in a certain way, perhaps advocating that political art has to continue making itself public, but also to act as a filter for the generalised avalanche of messages, images, usurpations and discourses stolen or appropriated by part of the political and economic powers that be. Considering production in another way, putting more elements in common, for instance, or exhibiting them in unexpected ways is not the same as to stop making. On the contrary, given that production does not respond to an accumulation of physical works that can be arranged on the walls of spaces in a random form, the work becomes constant; the task of the artist is likened to that of an artisan who always starts one thing where he finished the previous one. Isidoro Valcárcel Medina has said as much on various occasions when he claimed “I am not an artist with a repertoire”. In his case, one can safely claim that he subordinates his participation in an exhibition to the possibility of realising a new, different project that is anchored to the present moment, to the now.

To López Cuenca's way of thinking, the key to the artist lies in acting as a catalyst for ideas, more than as a master of specific techniques or contents, within a group of persons brought together to develop a theme, a study or research. This way of behaving is removed from the received vision of the artist as creator and ties in the result of said study or processual elaboration to the social sciences. The development of the workshop, understood as a pooling of data and information concerning the specific case under study, plays a crucial role in the complex mechanism involved in elaborating a project.

The initial spark for the three artists is rounded off with Daniel G. Andújar's attitude of perpetual present that underpins his work in various forms (workshops, conferences, courses and web projects absolutely open and free), and whose relation with the physical production of works and their commercial diffusion is recent and scant. His working method brings into play elements derived from social and citizen participation through technological tools associated with

Internet. Its potential lies in implementing this task by prioritising the local as the ideal setting to address the specifications of equality and difference, of accessibility and free access to any user.



### Project as Process

This project is a living organism. It might seem excessive and even petulant to thus define a project whose greatest visibility will be a temporary exhibition and a couple of publications taking differing slants; a prior joint workshop coupled with roundtables and debates toward the end, not so much conceived as a balance of the results as much as a declaration of its impossibilities. We could venture to say that this project wanted to be a living organism, thus explaining the creation of a blog started off by *Technologies To The People* as a transversal tool of time and space. It has also been, and indeed is, the non-substitutable, though equally short and perhaps overly concise, experience involved in putting together three artists each with their own strong personality, somehow unalterable in their way of putting into practice their ideas yet generous in the way of making them coexist alongside the others.

This was patently obvious in the first meeting we were able to organise with the three artists in the same place—Madrid—and at the same time—25th July 2007. The last thing they wanted was for their intervention, whatever it might be when the time came, to usurp attention or complicate the show as a whole. And this was by no means a sop or a pose adopted by the three artists in an attempt to demonstrate something; because at that moment in time, what had most to gain was the project itself, and not any of the artists individually, having arrived at this meeting point from equally disparate references and affinities with those that had summoned them. On the contrary, the feeling one came away with was the conviction that the ideas were circulating at different speeds—and also coming from different origins—than the velocity and origin of your usual cultural product. Likewise, one could sense a similar, if not identical, pragmatic attitude to the resolve to take its inevitable source in the very core of the cultural industry from which the idea for the project arose and to which all three belong, albeit with asymmetrical relationships to it.

The starting point of this posit suggested certain doubts about its physical realisation and concretion. How were we to approach an exhibition on the questioning of the relationship between the artist, the institution, the work of art and the public? In other words, how would it be possible to render these shared aspects that the project wished to put on the table without actually showing them and, as such, to represent them in the physical space of Sala Parpalló? Having said

that, at this initial stage of the project, the various doubts were quickly dispelled and at once defined as paradoxes: the artists could not do anything that was not directly related with their work as artists, nor could the exhibition space be filled with anything else than a material that, however unpredictable it might be, would not be ultimately received as an exhibition. After these founding premises, everything else to do with the project has taken place in the present; and it will continue as such even though time inevitably intercedes. What we were looking for more than anything else was to pose questions; despite the fact that some of them would include the reply within their very statement, or perhaps preclude any possible reply. Questions are always made in the present.

The form in which the interventions arrived to Sala Parpalló has been a rendering of the work of each artist. Valcárcel Medina presents a seminal idea that has been gradually unfolding like a living organism, that has needed many other organisms, in this case institutional ones, to achieve a simple unadorned nakedness. The question posed by the artist is ingeniously answered in the very title of his installation: *S/T. (Sobre el arte cultura)* [Untitled. On Cultural Art].

López Cuenca and G. Andújar jointly document a compendium of issues addressing the trade of the artist. How does society view contemporary artists? What stereotypes are repeated and which have changed? The artist as genius, as tortured or mad, the chef as artist, the sublimation of the persona in the legacy of the work which is reread decades and centuries later; the tormented outsider and the bohemian, the rationality being imposed in parallel to the disappearance of the space of the studio or workshop as a prolongation of physical labour; the way in which one can understand intellectualness and its engagement today, in this age that circulates at the speed of light, etc. Different elements posited from an archivistic will which, tentatively rather than definitively, helps to define certain artistic practices today and substantiate the challenges of the contemporary artist.

If this project pursues any one end, then that would be to question all that surrounds and envelops the meaning of this project. The need to stop and think, and then, after this pause and thought, to make an action that can be seen, thought and newly critiqued. It also responds to an urgency: the use of public means to discuss the public, at a time when almost everything is private and, nevertheless, is often disguised with differing masks of the public; in short, taking up the gauntlet of a word and transforming it into a gesture. The poet Antonio Orihuela concluded his poem *Bajo tolerancia* as follows: "*Espero, sigo esperando, que en medio de tanta tolerancia / les dé a algunos, un día, por hacer la revolución, / por volver a colocar las palabras en su sitio, / y dejar así de hacer poemas como éste, / estéticamente malos, / y dedicarme yo también / en alma y alma / a eso del azul, el cisne y los versos más tristes*"<sup>22</sup>. We can find in these lines an optimum form of reflecting the engagement to do what they do, no matter how much others



would wish that they didn't do at all or that, once done and as a lesser evil, would carry not even a wisp of the contaminated air that surrounds us, but on the other hand would be pure, artistic to the extreme of beauty, sublime and delicate to the extreme of genius. If there is one thing that we already know and have objectively experienced ourselves, inasmuch as subjects, it is that the air is impregnated with remains, that everything is impure, artistic to the extreme of its most obstinate negation, base, rhizomatic, rough and unrefined to the utmost. In this reality, belonging to some and removed from others, what is truly important is rereading, redefinition, revolution...., in short: the doggedness of resistance and a healthy rebelliousness.

1 In allusion to the 3D modelled architecture, graphics and figures exclusively using technology offered by specific computer programs, in many cases without any reference to real elements.

2 "Bajo tolerancia", in *Antología poética. Para una política de las luciérnagas. (1995-2005)*, Ediciones del Satélite, Madrid, 2007, p.58. "I hope, keep hoping, that amidst so much tolerance / someone, someday, will decide to rebel, / to put words back in their place, / and stop making poems like this, / aesthetically bad, / and devote myself too / in soul and soul / to things of blue, the swan and the saddest verses".

The following text is a translation of a faithful transcription of an exchange of letters between Álvaro de los Ángeles and Isidoro Valcárcel Medina between the months of November 2007 and April 2008. The tone of the letters has been respected and they have not been edited or corrected except for typographic errors, with the idea of transmitting the sensation of both correspondents when writing the letters and responding to the other.

Valencia, 23rd November 2007

Dear Isidoro,  
Thanks a lot.

Your visit on Thursday 22nd was a great pleasure. The form and tone in which you posited your participation in the project, your intervention itself, which is now getting underway... is proof that the National Visual Arts Award has not weakened your resolve. If anything, the opposite is true.

I am genuinely grateful for the sense of responsibility you transmitted. During our meeting at lunch yesterday I'm not sure whether I expressed the contentment I felt, the feeling that this polite rebelliousness (if you can call it that) is here and now, in these parts, with a pertinent and pressing need.

I've been mulling over your explanations, in your outline of the box, in the whole symbolism each objects acquires within the serialisation. The more one thinks (of) the "action", the more spot on it seems, the clearer it is.

For the moment, let's stick with one question: Can we equate the concept of the Art Centre, of the Museum (and therefore its function) to the simplicity of an open packaging? Are Institutions really like that? Is that how we really want them to be?

If you have time, and of course if you feel like it and it doesn't seem too forced, we can keep in contact by snail mail. Regards,

Álvaro

Madrid, 30-11-07

Dear Álvaro,

It's great to receive a letter the old-fashioned way! And better still if there's something worthwhile inside!

Before anything else, I'm warning you right now that I reserve the right to use your expression "polite rebelliousness", which I think hits the nail on the head... and I don't know why it would not be considered balanced and logical.

And of course, though you go too far, I'm glad that you were happy with the (intense) meeting we had with the management of Sala Parpalló. (When I say "going too far" I mean the auspiciousness you attribute to my project; I wish that were the case!).

I was also euphoric afterwards. But at the same time calm. Whatever way our enterprise ends up, the welcome you gave it could not have been better.

In your letter, you finished by putting a few questions to me. If I reply, don't hold me responsible for the answers.

It's obvious that I wanted to insinuate that your standard Art Centre is not much more than packaging, a box or container, though I'm not sure if that's before or after storing the art. Either way, it's empty. Though there is no denying that it is capable of being filled!

What I feel is that this action of filling has to be thoughtful and sensible; in other words, responsible.

Is it the fate of these boxes, for that reason, to end up empty, albeit decent, useable and even attractive once the exhibition is over? Who knows!

In one of those accidental twists and turns of fate, the day after returning from Valencia I received a proposal to develop a work in an evocative space full of empty boxes. I don't know whether to say "it never rains but it pours"! No, of course not. If anything, the opposite is true!

Anyway, I want to thank you for your welcome and I trust that we will move forward in the arduous, bureaucratic and thrilling enterprise of the art of our anxieties.

Regards,  
Isidoro

Dear Isidoro,

Thanks a lot for your letter.

When I sent off my message in a bottle, I was sure that I would get a response (you promised as much during lunch), but you never know. I was particularly doubtful of the tone to use, the tone to follow.

I am glad that you have adopted the expression I used to define your attitude: "polite rebelliousness". There are words—what a paradox—that end up perfectly defining certain situations. If these define your attitude, perhaps it is because they came to mind thinking about your work and the way in which you presented the project for the exhibition.

At the moment, we will let the process of elaborating your intervention determine the fate of the empty boxes/art spaces. One begins to intuit intriguing aspects not only in how the idea is set out. The resulting images are attractive without losing any of their bite; questioning and inquisitive without falling prey to irony. A difficult balancing act which, when it is pulled off, takes on the dimension of a reflexive action.

I am intrigued by the project you've been offered in a "space full of empty boxes". I would love to see it.

On another note, I would just let you know that Daniel G. Andújar has started a blog on the exhibition. Although I'm sure you already know, a blog is like a webpage that lets you upload information quickly and easily and gives visitors a chance to leave their comments about the contents.

The address is [www.herramientasdelarte.org](http://www.herramientasdelarte.org) and at the moment we have uploaded an article by Rogelio called *J(e m)'acuse* and another written by Pedro G. Romero after you were awarded the prize. We've also included a report on the project.

The idea is to keep adding things as the process develops. I'll let you know as things happen.

One last question: I took a few notes of some things said during the three-way conversation between David Pérez, Juan de Nieves and yourself in the assembly hall at the School of Fine Arts in Valencia. One of them has been going round my head ever since and now that I know more about the project you are working on for Parpalló, I am even more unsure. This is it: "art can be learned, but it can't be taught". Again, it seemed to be necessary to say it in that particular context, in a fine arts school full of students and of course teachers.

It's obvious that museums and art centres also have to accept an educational role, because they are public spaces that produce culture

and the city. This is the responsibility you refer to, that helps to determine the contents with which to fill the empty containers.

Do you feel any responsibility, not to teach, but for what *people* can learn from your work?

It was a great pleasure to receive your letter “in the old-fashioned way”, full of things to say. We’ll be in touch. Regards, Álvaro

No, I had no idea how a blog works, although I have heard people talking about them. So now, thanks to you, my good friend Álvaro, I too can drop it casually into a conversation and sound more with it. Seriously speaking though, as soon as I get my hands on someone who knows how it works I will enter in "tools..." and I'll see what you've put there.

Another thing: it's true that there was this curious coincidence with the different "boxes". But I can't tell you any more than I know myself because it hasn't got underway yet. What I received was a proposal to do something with the vault in a bank, the kind you see in movies, with lots of small individual, private strongboxes. But there is nothing to tell about the project yet and it still hasn't got the go-ahead. The truth is that I haven't even presented the project yet. But, doesn't it sound mouth-watering? At least, there is no need to produce boxes, like in our project.

And something else: a while ago, in a kind of meeting of fine art teachers in Bilbao, it occurred to me to say that thing about art not being able to be taught. It irritated the teachers so much that I came away with the idea that it must be a question of honour. That's why I don't miss any opportunity to repeat it whenever a similar occasion arises.

It's just because I believe art is all about personal action... and learning is much more engaged and active than teaching. At least, that's what I think!

But you were looking for controversy by putting me in a tight spot, to see whether I don't feel any responsibility for people to learn through me.

And my answer is: I feel totally responsible, but maybe it is because I feel as if I should not teach them anything. I spend a lot of time telling people not to listen to me... yet I do my utmost to say things worth listening to.

I am always looking for the opposite position..., suspicious more than doubting.

If teaching art was treated like a work of art, then perhaps I would agree with it...

I'll say no more in order not to dig myself into a bottomless well... deep down.

Regards, Isidoro

PS: I've just seen Carlos Tejo in Pontevedra and he sends his regards.

Valencia, 21st January 2008

Dear Isidoro,

First of all, Happy New Year for 2008!

And immediately afterwards: sorry for taking so long to respond to your last letter and your fantastic (again, like last year) new year's greeting. I gave Ana the other one you sent for them. As Eva is on holidays, she'll see it when she gets back.

I am delighted to be the first to explain what a blog is all about. When we see each other again in Madrid, which won't be too long from now, I'll try to show you. It is still active, we've included more information and Daniel has changed the overall look to make it more attractive (?) and, more importantly, better organised. As I say, I'll explain it when we have it in front of us.

I am very interested in your response to what I said about the responsibility of your work. As well as the incident in the School of Fine Arts in Bilbao, on the impossibility of teaching art. But, I am even more interested in what you said that "in art everything is personal action... and learning is much more engaged and active than teaching". I myself teach classes and I can never stop comparing what I do, how the students receive it and how I would have received it, not now of course, but when I myself was a student. It strikes me as curious how teaching works, in other words, its rhythms and its cycles. Everything seems to respond to a cyclical trajectory that endlessly generates more cycles, like a ripple in water: concentric yet ever wider.

In any case, your answer to my question whether you feel responsible, and to what degree, with what you do and how the students take it, could not be clearer. And even more so your kind of aphorism which I loved: "I am always looking for the opposite position ..., suspicious more than doubting." Thanks.

I'll let you know that the list of Museums and Art Centres is coming along at a steady pace. At the moment we have 230-240. This first batch, the hardest and the most numerous, was compiled by Elena, an intern at the Sala who, unfortunately, is finished her internship this month of January. We will keep working on extending it. And now I want to double check some museums, and try to add as many as possible. I suppose that it will be after ARCO when we have to be more specific and send out the letters.

Finally, I wanted to launch another reflection, if you wish to take it up as an excuse to send me something in writing. (The responses are always welcome!)

Right now, as the preparations for your intervention are underway, there is news that there will be changes in MINICARS (if you allow me the



quip). It is thought that there will be groundbreaking changes that will separate the field of culture from the roulette of the party political system. In your view, how might and will this affect artists and their work? Should they be related—as they are in fact—or should artists have the impression that these decisions do not affect them?

Thanks again for your collaboration, your experience and your time.

All the best and see you soon!

Álvaro

PS: I was delighted to receive Carlos Tejo's regards. Thanks.

Madrid, 27-1-08

Dear Álvaro,

I am sending you a short list without any pretensions, in which there might be some centres or places that you do not have on your list. They are simply taken from the press or from some chance information. What I do know for sure is that all of them have hosted temporary exhibitions.

Ah, if only I knew what would be the best thing for an artist to be autonomous (and I don't mean indifferent) from politics!

No matter how obvious it might seem, it is possible to dispense with the dictatorship even of democracy. So, what difference does it make to me whether the economy prospers or takes a dive...! (Among other things, the word "economy" does not mean what they try to make it mean now; if that were the case, what would "an economic restaurant" mean?)

On another note, it is good that the director of MINICARS has at least five years to, for better or worse, begin a plan of normalization of this colossus. I have to admit that I am reasonably confident that a new direction will be taken...; even though it will impossible to shut down that phosphorescent extension, maybe they can hire it out for fairs and congresses. Ah well!

Best regards,  
Isidoro

Dear Isidoro,

The time and the opportunities for writing to you have flown by. I am currently absorbed by various matters, although our correspondence is always in my mind. Sorry for taking so long!

I am enclosing brochures we have prepared to publicise and enrol in the workshops, or should I say the joint workshop, that Daniel and Rogelio have prepared as a “taster” for what the general project will be like. The idea of the brochure is clear. The designer Nieves Berenguer understood it to perfection and has influenced its final layout. The brochure is conceived almost like a medical leaflet, like an instructions manual. In any case, the idea was to give it a fragile aspect yet with a content that would have the same strength as I believe the project has. The book we publish will use the same leitmotif and I am sure that it will be equally in tune with our intentions.

Eva Caro, from Sala Parpalló, will be contacting you shortly to keep you updated with how the project is moving along and at what point we are at. In the end, the boxes, which are now ready, cost us €6 each. I think the price is great. This includes the label, or better put, the way in which we signal the name of the museum on the box. We will speak about possible technical solutions.

The letters are ready to be sent out, hopefully this week. I will keep you updated on the reactions, because I am sure they will be varied. Ana de Miguel, the director, is accepting a personal responsibility for the mailing, something which honours her, because as you know, the Diputaciones are fairly archaic institutions and complex to deal with.

When you receive this letter, the workshop will already be marking the beginning of the project. It is really positive. I have to tell you that 60 people, between students and artists and other professionals, enrolled and we have selected 25. That is also a good start.

I don't know whether you are following the circus of the election campaign, but I will ask you a question anyway: Should artists, insofar as artists (and take that as you will), make public their preference for a particular party? Perhaps the word “should” is too categorical, but in any case, I am saying it because of the issue raised by the cigar-smoker about “well-greased artists” clowning around signalling their eyebrows with a finger imitating “Z” [Zapatero]. Are artists still the jesters of the aristocratic classes, nowadays substituted by businessmen and politicians?

As always, a hug and many thanks

Álvaro

Madrid, 22-3-08

First of all, Álvaro, my dear friend, I will let you know that I will be in Valencia on 28th, 29th and 30th April. I'm not suggesting that we have to wait until then to sort out unresolved problems, but I'm informing you in case it is of any help.

I will be attending a course, or something of the kind, in the School of Fine Arts. David Pérez called me, like the last time we met in the assembly hall, and I will have some free time during the three days I'll be there.

I am happy to see that the plans are running smoothly (as could not be otherwise, seeing how you work) with decision and plenty of time. I spoke with Eva recently and she gave me a rundown on the situation with the boxes. Thanks to everybody.

If there is anything, Álvaro, in which I am not an expert then that is politics, but I am forced to know how to behave publicly... and of course I will never be photographed with a finger on my eyebrow; especially when, even if I did want to, there are less dodgy ways of showing your personal preference. For a long time I have been plagued by my conscience for not doing what I should: which is to return a blank ballot. Anyway, don't ask me difficult questions.

Thanks for all your efforts. Regards,  
Isidoro



Valencia, March 25th, 2008

Dear Director,

This coming month of June the Sala Parpalló, belonging to the Diputación de Valencia, is presenting an exhibition curated by Álvaro de los Ángeles called *Herramientas del arte. Relecturas* [Tools of Art. Rereadings] with work by the artists Daniel G. Andújar, Rogelio López Cuenca and Isidoro Valcárcel Medina.

The work of this last-named artist will consist of a series of cardboard boxes lined on the inside with extruded polystyrene, all measuring the same size of 29 x 40 x 22 cm. These boxes, which will remain open throughout the duration of the exhibition, though without any content, are endowed with a symbolic presence. Each one of them will represent one of the various museums, cultural or art centres, foundations, etc. in Spain today, of which your institution is naturally included, together totalling around 500.

This representation will be made explicit on a small label on the outside of the corresponding box, or by some other form of labelling featuring the name of the institution that the box "represents". The boxes will remain on exhibit on stands or shelves and will not be moved from their assigned place. As the size of all the boxes is exactly the same and given their uniform arrangement, their function is equivalent in all cases.

After this description of the physical appearance of the work in question, I will proceed to inform you that Sala Parpalló, on behalf of the artist, requests your institution to fund the cost of the box corresponding to it, estimated at six euros. You are also advised that your acceptance or refusal to collaborate will not affect the appearance or presence of "your box", which will remain intact throughout the duration of the exhibition.

Finally, it is our intention to reflect the fact that (when applicable) this specific box has been funded by the corresponding institution. Nevertheless, I also wish to clarify that funding the production of the box does not imply or admit ownership. Likewise, once the exhibition is over, all the boxes will be used for bureaucratic or functional purposes, and will not be the object of artistic speculation or fetishisation.

Funding will be identified by a rubber stamp next to the name of the institution with, for instance, the words "funded by" or perhaps by a sign or agreed code readily visible in some part of the hall.

I look forward to your collaboration if you should deem it appropriate.

**Sala Parpalló**  
Diputació de València



I Valcárcel

Signed: Isidoro Valcárcel Medina



Tarragona, 8th April 2008

Dear Isidoro,

I am writing this letter while waiting for my train back to Valencia from Tarragona. Yesterday, during the “extra” time I had in Madrid, I was not able to write to you. However, I’m glad that I waited because now I know the title you have decided to give the installation/action/intervention for the exhibition:

“S/T (Sobre el arte cultural)” [Untitled (On Cultural Art)]

At first sight, “cultural art” sounds like cultural industry, cultural policies, and everything related with the cultural weave in the institutional sense, more so than culture itself or simply art. We have already briefly spoken about this similitude over the phone, this type of reasonable resemblance, which could not be more appropriate in the context of this project that is precisely looking to situate itself in between certain spaces set aside for artistic promotion and culture.

As you mentioned, the subtitle could almost be the title of an article which would reflect on this type of relationship between art and its environment.

The “S/T”, on the other hand, is very “artistic”, especially redolent of a type of art with high production values, almost always massive, something that contrasts totally with your work of concise projects, well thought-out and with meaning. At the same time, it is a new interesting game, to occupy a place that I intuit is not the most appropriate for you and, for that very reason, you are interested in partially occupying. Well, perhaps I am over-interpreting... It is better that it is like then, and that everybody can think what they like.

On the other hand, we are beginning to get replies from the first art centres and museums interested in “funding” the boxes, and that means that the machinery, on standby up until now, is beginning to get underway. A kind of Frankenstein that has come to life, in a certain way, and somehow begins walking on its own... That is before it “comes to a halt” again when the 485 boxes are exhibited on the shelves.

Let’s see how many will finally be funded. It will be a good indication of the state of contemporary art in the country; of the level of implication of art centres and their understanding of this action in general terms.

We’ll be in contact. I’ll keep you informed if anything happens and of all the details as well.

As always, it was a great experience to spend a few hours with you, speaking about different things.

Regards, Álvaro

The following conversation is another way of presenting a few of the issues that this project wishes to analyse. It is a virtual dialogue-in-progress between Álvaro de los Ángeles and Daniel G. Andújar, written in the places and moments when it was possible to do so. Many of the ideas that were developed, however, were expressed when G. Andújar was in Valencia carrying out a workshop together with Rogelio López Cuenca. Themes such as the social commitment of contemporary artists, their roles within the socio-cultural and socio-political framework, the real possibilities and tactics of survival and the creation of new ways of understanding their trade in a society undergoing continual change, are side by side with elements which come from the very title of the project: What tools do artists today have at their disposal? Where or against what should the rereadings resulting from their actions be addressed?



Álvaro de los Ángeles: The theoretical-practical workshop-encounter that you and Rogelio led from 3rd through 5th March 2008 served to define several of the central themes of the project *Herramientas del arte. Relecturas* [Tools of Art. Rereadings]. It's true that not all of the concepts on the programme were able to be developed, in part because the entire process was condensed in three days, but, due to some of the aspects that were discussed there and the debate these created, the general impression after the workshop was that many questions were raised and new ways of facing the artistic experience emerged.

From the very beginning, this project was planned to raise questions, to examine supposedly unquestionable facets of culture and its institutions, for all of the agents involved to consider which channels the artistic practices of today can be directed and to stir up a debate about the artist's place in society. Also, if anything characterises art today, it is the hybridisation of techniques, media, the ways of exhibiting it and its relationship with other social subjects, such as politics, sociology, history, philosophy, psychoanalysis, architecture, or city planning... To which we could add other subjects, those not qualified as "scientific" but theorisable nonetheless, such as the question of memory, the archive as a model of contemporary society, the new interconnected social networks, the associationism and activism oriented towards art, or projected and created from it.

Can the concept of art's functionality, its usefulness within society (as it has been conceived since at least the 1930s and then its evolution in later decades) have a correlate in the contemporary art of today? Is a rereading of its functions and usefulness possible from the basis of the elements created by contemporary tools, especially those which have derived or emerged from technology? Is this the only way of re-reading its practice? And, as a consequence, in a society governed by macro-economics, where everything is valued in real time or even in advance, can art still have a real social function, in the feasible, palpable sense?

Daniel G. Andújar: The practice of art, as I understand it, must also become a show of "resistance," a model that obstinately wants to remain in a space of relationships which are more and more hierarchical, diffused, globalised, standardised... Those who direct the framework of cultural industries and the management of cultural institutions abandoned, decades ago, the processes of creating new contents and cultural production as a collective construction. Most of the professionals who run this framework are simply developing a personal power structure, climbing up the ladder to the most visible and media-friendly part of the public and private art institutions. They flaunt their power and reign over the reality of their little empire. The Art Institution has been absorbed as just another mechanism in the process of service production. It is an active part of the touristisation process in the urban context and participates in the complex re-

adaptation of the new city's infrastructures. Artists have been pushed out of the court to make way for a new elite of cultural managers who work in ivory towers, conceived more like mausoleums, on biennial events.

Clearly, this model implies a conflict of interests and this radicalisation of positions is taken advantage of in a very opportune way by those in power and those highly placed in these visible spaces. A visibility which, up to now, has been given to them in the traditional media, that is, in Radio, Television and the written Press. Who are the owners or, at the very least, who control these media? And, what is even more important—who are their allies?

To us artists, it is clear—either we join this new management system, or we move on to architecture to recover good favour of the court. Anything else puts us in a permanent situation of loss. Of course, we can also put ourselves in a (permanent?) state of resistance. I choose this latter option. The models are continually being defined. Fortunately, current information and communication technologies have created a new framework for action, in which previous situations as well as new scenarios develop, and artists can also take advantage of this. I believe that these changes are creating a crisis in the dominant cultural models of distribution and management. The digital space did not emerge simply as a medium permitting communication, it also emerged as a new theatre for all kinds of operations. And this is clearly a disputed space in which the old hierarchies of its interests are threatened. Art also has a political function there which needs a clear ethical stance. Art, like any cultural process, is basically a process of transmission, transference, of a continuous, permanent and necessary dialogue... but we mustn't forget, it is also transgression, rupture, irony, parody, appropriation, misappropriation, confrontation, investigation, exploration, interrogation, opposition. We therefore search for the ideal context which permits this idea to develop in the best conditions. And if they don't exist, we have to try to create them.

AdLÁ: Let's expand on the subject of social commitment. It seems almost unthinkable that the work of a specific artist, especially if his work is characterised by a battle with social themes, could not be on a par with his or her way of behaving when faced with certain political matters. And, nevertheless, history is full of intellectuals, poets, artists, philosophers... whose work has transcended their time and is considered outstanding, while their personal actions could be judged—and in fact have been judged—as inappropriate, not only in relation to their work but, from an ethical point of view, also in relation to *everything else*. This is still a very current topic.

Perhaps because of its intrinsic descriptive vocation, by making obvious and visible personal interpretations of important matters, art is always kept away from the making of decisions, not only in the realm of politics, but also in culture. In fact,

cultural policies themselves are frequently planned by political offices defined by a marked cultural phobia or, at the very least, a reductionist vision of culture. Culture is understood as the accompaniment for a group of important and decisive matters and personages.

Is the artist's public dimension what makes up the institutional art spaces, the galleries, the new spaces which provide technological tools hosted on the web... or is it rather a private space which each person makes his own, becoming visible in a personal and almost unpredictable way? Can there be gestures, actions, itineraries... which emerge as a joint effort, or does the hyper-individualism of art only permit uni-personal acts?

DGA: In the new configuration of cultural industries, in which more and more people are employed, artists are found at the lowest level of this hierarchy and are at the rear end of the economic rewards the system produces. In other words, there are a lot of people earning a living in this world, but it seems like the artists are rather "risking their lives." And I ask myself, can the Art system support itself without contemporary artists? It seems that many institutions can. Fortunately the practice of art is not only confined to the boundaries of the institution or the marketplace, it can and must find new territories to develop new proposals—and if we can't find them, then we have to invent them.

One of the territories we can operate from is the notion of intellectual property, whose prevailing system is certainly in urgent need of revision and reformulation, as it should be evolving towards a new, freer cultural context. The laws implemented by our political leaders under the new Intellectual Property Law, such as the right to make personal copies—now reduced to the bare minimum—are anachronistic for the Internet Age. I understand the current regulations as imposing a real burden on creating, on accessing information, and on the spreading of knowledge. I think that these are the kinds of territories where visual artists can show signs of commitment and make examples with their work; without them, their ability to act becomes very limited. Historically, their work has been associated with visions that are too egocentric, hyper-individualistic, focussing on the vision of the one-of-a-kind object as the sole material reference to their work. Transformed into mere exchange value in a market that, at the same time, is also evolving, in its own economic context.

As we mentioned earlier, we are immersed in a deep process of change which is creating attitudes permitting the management, on a global level, of different movements in favour of the development of new forms of innovation and collective creation, as well as being in favour of freely sharing the acquired knowledge and the right to use it. It is a complex, global process of co-operation and development that is constantly increasing its participants and interests. They are ways of organising

work that have been declared more productive and which are tremendously able to direct these innovations towards the goal of communal interest. Social co-operation reveals its powers of innovation and creation, understood as the best way to support a model which allows for the distribution and expansion of the contents for the participants, the users and the audience. Obviously, artists must belong to the change process. And it will not be easy to adapt.

AdLÁ: According to what you say, and to what we have discussed on other occasions with Rogelio López Cuenca, it is safe to assume that the artist's purpose can no longer be that of merely representing the world, understanding this representation as an action which allows him to create work proving the creative, different individuality of each artist. However, in all artistic forums, the artist's creative particularity, his hallmark, continues to be what determines his quality. Is this a contradiction? If so, how can we come to terms with it, as artists who are active in the art world?

DGA: Well, there is still a lot of resistance to moving away from certain air-tight containers. In my opinion, it is extremely important to be able to abandon these traditional, limited sites that exist in the already narrow world of art. We make up part of a much wider cultural and social context which, in turn, is trying to digest one of the greatest cognitive changes of transformation in recent decades, if not the last few centuries. As I understand it, art can not limit itself to simply airing out the great questions about the human and the divine—nor obeying strategies which are purely aesthetic or of the marketplace—but rather it must be committed and involved in social and political processes.

We have to show our ethical commitment with the work we do, incorporating it into the part of the development process of the different aspects constituting our social, political and cultural context. We are living through a re-formulation of the processes of production, transmission and appropriation of symbolic goods that make us reconsider models of the construction of subjectivity and social organisation. Walter Benjamin, already in 1934, wrote this in regards to producers: “An author who does not teach writers, does not teach anyone. The model character of production is then decisive; in first place, it instructs other producers in the production and then, in second place, it is capable of putting an improved apparatus at their disposal. And when more consumers take this apparatus to production, the better it will be.”

We must begin redefining the role of the artist in this society, even within its specificity, and there is nothing wrong with that—or is this the only field that can not have a crisis or be in a state of constant change? Aren't other disciplines—educators, journalists, scientists—trying to redefine or rethink their role in society,

to gradually adapt to change, to find their position in society? A process must be started to break with the classic conception of the artist, in order to create a different one, which should be processual in nature, akin to the character of an analyst, informer or critic, within a reality of logical answers to the current situation of the exclusionist, bourgeois art institution—the museum, the market, the academic world, the conservative concept of the artist. Artists have to offer alternative actions, to open spaces of confrontation and criticism. This implies going into the arena, questioning the structure as a whole, and convincing others that we can restructure the entire system using different parameters, other processes, different from the ones proposed by the current courtier artists, official portraitists, roundabout artists, and decorators in cahoots with the powers that be. We can not resign ourselves to going back to the cathedral, to paint vaulted ceilings in theatres, and to decorate the apartments of the nouveau riche of the construction business. Obviously, we're pushing the issue one step further, reformulating a thorough rereading, but I don't believe that we are doing anything more than observing what is going on around us and questioning it, questioning it all the time, learning to read on the backside of images. It is nothing new.

ÁdlÁ: The question of survival is fundamental if we want to clarify what the artist's task is and what his place within the artistic framework is. As we pointed out earlier, it seems that the artists are "risking their lives" doing what they do, rather than making a living like any other worker who does his job. Speaking of this, I would like to bring up one of Iván de la Nuez's ideas from his text included in this publication, bearing the subtitle "Art, Politics and Survival." In the last part of the text, which had already been published in the cultural supplement *Babelia* under the title *Intelectuales en la era de la imagen* [Intellectuals in the era of the image], Iván argues that visual culture is slowly but surely substituting written culture as the "transmitter of knowledge." And he argues that artists are therefore faced with the task of becoming the intellectuals of the era of the image.

This idea, which is doubtlessly a key to understanding the more and more specific complexity of contemporary art, brings up, however, other doubts, among which, from my point of view, the term "intellectual" is foremost. We should question if this term, and everything it has meant historically, is helpful for the communication of new ways to understand art, or if it is weighed down by too much baggage. That is, if the word intellectual would also need redefining or a rereading within the cultural territory, where, as you have said, everything is in the process of transformation.

DGA: I don't understand it so much as some taking the place of others, but rather as a situation in which we are moving closer to a stage where it will be

difficult to identify cultural sectors that are completely autonomous. This might seem to contradict the fact that it is more and more difficult to grasp reality in an individual and autonomous way. We need to create, as a group, new ways of learning and collaborating to carry out any task. We are submerged in a world where the transmitter and the receiver act simultaneously. In a very short period of time, we have gone from visiting the museum, the library, archives, to physically living inside the Archive. As individuals, we do not have the capacity, or the memory, to take in the whole System. Researchers have warned us that the human being has a work memory capacity limited to remembering four things—no more—although we can use tricks like repeating something many times, or grouping things together. How then are we going to manage with this huge quantity of documents, information, images... We have to create mechanisms which would allow us to transform all of that noisy mess into specific knowledge to be able to develop any specific activity in our personality. We will have to embrace this collectively, and look for new mechanisms from the enormous variety of fields and disciplines. Surely beginning with education. Here, no one is superfluous, just as no territory is exclusive to any one person or group.

If we were speaking in traditional terms, like one speaks in museums, that is, of the public, the viewer—the audience the artist's work will be aimed at—today, more than ever, they are used to very sophisticated representation techniques borrowed from the mass such as advertising or television, but especially from the recent change in consumer habits of the media, brought about by the extensive appearance of the Internet, personal telecommunication tools, such as the mobile phone (which is also a camera for both videos and photos) and the systematic introduction of the computer in the private sphere. The visual is specifically associated with the contemporary territory of the digital: digital entertainment, advertising... Artists are no longer the only ones with the ability to influence the visual imaginary. Moreover, I think we have lost part of that ability and perhaps it is time to stop making any more noise, to stop producing images. This does not necessarily mean to stop working with images, which is something us artists know quite a bit about, or at least we should. Let's join that battle, but let's value other points of view. We should discover what lies behind those images; indeed, teach how to decode; help crack the code of visual frameworks; show the backsides of all these images; expose their entrails. It is a language filled with potentials, but it is immersed in a battle to control it. "Language changes the world," said Rogelio López Cuenca in a recent interview. This is one of our fundamental battlegrounds—Is that an intellectual stance? I don't know, but we're working on it.

I accuse myself of being conscious of forming part of an ongoing dialogue with a vast preceding cultural inheritance; of believing that every work of art comes from other previous ones, forming a weave or network with them, as well as with its contemporaries and those that will come after it.

I accuse myself of believing that the languages we inhabit—and are—in form a public heritage of images, words and other types of signs; of believing that every “work” is the (provisional) result of a process that we must always view as collective, insofar as it requires readings and different updatings of a shared code.

I accuse myself of believing that the basis of what we call artistic creation is none other than a departure from the use of linguistic norm, and that from the oral tradition to the Latin *contaminatio* or to Pound, the collage and montage, to Pop Art, to the ready made... parody, manipulation, recontextualisations, quotation, irony and intertextuality are all recourses on which this “creation” is based. And this is not only true for these cases and for those who identify with this tradition, but in all instances, even those that defend the opposite fiction with the goal of preserving the statute that the senate and the people (and the market!) confer on the figure of the individual genius and his work.

I accuse myself of being incensed by the propaganda campaigns that co-opt the popular myth of the bohemian artist and his hardships as an excuse to restrict access to cultural productions at a time when technology is opening up the possibility of their free circulation and exchange. And I accuse myself of seeing this offensive as part of an overall process of privatisations demanded by the globalised system of capitalist exploitation: the liquidation of all kinds of public goods and services—naturally including knowledge, now reduced to a commodity—for the greater profit of the proprietors and intermediaries at the expense of general impoverishment.

I accuse myself of believing that big owners use small ones as an alibi to preserve their privileges; of believing that the immense majority of artists do not obtain copyright benefits—or that these are laughable—and that what is actually at stake here are the big profits generated by the entertainment industry, which

is to say commercial films and music: best sellers, hits, blockbusters, ... that what we are really talking about is the control of the communications market by corporations. Another wall, another fence, another railing, another barrier of the laws that are raised everywhere to keep out the rabble and separate the rich from the poor, the haves from the have-nots, and to extend the field of exclusion.

I accuse myself of seeing that behind the pressure copyright lobbyists put on public opinion and governments to reinforce control on culture “within the current social and economic model”, there is an implicit recognition of the everlastingness of that model and order. And I also accuse myself of differentiating between a wi-fi network and a true unwiring: that where some only see machines for making money, others see the chance for struggle and play, in other words, for life.

I accuse myself of seeing in the criminalisation and persecution of circulation and copying, signs that mass culture is at a transitional moment in which it is possible to develop new forms of popular culture: collective, polyphonic, multiform, polyhedral, dehierarchised, reticular, eccentric, horizontal, rhizomatic, processual and in ongoing rewriting, (self)questioning and transformation.

I admit to being interested in and in favour of experimentation with certain types of artistic practices that we might call communist, if you'll forgive the use of the word, or, if you consider it more palatable, communalist or communitarist, or social, or public, in the sense of setting itself apart because of its vocation for, among other things, creating society, which is to say, the territory of debate, dialogue, dissension, and also conflict; works that are nothing if not a rereading of quotations, both visual and verbal, taken from pre-existing texts and that at once form part of wider narratives, that embrace them and that overflow them. And I accuse myself of seeing in these overflows, instances of other ways of doing, related with other ways of making *polis*, in the sense of developing a radical type of democracy.

Finally I accuse myself of dreaming, of imagining forms of resistance in the company of others; and also of not ignoring that all this sounds like wishful thinking, of uttering worn-out names, of repeating words moistened by the saliva of others, of knowing that the driving force of this desire is nothing if not desire itself, hardened by a thousand failures, betrayals, disappointments ... I accuse myself of knowing that this love is not the first and nonetheless and despite everything I love it.



**R**

SALA P ARPALLÓ  
DIPUTACIÓN DE VALENCIA

Alfonso Rus Terol  
Presidente de la Diputación de Valencia /  
President of Diputación de Valencia  
(Valencia Provincial Government)

Salvador Enguix Morant  
Diputado del Área Cultura /  
Head of Department of Culture

Ana de Miguel Vilar-Sancho  
Directora

Este cuaderno se publica con motivo de la exposición /  
This book was published for the exhibition  
*Herramientas del arte. Relecturas*  
Sala P arpalló, 24. 06 – 30. 09. 2008

Comisario del proyecto / Project Curator  
Álvaro de los Ángeles

Coordinación de la edición / Publication coordinated by  
Eva Caro

Diseño y maquetación / Design and Layout  
Nieves Berenguer Ros, Mario Berenguer Ros

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

Traducciones / Translations  
Lambe & Nieto  
Unitat de Normalització Lingüística. Diputació de València

Fotomecánica e impresión / Photomechanics and Printing  
La Imprenta Comunicación Gráfica, S.L.

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

© edición / edition: Sala P arpalló. Diputación de Valencia

Textos con licencia de reconocimiento –no comercial–  
Sin obras derivadas 2.5 España License de Creative Commons /  
Texts with Creative Commons Attribution – Noncommercial –  
No Derivative Works 2.5 Spain License

ISBN: 978-84-7795-449-6  
DL:

Impreso en España / Printed in Spain

SALA P ARPALLÓ

DIPUTACIÓ DE  
VALENCIA  
Àrea de Cultura

Colaboran / Collaboration

VNIVERSITAT DE VALENCIA  
Col·legi Major Rector Peset



**AS**

# RE LEC TU RAS