

*julio, 2018

ZAR

GEN*

BAS —
PRO
EXPA

AAEEEBGP

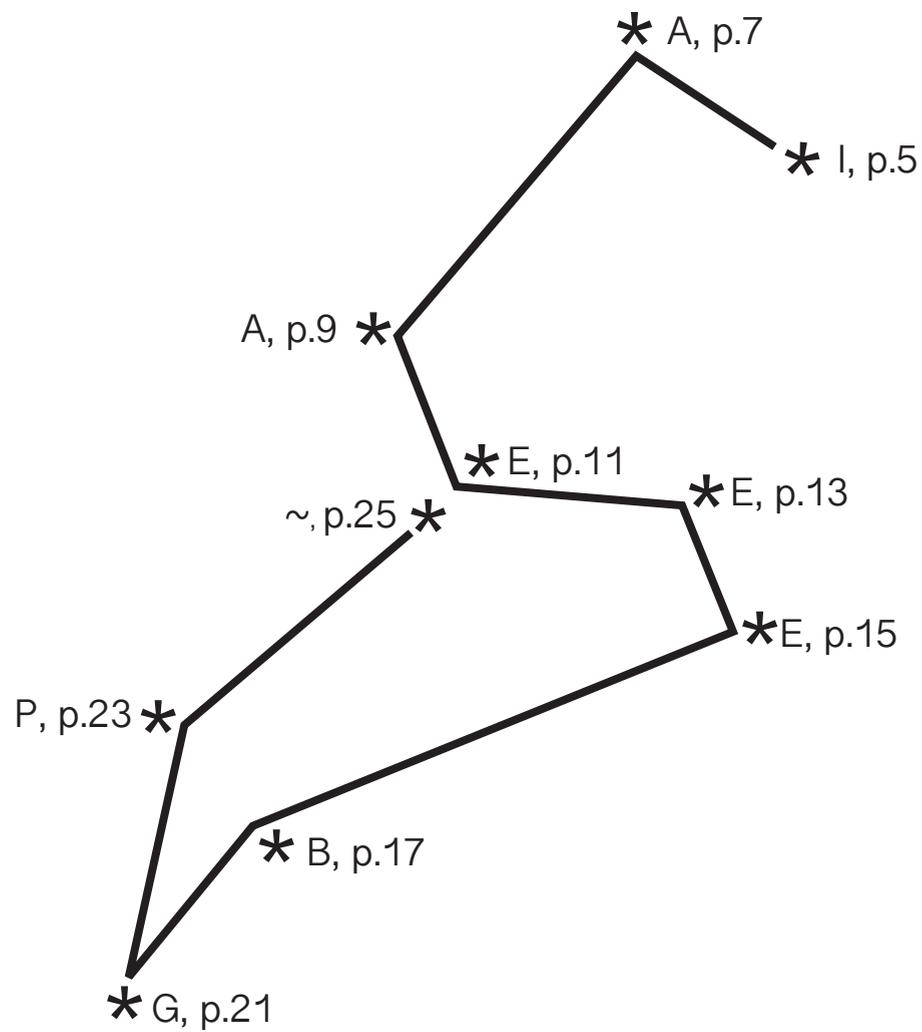
—*IVA*

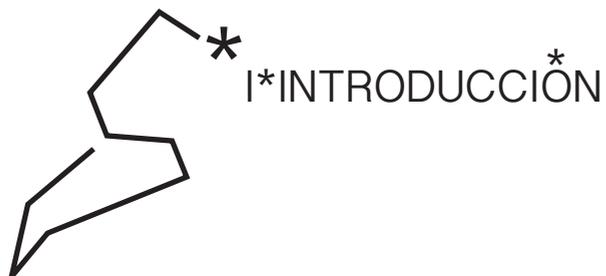
AAEEEBGP

AUT
EXP —

*ONMEDIATION/5







Este glosario se crea como un brazo extensivo de la exposición *Materia Prima*, que abrigó el **Centre d'Art Contemporani de Barcelona - Fabra i Coats** entre noviembre de 2017 y abril de 2018. Un esfuerzo para dar forma al bullicio de la escena artística barcelonesa, una cartografía de artistas demasiado asentados para ser considerados emergentes y aún no lo suficientemente celebrados para ser consagrados, los denominados artistas *mid-career*, allí donde los estudiantes de historia del arte podrán memorizar un nuevo canon tensado en las cuerdas de la institucionalidad. Una criatura que nace temblando en medio de un estado político y cultural de excepción, renegado de madre y padre, el Institut de Cultura de Barcelona (ICUB), entidad productora, y el equipo curatorial, David G. Torres, David Armengol y Martí Peran, ambiguos ante los preceptos de la muestra; arrojada a los confines de las salas aún estériles de Fabra i Coats.

Donde un primer intento de colaboración entre el proyecto de curadoría *On Mediation* y el Centre d'Arts Santa Mònica fracasa, Fabra i Coats salva el devenir del taller de comisariado a través de una conjunción de entrevistas a los artistas protagonistas de *Materia Prima*, quizá también empeñado en oxigenar el proyecto comisarial. Las entrevistas pretenden dar voz y hacer un zoom a los discursos y mensajes de los artistas que conforman la exposición, verdaderos protagonistas de la muestra que de otra manera quedarían absorbidos bajo el manto de la propuesta expositiva.

Entrevistas entendidas como formatos expresivos alternativos (a pesar de su aparente convencionalidad) que interpelan al artista y facilitan una aproximación a su obra a través del diálogo. Entrevistas que van desde el formato de charla oral y videotransferencia hasta epistolarios digitales a través de *email* o conversaciones vía plataformas de edición simultánea como Google Drive; de ahí también la multiplicidad de registros en los textos.

Ajenos a la virtualidad de las entrevistas, que cobran forma entre los códigos binarios del web de Fabra i Coats, los participantes de *On Mediation* insistimos en abandonar la digitalidad y poder hojear nuestros textos. En un acaso naif, acaso soberbio, ramalazo materialista, decidimos confeccionar una publicación que, de alguna manera, encarne en un formato inesperado el viraje de las entrevistas. Queremos aspirar a una conciencia crítica, una reflexión retroactiva, una deconstrucción productiva... Queremos trascender y subvertir identidades artísticas o generacionales y generar nuevas aproximaciones e interlocuciones.

*
Tras una lucha benévola y abierta para decidir cuál será el caballo prelude de nuestros textos, se formaliza la propuesta de un glosario, en el que nuestros paisajes y reflexiones se entreguen con libertad a cada una de las palabras.

[Se da por finalizada la reunión,

*
Empezamos con un proceso taxonómico, en el que contabilizamos las palabras que se repiten a lo largo de las casi 30 entrevistas, y extraemos los términos semánticamente representativos.

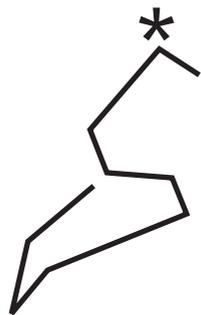
[Se da por finalizada la reunión,

*
No tardamos en ahogarnos en la rigidez de la operación taxonómica, y empezamos a plantearnos conceptos surgidos en el transcurso de las entrevistas. Algunos se plantean como términos defectuosos; conceptos como el de género, que por su ausencia o su escasa visibilidad merecen ser reconciliados y con ello madurados. Otros son meras reflexiones que nacen de la misma necesidad de ser pensadas.

[Se da por finalizada la reunión,

*
Peinamos los ensayos en busca de pliegues corruptos.

[Se da por finalizada la reunión.



A* AUTOCENSURA

/laura anglès torrents

MATERIA RASA

De las 12 horas del 8 de noviembre de 2017
a las 12 horas del 1 de abril de 2018

MATERIA RASA es una propuesta expositiva que parte de una voluntad de prospección general del ejercicio de autocensura en la escena local del arte. ¿De qué manera los artistas pueden traicionar su propio trabajo bajo el yugo de presiones externas? ¿Hasta dónde se pueden amoldar los comisarios y los críticos de arte a la institucionalidad, salvaguardándose en espacios seguros de posibles conflictos? La muestra analiza cómo en un momento en el que la precariedad inunda el sistema Arte, el temor al desempleo puede conducir al conformismo y, con él, a la autocensura.

Foucault refiere una primera manera de afrontar el problema de la autocensura al referirse a los mecanismos políticos del liberalismo, por los cuales los gobiernos reconocen y ayudan a cimentar la autorregulación del individuo. Bajo una falsa apariencia de libertad, los gobernados acaban por adaptar sus deseos y decisiones a los objetivos gubernamentales. En 1991, Pierre Bourdieu, en *Language and Symbolic Power*, plantea la censura y, por ende, la autocensura como dinámicas endémicas en las mismas relaciones de poder, una tensión presente en cualquier elección de discurso, que conlleva la necesaria exclusión del otro dicotómico. En esto, la censura pertenece al *habitus*, o conjunto de esquemas simbólicos de un individuo y su esfera social. Otra pensadora paradigmática es Andrea Fraser, que aplica la noción de autocensura al arte. Su propuesta para definir la autocensura acaece cuando una de las cuatro dimensiones constitutivas del sistema Arte (la estética, la económica, la social y la política) es

ignorada. Como respuesta nace la obediencia civil, que a su vez conlleva asumir y dar por sentadas las realidades inestables. El discurso crítico no puede no generar un impacto: debe tener el poder de manifestar los conflictos internos y con ello abrir campos de resistencia, sin miedo a los oleajes.

A la luz de estas consideraciones, la exposición se articula alrededor del concepto de miedo, entendido como el temor del individuo contemporáneo a pronunciar abiertamente su discurso al abrigo de posibles repercusiones. Una renuncia violenta a la libertad personal de expresión que, consciente o inconscientemente, asfixia la verdad de sus obras. Entre las consecuencias que el individuo quiere sortear podemos discernir aquellas que transitan desde posibles secuelas emocionales para el interlocutor, como es el caso de las obras que pueden herir sensibilidades, hasta los potenciales mecanismos represivos de determinados gobiernos; el corte moldeador que impone la lógica de mercado; la adaptabilidad del trabajo del agente artístico ante los procesos burocráticos; la resistencia a nuevas o desconocidas propuestas expositivas; la mediocridad como techo que impide desplegar un discurso revelador... La multiplicidad de mecanismos que confunden la voz del individuo tiende al infinito, y, paradójicamente, se eleva a uno: la maleabilidad del sujeto.

Es necesario aspirar a la *MATERIA RASA* (hacer *tabula rasa*), obstinarse a un estado de pureza en el que el arte recupere su autonomía y se libere de las tensiones represoras. Allí donde el agente artístico (ya sea el artista, el comisario o el crítico de arte) se desburocratice, se desfuncionalice, liberado de las restricciones administrativas, las pinzas sociales, los jirones sentimentales. He ahí el punto donde todo comienza. El sujeto asume plena consciencia y autoría de su trabajo, valiente, desgredando nudos y profanando terrenos agrestes.

En el marco de las premisas de esta prospección, en *MATERIA RASA* el corte de observación se ha centrado en aquellos artistas que valientemente han querido recuperar obras de su trayectoria en las que habían ejercido una autocensura consciente. Por otra parte, se han querido contemplar obras de nueva creación, mediante una invitación abierta a aquellos artistas dispuestos a desplegar un análisis de las tensiones que han restringido sus proyectos, con la idea de rescatar aquellas autocensuras inconscientes y reunir las en un nuevo trabajo.

MATERIA RASA invita al público a quitarse la máscara de la autocomplacencia y enfrentarse a los artificios que le impiden llegar a su propia verdad, deshollinar sus cuerdas vocales, aislar el miedo alzando la voz.

Curadora: [REDACTED]

Artistas participantes:

[REDACTED]

* En una operación tautológica de autocensura, o quizá en una activación performática de la exposición, Fabra i Coats acabó cancelando la muestra una semana antes de la inauguración por motivos que nunca expresó. En su lugar se estrenaba en la misma fecha prevista la exposición *MATERIA PRIMA*.

** Obcecados ante las posibles repercusiones laborales y políticas de su participación en la muestra, los artistas y la curadora solicitaron eliminar su nombre de los archivos de Fabra i Coats.

*** El texto arriba reproducido forma parte de un ejercicio de ficción ucrónica que, como tal, no se corresponde con los hechos ocurridos.

- BOURDIEU, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1991.
- FRASER, Andrea. *De la crítica institucional a la institución de la crítica*. México: IIE-U-NAM: UAM: Clío: MACBA: Siglo XXI, 2016.
- FOUCAULT, Michel. «Governmentality». En: BRUCHELL, Graham; GORDON, Colin; MILLER, Peter (ed.). *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- PALMER, Leland. «Entrevista de Leland Palmer a Jorge Luis Marzo y David Santa-eulària_Primer Intento» 19 noviembre, 2012 [en línea], (10 mayo 2017). <<https://palmerproduce.wordpress.com/2012/11/19/entrevista-de-leland-palmer-a-jorge-luis-marzo-y-david-santa-eulària-primer-intento/>>



/adriana a. leanza

زحر (zhar)

En árabe clásico, la palabra *zhar* tenía el significado de ‘flor’. Fue luego que se empleó el término *az-zhar* para indicar aquella marca que daba la suerte en la taba, antecesor del dado cuadrado que todos conocemos, donde se marcaba con una pequeña flor el lado que daba la suerte. En este juego, que en Oriente se llamó *nard*, el dado se llama *zahra an-nard* (‘la flor de las tablas reales’). De aquí la introducción, en el castellano, del arabismo *azar*, entendido con el significado del latín *alea*.

El lector se enfrenta ahora con dos posibilidades. Podría él elegir lanzar los dados, y que sea el azar el que decida por qué número comenzar. O, siguiendo el orden preestablecido de las cosas, iniciar por el número 1 hasta llegar al 6. No niego que el narrador hubiera elegido la primera opción.

2

En dos textos distintos se utiliza la expresión *feliz accidente* para hablar de cuestiones muy distintas. Bob Nickas se pregunta si el artista sea inmune al azar: «¿Es él quien se abre al azar o acepta un feliz accidente, teniendo menos control sobre su obra?» (2). Octavio Paz habla de bacterias y dinosaurios en un artículo publicado en 2015. Él también se encuentra con la expresión *happy accident* (feliz accidente), en un libro de F. Crick sobre el origen de la vida (3). En este caso, una noción que resulta extraña dentro de un libro científico. Coincidencia interesante.

4

Tres amigos se encuentran y lanzan los dados. Se decide quién participa y quién se queda afuera (5).

3

Según Jorge Macchi, accidente y azar tienen que ver con una imagen caótica del mundo. Dice: «Todo parece depender de decisiones de dioses enloquecidos o borrachos» (4). Este retorno al politeísmo es fascinante. En la cabeza tengo a Ulises que intenta volver a Ítaca, el naufragio, el pecar de ὕβρις que tanto enfurecía a los dioses.

5

Stéphane Mallarmé. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Presencia, en la misma frase, de dos enunciados contradictorios: el primero, que afirma que un golpe de dados puede o podría abolir el azar. Un segundo, que el *golpe de dados* no puede abolir aquello que lleva a cabo (6). ¿Puede el azar fijarse? ¿Puede el azar abolirse?

1

Walter Moers habla de un juego de cartas denominado *Rumo*, y de un personaje llamado Volzotan Smeik, una criatura que está a medio camino entre un tiburón y una lombriz. Smeik, que en aquel momento era *croupier* en un Casino de Fort Una, ciudad del azar y de la suerte, se encuentra con el Doctor Abdul Noctambulotti, intelectual experto en oscuridad, y en infinitas otras cuestiones zamónicas imposibles de enunciar. La particularidad de las criaturas como Noctambulotti, sin duda radica en el detalle no menos importante de tener siete cerebros, todos en perfecto estado de funcionamiento. Noctambulotti juega una mano de *Rumo* con Smeik, y gana. Jugará las siguientes cinco manos, y ganará siempre.

Cabe ahora abrir un breve paréntesis sobre este célebre juego zamónico: comparable a nuestro póker, en *Rumo* el azar determina el resultado de las manos. Sin embargo, si en el póker la valoración de las probabilidades, la observación de los otros jugadores, la intuición llega a marcar la diferencia, en *Rumo* todo ocurre por casualidad, y la habilidad del *croupier* en ganar las manos reside en la esperanza de que nada vaya mal. De aquí que Smeik quedase maravillado al constatar la suerte de su adversario.

Maravilla que se transforma rápidamente en miedo, porque el Doctor tiene delante suyo, en pilas de 7, casi todo el dinero del Casino. Aquí pasa algo interesante: cuando ya las glándulas sudoríparas de Smeik empiezan a implorar piedad, Noctambulotti emprende un contacto telepático con el *lombrón*, del cual surgirán, resumiendo, dos asuntos importantes: el primero, que Noctambulotti no está interesado en ganar el juego, la suya es mera investigación científica. El segundo, que según sus cálculos matemáticos, la suma de 777777,77 por 777777,777 y dividido por 77 y otras operaciones relacionadas con el número 7, permitirían evidenciar la estrategia ganadora de *Rumo*, y así negar la teoría del azar, de la casualidad, a favor de un complejo sistema numérico de probabilidades que solo podría llevar a ca-

bo una criatura con más de un cerebro.

Las glándulas sudoríparas de Smeik se relajan. El *lombrón* sonríe, ordena en la mesa una mano de cartas y esta vez el Doctor Abdul Noctambulotti pierde todo el dinero acumulado (1).

6

Cuando pensamos en llevar a cabo un proyecto, no dejamos visibles las varias bifurcaciones que nos dirigieron hacia un resultado final. Lo interesante parece siempre ser este resultado, visto como la única conclusión lógica posible. Sin embargo, estas bifurcaciones existen, y su planteamiento controla el azar, contempla posibilidades, lo que pueda o no ocurrir. El proyecto puede ser experimento, ejercicio, pero no hay nada de plenamente azaroso (7). Cuando Ts'ui Pên construye el laberinto, no se deja guiar por el azar (8). El laberinto es intricado, infinito, pero lógico. ¿Es el azar lo ilógico, el que no tiene explicación humana?

(1) MOERS, Walter. *Rumo e i prodigi nell'oscurità*. Milán: Salani, 2004.

(2) NICKAS, Bob. «Coincidencia más que azar: la intención del artista». En: *Una tirada de dados: sobre el azar en el arte contemporáneo*. Madrid: Comunidad de Madrid. Servicio de Documentación y Publicación, 2008, p. 286.

(3) PAZ, Octavio. «Inteligencias extraterrestres y demiurgos, bacterias y dinosaurios». La Gaceta [México: Fondo de Cultura Económica], núm. 530 (febrero 2015), p. 13. El libro en cuestión es *Life itself, its Origin and Nature* (Nueva York, 1981).

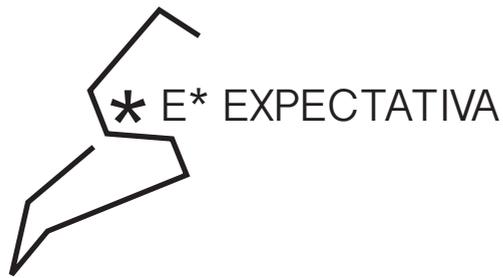
(4) SÁNCHEZ BALMISA, Alberto. «La música del azar. Entrevista con Jorge Macchi». *Una tirada...*, op. cit., p. 295.

(5) Fuentes fidedignas confirman que se trataría de una alusión al trabajo del comisario.

(6) CHEVRIER, Jean-François. «La trama y el azar». *Una tirada...*, op. cit., p. 59.

(7) Estas consideraciones surgieron en una de las múltiples conversaciones con Lucía Marcote.

(8) Ts'ui Pên, personaje del cuento «El jardín de los senderos que se bifurcan» (*Ficciones*, Jorge Luis Borges, 1944), creador de un invisible laberinto de tiempo.



/gabriel linás*

El presente es un momento en el que decidimos acotar nuestras expectativas respecto del futuro o abandonar algunas de las tradiciones más queridas del pasado para poder cruzar el angosto portal del aquí y del ahora.

—Boris Groys, *Camaradas del tiempo* (1)

Podríamos definir el proyecto estético o proyecto de creación como la recreación de un resultado formal y conceptual que será desarrollado a posteriori respondiendo a las inquietudes personales de un individuo con la voluntad de alcanzar unos objetivos éticos y/o estéticos concretos (2). Pretende proyectar, previsualizar, hacer tangible, un estado hipotético –por tanto, idealizado– de algo que está por suceder. Esto es, el primer paso hacia la materialización de una expectativa.

Paradójicamente, esta metodología de desarrollo del proceso creativo proviene del ámbito empresarial; se erige sobre la idea del mínimo riesgo, y siempre bajo premisas que tienen que ver con la productividad y la funcionalidad.

Parece innegable que este sistema acaba condicionando los propios resultados artísticos (la aún llamada «obra»), con lo cual los acerca a la reproducción protocolaria y desestima otras metodologías más especulativas.

Diariamente, estas propuestas son valoradas por jurados especializados formados por

técnicos en artes visuales, artistas y comisarios, quienes, finalmente, emitirán un veredicto para decidir cuáles deben ser premiadas en cuanto poseedoras de un valor simbólico que las haga merecedoras de soporte económico y el reconocimiento institucional y social.

El proyecto de creación es actualmente el formato de participación por excelencia del circuito de convocatorias (públicas y privadas) de Barcelona, sin ser este un caso aislado. Es el dispositivo mediante el cual los artistas (emergentes y *mid-career*) consiguen notoriedad en el sector, pasando progresivamente por un circuito institucional de múltiples fases que acaba siendo ocupado por un número bien limitado de actores y formando lo que conocemos como *escena*.

Así mismo, cada cierto tiempo se realizan exposiciones con una voluntad cartográfica, para capturar un *selfie* de carácter transgeneracional y transdisciplinar que sirva de plataforma de proyección colectiva, para todos (una selección) esos actores que ya han pasado por varias (véanse Sala d'Art Jove, Can Felipa Arts Visuals y Premi Miquel Casablanques) de las plataformas de ayuda a la creación emergente (3). *Materia Prima*, que cuenta con la presencia de nombres que figuraban ya en sus predecesoras *Distància zero* (1994), *Vostèst aquí* (2001) o *La cuestión del paradigma. Genealogías de la emergencia en el arte contemporáneo en Cataluña* (2011), es el último exponente de esta tradición cartesiana.

En esta ocasión responde más a una voluntad medial (prólogo) que de síntesis de contexto (que también, si se pretende que sea un punto de inflexión en la trayectoria del centro de arte), en cuanto lo que acaba generando es también una expectativa: la aún difusa línea de un horizonte futuro que trasciende la misma exposición. Esto es, la presentación del material bruto (arte, que no artistas) con el que trabajará el Centre d'Art Contemporani de Barcelona - Fabra i Coats una vez cuente, por fin, con dirección. La enésima tentativa de consolidación del aclamado centro de arte de Barcelona parece ahora definitiva, y deja atrás fracasos como El Canòdrom, que sí llegó a contar con el historiador de arte y comisario Moritz Küng como director en funciones durante tres años, aunque ni siquiera llegó a operar como centro de arte. De paradigmático centro de arte a «espacio municipal para asesorar a emprendedores, una especie de Barcelona Activa para la producción creativa» (4).

Titulares tan sugerentes como «Cobra 5.500 € al mes por dirigir un centro de arte que no existe», «Moritz Küng: «El Canòdrom ha suposat 4,5 milions d'euros malgastats"», «Moritz Küng: "No soy un vago"» y «Moritz Küng ya no será el director del Canòdrom» restan aún como ecos del naufragio (5). Incluso algunos artistas como Xavier Arenós, Jordi Mitjà y Domènech (quien acaba de dar el salto al MACBA, institución que, por cierto, tuvo su papel en la iniciativa) participaron de *Canòdrom 00:00:00*, la muestra inaugural (y única) del centro.

Por otra parte, en las líneas de trabajo de los treinta artistas (veintiún hombres y nueve mujeres) del contexto catalán que forman *Materia Prima* se aprecian, como anticipaba Manuel Segade siete años atrás en *La Panera de Lleida*, una serie de zonas de confluencia como el cuestionamiento de las lógicas del espacio expositivo, la revisión del papel del artista en la sociedad o la mutación de la obra de arte en proyecto de arte, como proyecto vital (6).

Recursos como el humor, la poética o el *fake* llevan apuntando estos últimos años a una nueva relectura de aquello instituido como hegemónico y preestablecido, que supera el espacio de la representación.

Aun así, como diría Byung-Chul Han, en la sociedad del rendimiento la sensación de haber alcanzado una meta definitiva nunca se produce (7). ¿Acaso no es en el terreno de la expectativa, falla entre presente y futuro, donde el arte contemporáneo puede tener más incidencia como agente disruptivo?

(1) GROYS, Boris. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014, p. 85.

(2) GROYS, *op. cit.*, p. 69-82. La definición parte de algunas ideas expuestas por Groys en el capítulo «La soledad del proyecto».

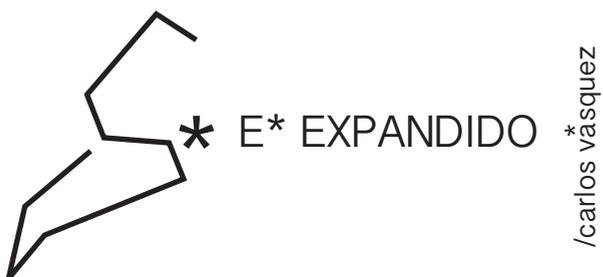
(3) Hay cierto consenso al considerar que estas tres convocatorias son las que marcan la frontera entre la emergencia y la media carrera de las trayectorias artísticas en la ciudad.

(4) LINÉS, Esteban. «Moritz Küng ya no será el director del Canòdrom». *La Vanguardia* [en línea] (8 febrero 2012). <<http://www.lavanguardia.com/politica/20120208/54251035158/moritz-kung-no-director-canodrom.html>>

(5) Küng, acribillado por los medios, al ser cesado como director publicó una declaración personal en la que daba su visión del conflicto, tal como se puede ver a continuación: KÜNG, Moritz. *Declaración final* [en línea] (8 febrero 2012). <<https://www.ara.cat/2012/02/08/642615734.pdf?hash=-735be07a8109be5810f600cda9acaae895b26dcf>>> (9 mayo 2018).

(6) En la exposición *La cuestión del paradigma. Genealogías de la emergencia en el arte contemporáneo en Cataluña*, comisariada por Segade, que tuvo lugar en Centre d'Art la Panera de Lleida en 2011.

(7) HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. 2.ª ed. Barcelona: Herder, 2017, p. 82.



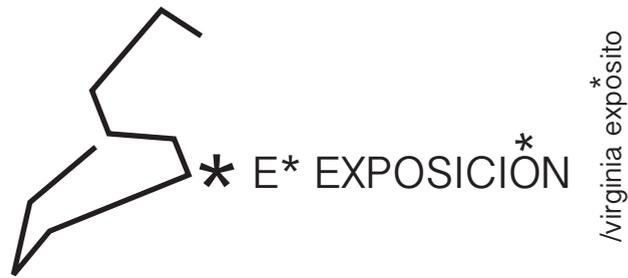
El concepto de lo expandido aplicado a los lenguajes artísticos fue acuñado a mediados de los años sesenta por Stan van der Beek para referirse al *expanded cinema*, el cine de postvanguardias que experimentaba con el medio, y que además de sobrepasar los límites estrictos de la pantalla de proyección para transformar la exhibición de piezas fílmicas en performances, representaba una voluntad transversal en el cine underground americano de aquellos años, que era salir de la sala de cine para entrar en el museo. Desde este momento, el cine se transforma en un lenguaje disponible para ser moldeado, transformado y «maltratado» por los artistas visuales, siendo uno de los ejemplos más relevantes de aquella época el de Andy Warhol, uno de los artistas más radicales en la historia del medio cinematográfico, quien podía proyectar sus piezas encadenadas en pases que duraban varias horas, filmaba eventos de mínimo dramatismo pero de gran carga política y contestataria –*Sleep, Empire, Eat, Blowjob*– o planteaba *happenings* de cine y música improvisada como los que montaba con EPI (Exploding Plastic Inevitable).

Más de una década después, Rosalind Krauss utilizaba el término en su breve ensayo *La escultura en el campo expandido* (1979), que trae como consecuencia el ingreso del término en el léxico artístico de uso común, encarnando una postura crítica del artista frente a los condicionamientos formales del medio; es decir, al expandir los límites de una obra se somete su formalización a constantes cuestionamientos respecto a la materialidad, dimensionalidad y soporte, tanto simbólico como conceptual, y de esta forma redefinirla.

La exposición de Fabra i Coats *Materia Prima*, entendida como una selección de las propuestas artísticas más relevantes en proceso de consolidación en la ciudad de Barcelona, deja constancia de una diversidad de miradas, como también hace evidentes algunas convergencias que esbozan una especie de *zeitgeist* que determina a toda una generación. El arte expandido se presenta como una tendencia renovadora que, aunque como gesto tenga ya varios años, en *Materia Prima* encuentra una interesante reformulación como reacción frente a un contexto repleto de dificultades.

Los prefijos *post*, *meta* y *para* nos vienen a confirmar lo siguiente: tras la crisis económica, el arte barcelonés ha sido condicionado a una reconsideración de sus recursos plásticos. Llama la atención en esta muestra la austeridad de muchas de las propuestas que conllevan, eso sí, vistosos posicionamientos estético-políticos, como una evidente reivindicación de la materialidad frente a la virtualidad a través del retorno al campo de batalla de los medios tradicionales, como la pintura, la escultura o el dibujo, esta vez planteados como una renovación de las funciones de cada una de las disciplinas representadas con el propósito de contemporizarlas. En *Materia Prima* el artista no solo controla una técnica tradicional: trabaja fuertemente lo conceptual, las posibilidades instalativas, la tridimensionalidad, etc., hasta llegar a plantear incluso la disolución del propio medio e incluso borrar la figura del propio artista, todo esto con la idea de ensanchar el campo de acción. No obstante, si hiciéramos el ejercicio de proyectar una imagen del arte contemporáneo en el mundo hoy desde la exposición de *Materia Prima*, obtendríamos una panorámica un tanto anacrónica, donde el videoarte es un medio casi anecdótico, la programación y la informática aún no han entrado al museo o el artista todavía no se arroja al mundo de lo real tomando posición ante la coyuntura geopolítica internacional, ni tampoco adscribiéndose a los procesos de globalización y multiculturalismo que de manera tan profunda han modificado el arte contemporáneo de las últimas décadas. Da la sensación, en términos generales, de que ante un frente (político y económico) tempestuoso la mejor estrategia sería mantenerse bajo el refugio del taller para dialogar dentro de un contexto acotado a lo local.

Entonces, la expansión viene a ser ejecutada al mismo tiempo como un recurso formal y un recurso de sentido, ya que, además de hacer porosos los límites del medio, se requieren consecuentemente zonas de intersección para contener sus amplitudes emplazando la mirada hacia lo interdisciplinar, pues los artistas que exhiben obra en *Materia Prima* son también usurpadores de roles y mutan en historiadores, cronistas, urbanistas, arquitectos, narradores, archivistas, etnógrafos, filósofos, etc. En consecuencia, el arte, con esta dinámica expansiva, y a pesar de un panorama cultural local sombrío y un sistema de base precario –todas estas tentativas de debilitamiento premeditadas–, se presenta ineficaz en su cometido: eliminar la disidencia, la crítica y la oposición inherentes al propio arte. Por fortuna, y esta exhibición con sus luces y sombras así lo demuestra, este termina siempre por prevalecer.



La exposición es una forma narrativa desplegada espacialmente que permite hacer públicas las prácticas artísticas de un autor. Abre nuevos senderos y conexiones en las que se confrontan artes visuales con política, sociedad, literatura, economía. Una obra de arte es el reflejo de una generación, de un contexto y una situación social concretos. Es un tiempo y espacio histórico materializado dispuesto al público para interpretar.

Las prácticas artísticas han ido transformándose hacia metodologías disciplinares que representan una sociedad. Con el auge de la crítica cultural se han ido creando relatos mucho más complejos, con formatos narrativos diversos y amplios. Se presenta frente al espectador un amplio abanico de ideas con infinitas posibilidades interpretativas. Llevan a replantear conceptos como el arte, la cultura y la historia. En este circuito, la «condición visionaria» del artista adopta un rol determinante. El artista (muchas veces, no siempre), debido a su condición visionaria, sensibilidad e intuición, es un individuo que puede llevar a cabo acciones y exponer planteamientos y reflexiones que para el resto de ciudadanos no es fácil manifestar de cara a la sociedad. El estatuto del artista está llamado a estar siempre en cuestión en cada momento histórico y en cada entorno cultural. Por ello, la exposición hace ver y nos hace ver cosas que, sin ella, escaparían a nuestra percepción.

En las últimas décadas, dentro del proceso artístico, el reinventar el formato de exposición se ha convertido en una de las finalidades principales. Las ideas artísticas fueron cambiando con el transcurso de los siglos, y en el siglo xx estos cambios se acentuaron mucho más. Es aquí donde se lleva a cabo la separación entre el goce del arte y su significado, donde se manifiestan dos juicios interpretativos diferentes: el estético y el artístico.

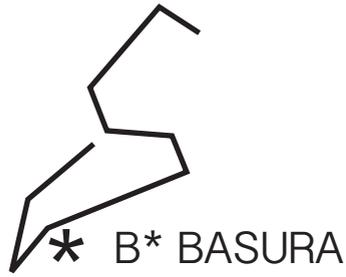
Los museos y las galerías son el espacio donde las exposiciones se llevan a cabo. Es donde estas suceden y se presentan de cara al público. Aquí, se convierten en material de observación, estudio y análisis, se contextualizan y se intentan comprender. El museo es el espacio donde se experimenta con el formato final de la exposición. Pero, en una exposición, quien realmente decide mostrar es el comisario. Su labor se adentra en la selección, apropiación y postproducción de trabajos y obras artísticas de autores para construir un nuevo discurso.

El comisario no lleva a cabo una obra nueva, sino que mediante la recopilación y selección de estos objetos preexistentes debe crear una presentación única y original. La exposición debe constituirse como una ruta visual e intelectual en la que la contemplación de las obras no tiene por qué conllevar relación alguna entre ellas. La práctica curatorial nos permite profundizar en diferentes pasajes que disponen al público una visualización y conceptualización que no tiene que estar sometida a la clásica interpretación de la historia. Las exposiciones deben proponer lecturas que transiten más allá de lo que individualmente puede comunicar una pieza u objeto que las compone. En una exposición no siempre se trata de ilustrar modelos historiográficos, catálogos completos de un solo autor o época, si el comisario no lo considera así. Una exposición bien formulada es la que es capaz de transmitir un discurso mediante el diálogo continuado entre obras, muchas veces, de diferentes autores.

En la disposición de un proyecto expositivo es fundamental que exista un hilo conductor entre la obra anterior y la posterior a lo largo del recorrido. Este itinerario debe ser reforzado con un diseño y montaje apropiados, estudiados, en los que intervengan criterios de colocación y distribución, paneles informativos y explicativos, efectos lumínicos, sonoros y escenográficos. La exposición es un acto performativo que es totalmente dependiente de la atención del espectador, por lo que hay que atraerla. Si cualquier obra de arte es el manifiesto de las condiciones sociohistóricas de su producción, es fundamental que el museo y la exposición las puedan transmitir.

La nueva historia local vinculada al panorama expositivo adopta un cariz muy importante. Manuel Segade, en *Coreografiar exposiciones: un libro de Mathieu Copeland*, asegura que «restablecer la genealogía de unas pautas de exposición, de unas maneras de articular el espacio y la circulación de los públicos, de unos modos de acceso, de las estrategias relacionales o de participación... Todo eso tiene una historia peculiar en un lugar determinado y es importante rescatarlo. [...] Existe una necesidad programática de estimular la experimentación. Un espacio público destinado al arte contemporáneo tiene una responsabilidad inmediata con la comunidad artística local y con los públicos que esta genera. [...] No se trata de cuestionar el complejo expositivo sino de permitir que los relatos expositivos exploren la complejidad de respuestas sensoriales y de agenciamiento de los públicos. [...] Las posibilidades del formato expositivo son tan ilimitadas como la experiencia de la propia realidad, y en ese espacio inagotable, colectivo y abierto es donde deberían ocurrir las exposiciones» (1).

(1) SEGADE, Manuel 2017, *Coreografiar exposiciones: un libro de Mathieu Copeland*, Madrid: Comunidad de Madrid, 2017.



/manuela docampo

«Es en los residuos –ha escrito Ernst Jünger– donde hoy en día se encuentran las cosas más provechosas» (1).

Basura

(definición según el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua):

1. f. Suciedad (l cosa que ensucia).
2. f. Residuos desechados y otros desperdicios.
3. f. Lugar donde se tiran residuos y desperdicios.
4. f. Estiércol de las caballerías.
5. f. Cosa repugnante o despreciable.
6. f. coloq. U. en aposición para indicar que lo designado por el sustantivo al que se pospone es de muy baja calidad. *Comida, contrato, bonos basura, correo basura*

A continuación, algunas reflexiones al respecto.

Empecemos este sucinto análisis hablando de la basura como suciedad, valga la perogrullada. Lo cierto es que el diseño y el orden no han sido capaces –tal y como pretendía el proyecto moderno– de higienizar nuestra cotidianidad, sino más bien todo lo contrario (2). En este sentido, la acumulación de «cosas que ensucian» no es sino un signo del fracaso de la Modernidad (3). Es preciso evitar que la suciedad nos absorba, pero ¿quién quiere ensuciar sus delicadas manos consumistas? (4). Si examinamos el grado de tolerancia de una persona y su forma de gestionar «lo sucio», descubriremos su cultura, sus tabús, sus rituales y su clase social.

El segundo punto nos lleva a hablar del crecimiento exponencial y *ad infinitum* de los residuos. Y de lo que Zygmunt Bauman denominó «residuos humanos»: la «población excedente», superflua, de emigrantes, refugiados y demás parias (5). La eliminación –o invisibilización– de unos y otros se ha vuelto un problema de primer orden en nuestra sociedad. Descubrimos que la línea divisoria entre «lo útil» y «lo residual» se establece –en todos los casos– a través de la creación de una frontera, esto es, «una zona gris: un reino de infradefinición, incertidumbre y peligro» (6).

Ampliando la tercera definición, cabría preguntarnos: ¿cuál sería el lugar de pertenencia de los residuos? ¿Acaso pertenecen a algún lugar? ¿O basura sería aquello que no tiene lugar, que siempre espera ser transportado a un sitio lejano? (7). En este punto podríamos hablar de los vertederos y su desbordamiento; de su carácter siempre periférico; de las construcciones espontáneas que surgen a su alrededor y de la gente que subsiste gracias a ellos. Pero también de la paradoja del capitalismo por la cual el vertedero es síntoma inequívoco de riqueza. ¿Qué pensaría un recolector de basura de Jardim Gramacho (el vertedero más grande de Latinoamérica) si le dijésemos que aquel paisaje casi apocalíptico se considera una prueba fidedigna de que vivimos en una sociedad rica y próspera? Nos escupiría en la cara, en el mejor de los casos (8).

La cuarta acepción no nos interesa particularmente. Tan solo cabría alabar la capacidad animal para convertir sus heces en algo provechoso. Quizás el único que supo hacer algo comparable fue Piero Manzoni con su *Mierda de artista*.

El punto número cinco nos da la clave del arte contemporáneo y su inclinación hacia la escatología. Casi como si estuviéramos en la casa de *La gran comilona*, «la mierda, el vómito, lo repugnante está por todas partes» (9). El motivo de esta inclinación –o destino, como asegura Castro Flórez– tendría que ver con la búsqueda, por parte de muchos artistas, de «la redención en los desechos, que son, propiamente, la marca de los hombres» (10).

Sobre el último punto, faltaría añadir –junto a la comida y el correo basura– el arte basura. Esta aposición no se debe confundir con aquello que se ha denominado en la historiografía del arte como *trash art* o *junk art*. Arte basura, en sentido estricto, son aquellas «obras de arte» que –simple y llanamente– son una bazofia.

No hace mucho tiempo, en una galería de Londres varios testigos presenciaron una acalorada discusión entre una de las bolsas de basura de Gavin Turk expuestas en la sala y una bolsa de basura que, por despiste o pereza, no había sido recogida aún:

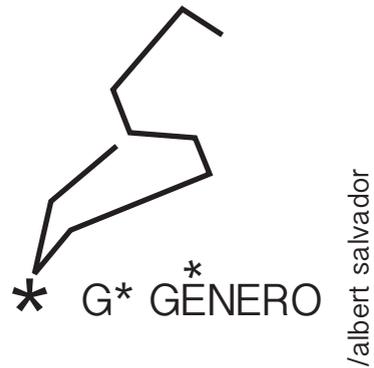
- Bolsa de basura: ¿Qué eres?
- Obra de arte que imita a bolsa de basura: Soy «arte basura».
- Bolsa de basura [sorprendentemente instruida en el tema]: ¿Te refieres a que formas parte de aquella corriente denominada *junk art*? ¿O estás afirmando que eres arte malo?
- Obra de arte [exclama angustiada, claramente en un episodio de crisis existencial]: ¡No lo sé!

Basura es todo esto y mucho más. Basura es, en todas sus acepciones –y gracias a «un despliegue desconocido de las tácticas de reciclaje»–, materia prima por excelencia para la estética contemporánea (11).

/referencias

- (1) GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, p. 50.
- (2) En palabras de Bauman: «El diseño no puede sino presagiar una perpetua acumulación de residuos y un crecimiento imparable de problemas no resueltos, acaso irresolubles, de eliminación de residuos». CAJADE FRÍAS, Sonia. «Los márgenes de la modernidad: una cultura de “residuos humanos”». *Revista de Antropología Social*, vol. 19 (2010), p. 355-362.
- (3) Según Rem Koolhaas, el producto de la modernización no sería la arquitectura moderna sino el espacio basura, a saber: «El dominio de un orden simulado, fingido, un reino de *morphing*». KOOLHAAS, Rem. «Espacio basura» [en línea]. <http://basurama.org/b06_distorsiones_urbanas_koolhaas.htm> [Consulta: 10 mayo 2018].
- (4) «Con cada triunfo sucesivo del consumismo, crece la necesidad de basureros y disminuye el número de personas dispuestas a engrosar sus filas». BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 81.
- (5) Bauman expone sus ideas acerca de los «residuos humanos» en *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*.
- (6) CAJADE FRÍAS, *op. cit.*, p. 357.
- (7) PARDO, José Luis. «Nunca fue tan hermosa la basura» [en línea] (16 enero 2013). <<http://basurama.org/txt/distorsiones-urbanas/nunca-fue-tan-hermosa-la-basura-jose-luis-pardo/>> [Consulta: 1 mayo 2018].
- (8) En el documental *Waste Land* (2010), Vik Muniz realiza un proyecto artístico en este vertedero. En él conocemos la vida de los recolectores que formarán parte activa del proceso creativo.
- (9) CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Mierda y catástrofe. Síndromes culturales del arte contemporáneo*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2014, p. 179.
- (10) «Nuestra neurosis obsesiva nos impulsa [...] a revolcarnos en la inmundicia para soportar mejor la imposibilidad contemporánea del intercambio simbólico», *op. cit.*, p. 181.
- (11) *Ibidem*, p. 47.





Recuerdo cierta incomodidad frente los comentarios de mi profesor de historia del arte en bachillerato cuando estudiábamos la historia oficial, siempre masculina. Me preguntaba entonces dónde quedaban las aportaciones de las mujeres. No fue hasta las clases de Maia Creus, impartidas en la universidad, cuando comprendí que afortunadamente existían otras formas de trabajar sobre las prácticas artísticas, de revisar la historia de un modo más justo, respetuoso y plural. Fue entonces cuando empezó a interesarme decisivamente el arte, un arte que me permitía reflexionar sobre la vida y sus conflictos.

Más tarde encontré la necesidad de introducirme en el arte contemporáneo desde un marco de pensamiento feminista. Una proximidad desde la revisión, trabajando al servicio de esas voces que han sido silenciadas, y así posicionarme junto a las historias colaterales. Era necesario no seguir encasillando artistas en patrones propios de una historiografía del arte androcéntrica, a menudo impregnada de una carga competitiva que resulta agotadora.

Me di cuenta de la suerte que tenía, siendo consciente de la responsabilidad que recae en el profesorado para transmitir ciertos relatos e inscribirlos en el alumnado. A esta conciencia se sumó la atención hacia todos los agentes que intervienen en el modo en que percibimos la producción artística: la figura del crítico/-a, del historiador/-a y del comisario/-a. La institución Arte legítima y construye memoria. Por ende, la exposición es un ejercicio de poder, donde participan todos los sujetos antes mencionados (y otros más), en su mayoría hombres. Ante este panorama, uno debe decidir si aumentar o no la construcción patriarcal del arte.

En los últimos años, la cuestión del género se ha infiltrado en varias capas de la sociedad, y ha acabado alterando la realidad. El feminismo ha pasado a estar al frente del debate. Si bien sumar conciencias es importante, debemos estar atentos al vaciado del potencial transformador del pensamiento feminista, cuando este pasa a ser neutralizado para convertirse en ejercicio de publicidad y banalización.

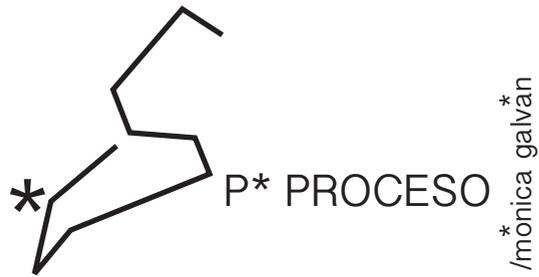
Frente a este paradigma patriarcal, seguimos acostumbrados a visitar exposiciones colectivas donde un tercio o menos de los artistas participantes son mujeres. Aceptamos, visitando exposiciones individuales, la escasez de mujeres artistas, y cuando vemos sus retrospectivas, suelen ser *post mortem*. La paridad de género es necesaria hasta que no estemos en igualdad de condiciones; estas situaciones deberían quedarse lejos de nuestro imaginario colectivo, aunque únicamente la cuestión equitativa no solventaría este asunto.

Me resulta difícil pensar desde un marco que asfixia otras minorías, que no quiera sumarlas en su hoja de ruta. Por ello, veo necesario que haya espacios en los que algunos colectivos controlen sus propios discursos. De esa necesidad surgió el proyecto *El Palomar*, el aporte *queer* en la ciudad de Barcelona, cuya labor recae en un trabajo de investigación de una historia que se niega a ser enterrada, y a su vez en la apertura de una nueva generación de artistas disidentes de género. «En Barcelona no hay espacio para los artistas *queer*, muchos desisten o se van», me comenta el artista R. Marcos Mota.

En Barcelona hay agentes que están prestando atención a estos debates. Lo hemos podido ver recientemente con *Axiu Desencaixat*, una propuesta sobre las disidencias sexuales organizada por el PEI (Programa de Estudios Independientes del MACBA), o la muestra de Raquel Frieria *One Year Women's Performance 2015-2016* (La Virreina, 2018), sobre el trabajo doméstico no remunerado. No es que no esté habiendo propuestas remarcables, pero parece ser que los artistas que exploran estos debates tienen más dificultad para ser atendidos por la institución, o al menos para ser vistos como parte del tejido de artistas que ayudan a que comprendamos qué está sucediendo en el contexto artístico.

Más allá del contenido material de las exposiciones, el arte debe producir cambios también en las propias estructuras de la cultura. Para ello faltan marcos institucionales pensados desde una perspectiva feminista o LGBTQ. Es crucial una reestructuración de las modalidades de trabajo y reflexionar, por ejemplo, sobre qué modelo de comisariado podría surgir si se estima este componente feminista. Las instituciones deberían entender que el feminismo no es un mero objeto de estudio teórico, sino una herramienta de acción transformadora. Una herramienta que necesita infiltrarse en las propias estructuras para poder analizar cómo se construyen los discursos expositivos y plantear esquemas de trabajo más responsables desde una perspectiva de comunidad. De lo contrario, hablaríamos de una apertura engañosa.

Seguiremos hablando de cómo el arte contemporáneo, o parte de él, debe reflejar y abordar los asuntos de la sociedad actual, el estado de la cuestión de la identidad contemporánea, pero resulta alarmante la ausencia de perspectiva de género en los planteamientos institucionales.



Evidenciar el proceso...
 Cada parte del proceso...
 Durante el desarrollo del proceso...
 Es importante destacar del proceso...
 Tengo un proyecto en proceso...
 Después de todo el proceso...
 Recuérdame,
 ¿Cuál es tu proceso?...

Es usual emplear reiteradamente el término *proceso* en el ámbito artístico, sobre todo cuando se hace alusión a los pasos, condiciones o herramientas (matéricas o conceptuales) que forman parte del desarrollo generado durante la concreción de «eso» que se presenta como pulsión hacedora, que se manifiesta en la necesidad de ser llevado a cabo, y que después denominamos «pieza», «conclusión» o «producto».

Sin embargo, me gustaría ver este vocablo desde una perspectiva a la que le he dado vueltas últimamente: el proceso como memoria, quizás síntoma de crisis, tal vez un intento por no olvidar y tener constancia de todo lo que nos ha llevado aquí, presencia fantasmagórica inseparable de lo que somos, que no tiene fin.

¿Y por qué verlo así? ¿Por qué pensar el proceso desde un cometido cerebral como es la memoria? Pues porque considero posible reconocer el acto vivo en este dispositivo. El proceso es un código binario, una elipsis constituida con todas las narraciones intermedias; representa los pensamientos, acciones; es la materia prima del objeto que finalmente presentamos a los otros.

Los organismos creativos apuntan al rescate de los detalles, a visibilizar el *making-of* como desarrollo y consecuencia de las aspiraciones artísticas. Parece que hemos entrado en un bucle donde todo puede ser sostenido por el proceso, y apunto que, aunque es muy importante tener siempre conciencia del proceso, al igual que la memoria, son conceptos inertes, por sí solos no pueden ser accionados, se requiere la existencia de los individuos involucrados; por tanto, no tienen un fin absoluto o forma definitiva.

Los proyectos artísticos han avivado el interés por exponer el esqueleto, la carne y las vísceras de sus desarrollos. Nos hemos familiarizado con mirar obras donde la planeación y la taxonomía resultan fundamentales para dar sentido a lo que observamos. Sin lugar a dudas, esta manera de hacer externa a la memoria puede ayudar a estimar los códigos que se generan dentro de una propuesta creativa. Pero en su justo equilibrio: no todo puede ser sostenido por la capacidad potenciadora del proceso. Quizás la problemática continúe en la jerarquización lineal de un inicio-desarrollo-final; quizás por eso me interesa hablar del proceso como memoria, porque no podemos evocarla con plena exactitud. Es cierto que cuando estamos madurando un proceso, hacemos (o, por lo menos, intentamos) un registro, pero siempre queda algo fuera, algo invisible, y eso es inevitable. No hay que luchar contra esos «descuidos» porque a veces emergen a la superficie como *déjà vu* que nos lleva a estar en dos lugares a la vez: el recuerdo y el ahora.

Todos tenemos memoria, todos recolectamos instantes de nuestros días que después son retomados inesperadamente en el sentido de supervivencia o creación. El proceso visto como memoria tiene capacidad de dirigirse a los otros, diluye la rigidez esnobista de «si no lo entiendes es porque no eres capaz»; abre una puerta, un medio posible de lograr acercamientos afectivos, donde no es necesario meter la densidad aparente de la filosofía o la estética como único camino a la validación y la coherencia.

Esto fomentará que seamos respetuosos con nuestros propios procesos, que también respetemos los procesos del otro; ya no nos sentiremos agobiados cuando estas enunciaciones no sean abarcables a primera vista. Los afectos, los recuerdos, las sensaciones provocarán opiniones que buscarán deshacerse de la linealidad, para dar paso a la posibilidad rizomática del pensamiento libre. Habrá momentos donde el proceso solo influenciará al yo, la riqueza estará en el compartir esa reflexión, que se desarrollen otras cosas, otros pensamientos, otras imágenes. Eso ya es trascendente.

No deberíamos concentrarnos únicamente en la obra finalista. Habría que mirar hacia otra parte; dejemos de tener exceso de confianza en el objeto material como única posibilidad de concreción, pero equilibremos esto con la coherencia de que no todo puede ser acogido por el proceso.

Después de todo el proceso...
 Recuérdame,
 ¿Cuál es tu proceso?...

El proceso soy yo, me acompaña siempre, no tiene consumación, y aunque pueda mostrar una parte a través de un objeto, a partir de una narración o pensamiento, se trata de mi memoria exteriorizada, por tanto, la puedo compartir contigo, pero no puedo ser capaz de abarcar todos los detalles, tendrás que confiar en mí, en lo que te digo que hay. Aunque, lo que ves, no es absoluto.



~ /christian alonso, olga sureda, pablo santa olalla

La publicación que tienes entre manos surge del proyecto curatorial gestado en la fase práctica de la quinta edición del seminario sobre teoría y prácticas curatoriales **ON MEDIATION (OM)**. Dirigido por **Anna Maria Guasch** y **Martí Peran**, y coordinado por Christian Alonso, Pablo Santa Olalla y Olga Sureda, OM se enmarca dentro de las actividades del grupo de investigación **Art Globalization Interculturality (AGI)** de la Universitat de Barcelona. Desde la investigación, este seminario, dirigido a historiadores, teóricos del arte, artistas, críticos, investigadores y otros agentes interesados en las artes y la cultura, pretende estimular el pensamiento, la crítica y la curaduría en torno al arte actual.

OM consta de dos fases: una teórica, en la cual comisarios de reconocida trayectoria nacional e internacional ofrecen perspectivas sobre el hecho curatorial; y otra práctica, en la que se desarrolla un ejercicio curatorial y de mediación con todas las características de un trabajo profesional en el campo artístico contemporáneo. **OM** proporciona seguimiento y tutorización, tanto para la propuesta personal con que cada participante culmina la fase teórica, como para el ejercicio práctico, en el que se cubren las fases de conceptualización, producción y comunicación de un proyecto en colaboración con una institución, galería o museo de arte. Se crea, así, un laboratorio de investigación, un espacio para la discusión y el debate que sitúa en la práctica la teoría y las habilidades, y favorece la transversalidad del conocimiento y el trabajo colaborativo.

La fase teórica de **OM/5**, que tuvo lugar en los meses de noviembre y diciembre de 2017, ha contado con la participación de **Ana Dević**, comisaria que forma parte del colectivo establecido en Zagreb **What, How & for Whom (WHW)**; **José Miguel G. Cortés**, director del Institut Valencià d'Art Modern (IVAM); **Manuel Segade**, director del Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M) de Móstoles; y **Lars Bang Larsen**, comisario del Moderna Museet de Estocolmo. Y también con los proyectos del contexto local **La Escocesa**, **Can Serrat**, **La Trastera** y **Bombon Projects**, en una mesa de discusión.

En cuanto a la fase práctica, en las cuatro ediciones anteriores se llevaron a cabo proyectos que, aunque planteados de diferentes modos, dieron pie a una o varias exposiciones. Para la quinta edición, la propuesta partía de un proyecto expositivo ya realizado, **Materia Prima**, que tuvo lugar entre noviembre de 2017 y abril de 2018 en el **Centre d'Art Contemporani de Barcelona - Fabra i Coats**, y que estuvo organizado por un comité curatorial conformado por **David Armengol**, **David G. Torres** y **Martí Peran**. El objetivo de la fase práctica consistió en realizar entrevistas al amplio número de artistas que conformaban la exposición, calificados, no sin polémica, como agentes *mid-career* (de media carrera).

En este marco, el equipo de participantes y coordinadores de la fase entrevistó a **Antonio Ortega**, **Avelino Sala**, **Dani Montlleó**, **Daniela Ortiz**, **David Bestué**, **Domènec**, **Enric Farrés Duran**, **Erick Beltrán**, **Ester Partegàs**, **Jaume Pitarch**, **Javier Peñafiel**, **Joan Morey**, **Joana Cera**, **Jordi Mitjà**, **Luis Guerra**, **Luis Bisbe**, **Luz Broto**, **Martí Anson**, **Mireia Sallarès**, **Núria Güell**, **Oriol Vilanova**, **Patricia Dauder**, **Pere Llobera**, **Rafel G. Bianchi**, **Regina Giménez**, **Tere Recarens**, **Xavier Arenós** y **Yamandú Canosa**.

Estas entrevistas, que tienen el propósito de servir de recurso de investigación sobre la obra de los artistas mencionados, pueden consultarse en la página de la exposición dentro del sitio web del **Centre d'Art Contemporani de Barcelona - Fabra i Coats** (1), así como en la plataforma en línea de **OM**, denominada *On Mediation Platform* (2).

La presente publicación surge a modo de colofón del proceso de mediación entre los artistas, el centro de arte, la exposición y el equipo de comisarios del seminario. Del grueso de entrevistas se extrajeron ocho términos que han sido analizados mediante propuestas ensayísticas. De este modo, se conforma un grupo heterogéneo de conceptos que pretende facilitar algunas claves para navegar entre las entrevistas de los artistas de **Materia Prima**. Este opúsculo, por tanto, entabla un diálogo con las entrevistas, con el ánimo de proponer un juego de ida y vuelta entre ambos trabajos que provoque lecturas transversales y suplementos de sentido.

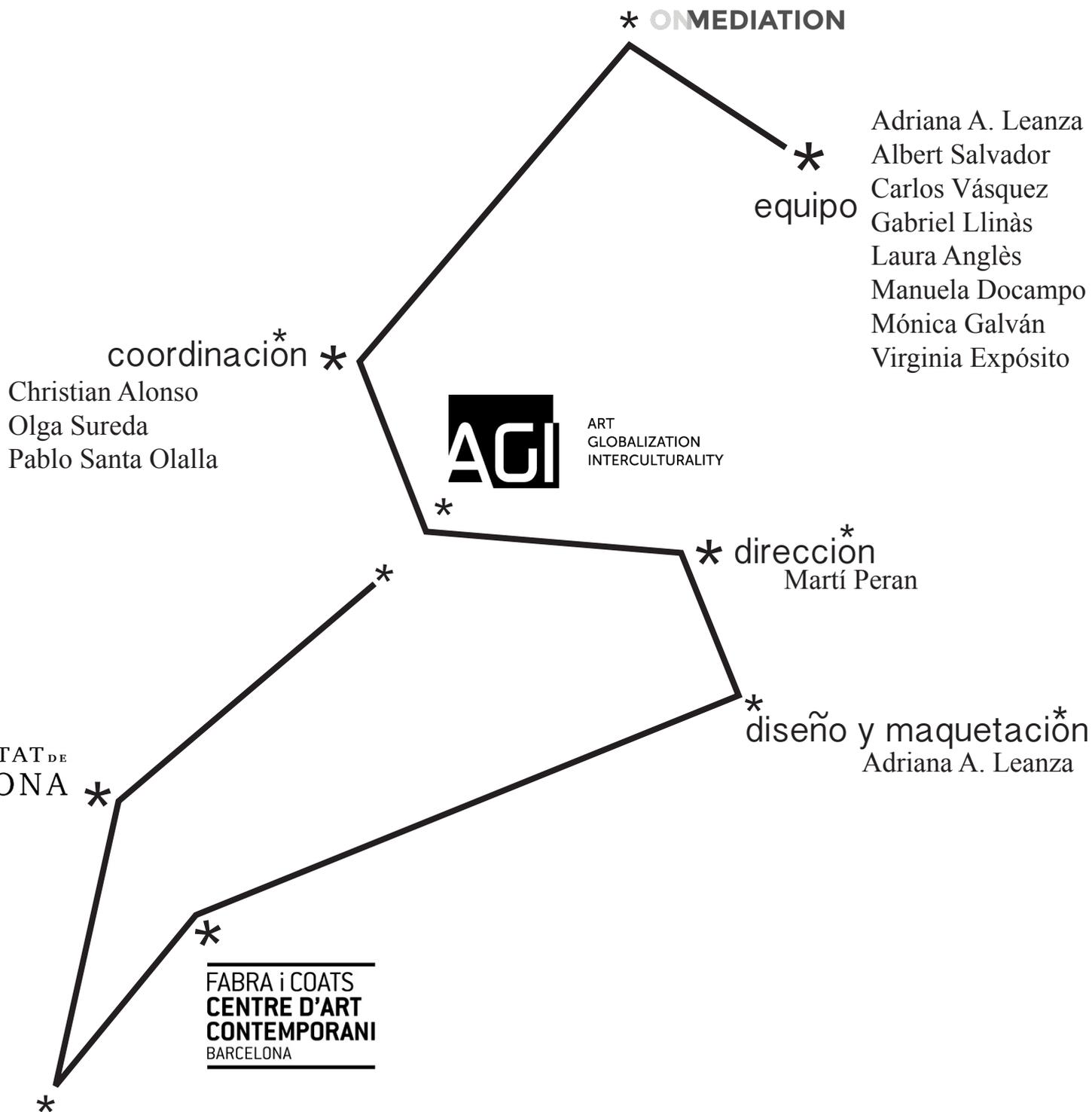
—
mayo de 2018

(1) <http://ajuntament.barcelona.cat/centredart/es/content/materia-prima>

(2) <http://onmediationplatform.com/materia-prima/>



* el equipo curatorial de OnMediation/5 quiere expresar su agradecimiento a **Fabra i Coats Centre d'Art Contemporani**, a **OnMediation Platform on curatorship and research**, al grupo de investigación **AGI Art, Globalization, Interculturality (1)** y a todos los artistas de *Materia Prima* por su tiempo y colaboración, sin los cuales este proyecto no hubiera sido posible.



**FABRA i COATS
CENTRE D'ART
CONTEMPORANI
BARCELONA**

(1) con los proyectos *Cartografía crítica del arte* y *La visualidad en la era global. III Parte*.
 MINCINN: HAR 2016-75100-P y *Art, Globalització, Interculturalitat* (AGI/ART)
 Grup de Recerca Consolidat Agaur SGR.

AAEEEBGP

AAEEEBGP

AAEEEBGP



AAEEEBGP
