

**MARTA DE GONZALO Y PUBLIO PÉREZ PRIETO**  
**KAMEN NEDEV**

*KA: Teniendo en cuenta la inmensa cantidad de producción visual que se da hoy en día, su importancia en la cultura de masas ¿por qué hacer arte?*

MA: Hacer arte cubre un espectro del trabajo visual que debería alejarse de la lógica del consumo. Las grandes compañías y la publicidad intentan usurpar el lugar de la experiencia estética para otros usos, generando un tipo de experiencia que no abre un paréntesis de comprensión, que no permite cuestionarse ni cuestionar, perpetuando el sistema establecido.

*KA: A lo largo de la historia las políticas oficiales respecto al arte han tenido como fin promocionar unas representaciones culturales que fomentan determinados valores.*

PU: Aplicado a las prácticas contemporáneas, mucho de lo que se produce desde un ámbito supuestamente artístico no es muy distinto a la publicidad.

MA: Ciertos ámbitos políticos utilizan sus instituciones artísticas como lugares de autopromoción, y los artistas se censuran para generar una representación adecuada de esas instituciones. Este sería un simulacro de la experiencia estética.

*KA: Pero cuesta entender qué recepción le queda al arte fuera de la fortaleza de la cultura visual del espectáculo.*

MA: La recepción del arte es una actitud, una actitud que no es promocionada, porque sería promocionar un tipo de persona.

PU: Y un tipo de trabajos que produjesen conciencia crítica en sus productores y receptores. Pero pese a la omnipresencia de la cultura mediática, hay ciertos trabajos que culturalmente tienen otra intencionalidad, cuya presencia en sí misma produce un espectador. Creo que la gente en el fondo de su corazón siente el vacío de la cultura, malestar que excepcionalmente descubren ciertos trabajos irrefutables.

*KA: ¿Y en esa experiencia veis un punto de partida para algo?*

MA: La experiencia estética genera una interrupción en el constructo de nuestra realidad, un paréntesis en el relato que genera una visión distanciada, que produce una posibilidad de crítica activa y abre una puerta a otras formas de ser, de estar en el mundo y de regir la propia vida.

PU: Que un productor cultural se esté dedicando a un trabajo del que desconoce su especificidad, que es la experiencia estética así entendida, es muy grave. Se produce una doble inconsciencia: la falta de distancia crítica del espectador medio sumada a la inconsciencia en la producción.

*KA: ¿Consideráis vuestras experiencias estéticas como punto de partida productivo?*

MA: Sin esas experiencias no estaríamos hoy en la producción. Hay dos tipos de artistas, los que han tenido experiencias estéticas, lo que les ha empujado a producir arte, y los que no las han tenido y quieren ser "artistas" como etiqueta social. Esos dos tipos producen cosas totalmente distintas.

PU: A actitudes tan diferenciadas se les llama igual, se las denomina arte.

*KA: Las críticas a la implicación del lenguaje estético con el lenguaje del poder, sea un enfoque feminista, situacionista o marxiano, tienden a inhabilitar la experiencia y el goce estéticos como punto de partida. ¿Puede ser este un germen para construir un sujeto social crítico, una actitud política, una crítica a la realidad?*

MA: Hay dos formas de malentender el arte contemporáneo, de limitarlo y anularlo. Una es esa asimilación de lo artístico a lo publicitario/espectacular consecuencia del capitalismo, y la otra viene de ver en el arte tan sólo una herramienta del poder para afianzarse. Ambas renuncian al arte como fuente para una conciencia crítica propia, para pensarnos como modificables.

PU: Y renuncian al camino del placer para pensar la alteridad, una lacra del pensamiento clásico de izquierdas con una clara raíz cristiana.

*KA: Incluso Laura Mulvey, cuando plantea su crítica al lenguaje del cine lo hace como una crítica al placer visual, al disfrute. Si tomas la experiencia estética como tu objetivo, tienes que buscar una manera de reconducir esos elementos, si uno tiene conciencia de ser artista tiene que producir arte.*

MA: No estamos hablando de que la producción no tenga que ser consciente políticamente, pero la intención de una obra de arte no puede ser generar una ideología política, debe ser generar una experiencia estética que dé lugar a una actitud, y esa actitud a unas prácticas vitales.

PU: Las formas culturales actuales producen unos sujetos, de manera que si se produjesen de otra modo se daría lugar a otras prácticas, otros sujetos y quizá otra sociedad. La experiencia estética no es placer ni displacer, es ambas cosas. Si por definición produce un paréntesis en la realidad, su dificultad radica en que es dolorosa; a nadie gusta cuestionarse a sí mismo, su estilo de vida, sus hábitos cognitivos. Por eso no es fácil encontrarnos con un arte que genere esa actitud crítica, porque requiere otro tipo de recepción y de producción.

*KA: Hay enfoques que rechazan el arte por considerarlo parte de una jerarquía de la alta cultura que está absolutamente al servicio de la voz de su amo. Parece que por fin se está tomando conciencia de lo fundamental del aspecto cultural de la ideología, y ahí la cosa se bifurca entre gente que quiere estetizar una ideología y gente que intenta politizar la estética.*

MA: Nos parece muy reaccionario negar el carácter complejo de la creación, sus representaciones y formalización, del trabajo artístico. La conciencia de la producción es la adecuación de las representaciones al momento presente, de modo que estas sean operativas hoy en el sentido de generar experiencia estética, y por tanto distanciamiento con la realidad actual. Considerar la cultura como propiedad de las élites fomenta que la producción simbólica del poder la hagan las nuevas generaciones de los que lo ostentan.

PU: Es permitir a la burguesía que se siga reservando el privilegio que se ha reservado siempre. Yo les decía a mis alumnos de San Blas: ¿vosotros creéis que si la música y el arte fueran tan malos los ricos se los iban a reservar para ellos? Esto nos lleva a lo que decía Burke sobre la cultura popular en la Europa moderna: el que controla las canciones controla el mundo, el símbolo cultural.

*KA: Cuando se os plantea hacer un proyecto artístico ¿cómo lo abordáis? ¿Qué tipo de procesos seguís?*

MA: Trabajamos en aquello que queremos trabajar, bien porque sentimos que necesitamos pensar un aspecto de la realidad, y ese pensamiento, ese estudio, esa reflexión la traducimos después en un trabajo concreto, con la intencionalidad de que produzca una experiencia estética acerca de esa pregunta que nosotros nos hemos hecho, o bien intentamos generar una experiencia estética cuestionando un aspecto de la realidad que creemos que es necesario que sea cuestionado, aunque nosotros tengamos resuelta la respuesta antes de empezar a elaborar el proyecto.

*KA: Lleváis trabajando juntos desde 1996 y habéis tocado desde acciones hasta trabajos más visuales, desde trabajos más procesuales a maniobras de arte público. Esta variedad de formatos y modos de producción debería ser normal, pero ¿no creéis que lo que se premia institucionalmente es un estilo? ¿no se le sigue pidiendo al artista que entregue un producto reconocible?*

MA: Un artista no es una fábrica. La forma debe ser consecuencia de lo que nos demandan las preguntas acerca de la realidad que nos hacemos. Nuestra postura al formalizar es poner por encima de todas esas lógicas la que va a generar trabajos y experiencias estéticas más eficaces.

PU: Esto es muy importante para entender la razón por la cual empezamos a trabajar juntos. Cuando nos conocimos en la Rietveld Academie en Amsterdam cada uno tenía su trabajo individual e inevitablemente heredero de una formación estilística. Nos dimos cuenta que dialogando durante el proceso de producción de trabajos individuales o conjuntos, nos volvíamos conceptual y formalmente más exigentes, con lo cual tendíamos menos a la solución que nos resultaba más cómoda. La vida es tan compleja que no creo que uno quiera pasarla repitiendo el mismo trabajo.

MA: Eso nos lleva al tema de la mecanización de la producción artística. Tomar conciencia de que hay una serie de gestos culturales heredados que se repiten inconscientemente te lleva a ser exigente en cada trabajo. Romper esa mecanización supone quebrar un montón de estereotipos del artista.

*KA: Trabajáis en un diálogo creativo. Además habéis participado en varios proyectos de grupo, sea a nivel de proyecto expositivo colectivo como Ecosofías, o el Circo Interior Bruto, y también habéis trabajado en diálogo con los receptores de los trabajos.*

MA: Haber tenido nuestra experiencia conjunta nos abre los ojos a otras posibilidades de trabajo colectivo y nos hace ver su potencialidad. Pero también creemos que un trabajo no es ni mejor ni peor por el mero hecho de haber sido pensado por uno o por muchos. La experiencia de cada cual aporta miradas y matices que la experiencia individual no plantea, el diálogo te enfrenta a contradicciones con tu identidad construida socialmente. Hemos aprendido mucho de algunas personas, de dialogar con quienes nos hemos encontrado por el camino. En cuanto a que hayamos generado algunos trabajos en los que hubiese una parte de protocolo, de participación de los receptores para que el trabajo pudiese completarse o llegar a ser, hemos procurado siempre no delegar el trabajo en las personas que tenemos enfrente, y por supuesto nunca utilizar al otro.

PU: Se llama trabajo artístico muchas veces a un mero protocolo, pero hacer el guión de una acción no es un trabajo. No puedes esperar de un mero mecanismo la trayectoria conceptual o formal que pretendes con un trabajo artístico. Hay un brutal malentendimiento de la estética relacional en pretender subversivo hacer un curry o llenar de inmigrantes una galería.

*KA: Yo hablaba antes de estetizar la política precisamente como lo estás presentando tú ahora, mientras que politizar la estética lo encontramos en gente como Haacke, Richter, que plantean las cuestiones políticas intrínsecas al arte, no ilustran pancartas, ni hacen unos videos de cómo gente manga en supermercados, o rediseñan logotipos o webs corporativas.*

PU: Las preguntas clave son ¿quién es el receptor último de esos trabajos? y ¿esos trabajos están contruidos artísticamente bien? Los movimientos sociales y el activismo cultural se ve en la contradicción de considerar la producción cultural como burguesa y colaboracionista, pero al mismo tiempo saber de la necesidad de realizar trabajos que operen simbólicamente. Si no se hace bien ese trabajo al final lo que se transmite a la sociedad es que se está aprovechando la autonomía del arte para construir un determinado círculo de relaciones humanas y salariales tras su fachada.

MA: Un antropólogo sabe que la representación simbólica es parte de un sistema social humano. Que los poderes y jerarquías de ese sistema social se quieran apoderar de esa producción de valores simbólicos, como de todo lo demás, no debería sorprendernos. Que haya movimientos sociales que traten de recuperar esa posibilidad para crear valores simbólicos *otros* para sí mismos es bueno. Lo que no se puede olvidar es la necesidad de unos procesos, unas metodologías y unas herramientas para la creación de esos valores simbólicos. Lo que importa al hacer una película es cómo la haces, para qué, qué preguntas te has hecho para generar una respuesta que necesite ser una película y cómo les das forma, es lo que puede ser susceptible de generar experiencia estética y por tanto valores simbólicos.

*KA: ¿Qué receptor prevé vuestro trabajo?*

PU: El receptor que prefigura nuestro trabajo no tiene edad, ni una formación cultural determinada. Somos conscientes de que va a ser una recepción distinta la de una chica de 15 años a la de otra una persona formada artísticamente, pero procuramos dar siempre un acceso.

MA: Queremos generar una experiencia estética que entre por el camino de la cercanía para extrañar y en ese sentido nos dirigimos a seres humanos. No hacemos arte para mujeres, o arte para artistas, comisarios o galeristas. El trabajo va a ser un comentario artístico igualmente, y algunos serán capaz de leer ese comentario artístico por tener un determinado bagaje, pero habrá gente que no. Nuestra intención es que el trabajo pueda generar una experiencia estética independientemente de eso. Para ello nuestra conclusión momentánea es que el camino es una determinada poética, en imágenes, en texto, en sonido, en la combinación de ellos, en objetos; que esa poética sea accesible, que entronque con una cultura que es de todos. Últimamente hemos mirado atrás hacia formas de comunicación que al estar fuera de las dinámicas actuales, generan una experiencia de cercanía que potencia la empatía y lugares de entrada para la recepción que nos parecen efectivos. Por ejemplo, formas heredadas de la cultura oral o del relato tradicional, o tiempos desacelerados.

PU: Esta democratización de la recepción no viene de la literalidad de la que se nutre la cultura mediática, sino que intentamos que sea una construcción conceptual que tenga un acceso que cuide del espectador.

MA: Y tras ese cuidado, que los paréntesis que abra generen cierto vértigo, o incluso cierta parálisis. Cierta crisis. Que dé algo que no puede venir de otros lugares. Esto no significa que nosotros no seamos plenamente conscientes de que planteamos unos trabajos que exigen una posición activa por parte del espectador. Entendemos que la presentación del proyecto a la recepción es un acto comunicativo, y en un verdadero acto de comunicación el esfuerzo nunca es unidireccional. Pero a esa exigencia intentamos darle un camino, acompañando al espectador en ese transcurrir mediante muchísimas pequeñas decisiones formales previas.

KA: *Otro factor determinante es el contexto de la recepción. El arte se puede presentar en multitud de lugares, pero aunque se encuentre en la calle forma parte de una categoría social que a su vez es apoyada o certificada por una institución que dice lo que es arte y lo que no. Esos entornos ¿cómo determinan la recepción del trabajo?*

MA: El trabajo artístico tiene que posicionarse como un discurso que se emite desde otro lugar, y que busca una recepción distinta. Sin duda el contexto de la institución arte puede invalidar algunos trabajos, que algunos temas no sean trabajables en un museo, o que no sea el lugar ideal para mostrar determinado trabajo. Por otro lado, dentro de un museo, de una galería, o en un evento cultural multidisciplinar se pueden presentar trabajos que generen experiencia estética. Hay que ser consciente de qué estás haciendo en cada lugar, lo que va a generar formalizaciones distintas.

PU: El contexto marca pero no anula. Es cierto que puede darse el caso extremo de que un trabajo no sea éticamente o temáticamente apto para una galería o un museo, pero un museo es un espacio público y yo no estoy dispuesto a renunciar a un espacio público. Otra cosa es que no me guste en lo que se ha convertido la representación política que genera un museo, pero volviendo a la experiencia personal, yo he encontrado en museos trabajos que me han dado mucho.

MA: Al igual que un artista con cada obra se posiciona, un museo no existe de una manera cerrada sino que es un proyecto susceptible de modificarse con su praxis.

KA: *Un pensamiento normativo hoy en día parece ser el de que la institución es algo malo. Hay que sacar el arte de los museos y acercarlo al público.*

MA: O peor, el museo es malo pero su dinero es bueno, con lo cual vamos a coger el dinero del museo diciendo que vamos a hacer arte para no hacer arte. Eso me parece triste. Hay trabajos buenísimos y malísimos tanto en la calle como en los museos. Es cierto que hay muchas veces la necesidad de hacer cosas fuera de estos entornos porque en ellos es imposible mostrar o generar determinadas cosas. Por ejemplo el Circo Interior Bruto, que ha tenido la virtud de no depender del dinero institucional para existir. Nosotros también hemos buscado no depender de nadie para poder seguir haciendo lo que queremos hacer.

PU: A veces hemos recibido dinero institucional para proyectos, pero siempre con el absoluto control de la producción y las decisiones artísticas. Y siempre con conciencia de que lo que realizábamos tenía un sentido público.

KA: *Parece que el comisariado y la crítica van poco más allá de un peldaño administrativo o promocional, que habitamos un ámbito en el que el criterio artístico ha sido sustituido por la nomenclatura.*

MA: Es muy difícil hacer arte en un estado que funciona culturalmente como este. Ser artista o crítico exige un trabajo, un posicionamiento, un estudio, una visión crítica que puede conllevar renuncias. Es posible hacerlo, como lo ha hecho Isidoro Valcárcel, o Félix Guisasola en el pensamiento crítico. Nos pesa ver gente muy buena que se queda en el camino por pura desesperación, pues la energía que hay que invertir es mucha. Y cuando las cosas se salen mínimamente de la asimilación a los patrones de promoción, directamente se ignoran. Por otro lado, es importante no confundir el éxito con que de repente estés en todas las listas de nombres. El éxito es que tu trabajo artístico o crítico de verdad genere lo que tiene que generar, experiencia estética y pensamiento crítico respectivamente.

PU: Es una verdadera desgracia que el sistema de reconocimiento y publicidad te acabe estropeando algo que es profundamente tuyo. Falta a artistas y críticos por igual un entendimiento de la cultura como proyecto.

KA: *Pero eso implica tener una idea de arte que puedas argumentar.*

MA: Pero ese es nuestro trabajo. Nosotros llevamos dos horas hablando de lo que nos proponemos hacer. Pero al final son los trabajos los que dicen si hacemos todo lo que decimos que queremos hacer o no.