

## guadalupe echevarria + carles guerra

### mesa 01

Esta mesa de trabajo se inició con una intervención de **Guadalupe Echevarria**, directora de la Escuela de Bellas Arte de Bordeaux desde 1991, autora, entre otros, del libro “Goya en Burdeos”, y comisaria de la exposición “Gaur, hemen, orain” en el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 2001.

Guadalupe Echevarria, desde el marco de los procesos de formación, y educación, habló de los proyectos que desde hace varios años llevan poniendo en práctica desde la Escuela de Bellas Artes de Burdeos. Se trata de microproyectos, con formas de organización autónomas pero que tienen una relación dialéctica con la Escuela de Bellas Artes. Guadalupe Echevarria propone el caso de los microproyectos en tanto respuesta al cambio estatutario de las escuelas de Bellas Artes tras la transformación radical que supuso la reforma de la educación superior tras el Proceso de Bolonia. En este sentido, los microproyectos, señala Guadalupe Echevarria, tienen como objetivo la buena enseñanza del arte y pretenden estar lo más cerca posible de la realidad con el fin de que los estudiantes accedan a la experiencia directa de la creación de dispositivos que sean operativos en el momento de salir de la escuela de Bellas Artes. Guadalupe Echevarria ha presentado en Eremuak tres de estos microproyectos: son el proyecto “Café Pompier”, el proyecto “Pensée Nomade- Chose imprese”, y la publicación “Studio Bordeaux”.

El Café Pompier hace referencia, obviamente, al arte pompier y se configura como un contra-espacio por donde pasa todo el personal de la escuela: profesores, alumnos e invitados. Es un lugar muy concurrido donde además de ofrecerse los servicios de comedor y café-bar, se celebran conciertos, conferencias, discusiones políticas y *workshops*. La gestión es directa y es la asociación de estudiantes la que crea tres empleos, financiados en un 80% por ayudas del gobierno francés. Los gastos que origina la gestión del café son asumidos por la asociación de estudiantes quien “copia” el manifiesto de *Food*, diseñado por Gordon Matta Clark, según el cual la creación de empleos del bar-restaurant *Food*, desempeñados por artistas neoyorkinos, tenía como objetivo el pago de los talleres de los artistas. En el Café Pompier los estudiantes copiaron ese mismo modelo y lo que se paga a los artistas que trabajan en él tiene como destino el pago de la renta del taller.

El segundo proyecto presentado se denomina “Pensée nomade chose imprimée” y es un taller de producción y taller pedagógico que ha viajado por diferentes ciudades de todo el mundo, a lo largo de los veinte años que lleva desde que se puso en marcha. La motivación de cada desplazamiento es el análisis de las condiciones de producción de una obra de arte en un lugar determinado. Se trata de situar en condiciones de realidad, en situaciones de ciudad complicadas, un proyecto de realización de obra, así como un proyecto de edición o publicación. El proyecto está co-producido por la escuela de Bellas Artes y los estudiantes que toman parte en él. Los estudiantes, desde esta perspectiva, viven una nueva

situación, la experiencia del artista productor, y en ese sentido cambian las relaciones entre profesores y estudiantes.

El tercer proyecto es un estudio experimental de publicación, denominado "Publication Studio Bordeaux", que forma parte de una red internacional: la *Publication Studio* cuya sede está en Portland. El proyecto está gestionado por los estudiantes y se trata de fabricar libros de manera artesanal con el mínimo coste. La subvención del estudio de publicación debe proceder de otra fuente. Este es uno de los principios del taller "Publication Studio": la edición se paga con el trabajo que se realiza mediante el desempeño de otra actividad. En cada uno de los "Publication Studio" la actividad es diferente. La primera de las ediciones se pagó con el trabajo de una panadería, por ejemplo. En Burdeos, para financiar la edición se montó una tetería.

Para finalizar, Guadalupe Echevarria expuso las ventajas y los inconvenientes de trabajar con este tipo de proyectos en sistemas de dialéctica diabólica. Entre las ventajas, la directora de la Escuela de Bellas Artes de Burdeos mencionó que se conocían los conocimientos reales de los estudiantes y aquello que cada uno podía aportar. Por otra parte, se observaba la movilización de energía de los estudiantes, en un ambiente de trabajo radicalmente diferente al que se observa en las escuelas de Bellas Artes. Respecto a la relación entre la microeconomía de los proyectos y la de la institución madre, se observa, por una parte, una relación abisal aunque a la vez existe una relación de dependencia y de intercambio beneficioso entre las dos partes. En cuanto a la gestión de costes, el sistema de los proyectos facilita una libertad de funcionamiento enorme que aportan independencia y autonomía. La eficacia de este tipo de proyectos se manifiesta principalmente en relación al precio justo, en contraposición al coste excesivo que supone para la institución madre cualquier iniciativa. Además, el servicio al usuario es muy apropiado y muy diferente al que se puede ofrecer desde una escuela de Bellas Artes. Pero el principal de los objetivos y de los beneficios de este sistema de proyectos era la formación de los estudiantes en la autoorganización de sus formas de producción.

Entre los inconvenientes, Guadalupe Echeverría citó la inestabilidad que producía el que los estudiantes se fueran cada año, la dificultad ligada a la toma de decisiones en un colectivo, y la relación con los principios y leyes, porque si la institución madre ejecuta leyes, que es su objetivo, en los microproyectos el problema es que se ha de decidir qué leyes elegir, cuál es el reglamento que se ha de aplicar.

En la segunda de las ponencias de esta primera mesa de trabajo, **Carles Guerra**, doctor en Bellas Artes y conservador jefe del MACBA, así como director del Palau de la Virreina entre 2009 y 2011, donde comisarió exposiciones tales como "Antifotoperiodismo" (2010) o "1979. Un monumento a instantes radicales" (2011), inició su intervención planteando la cuestión de si es posible diferenciar entre la producción cultural *strictu sensu* y la producción de política cultural. Carles Guerra opina que no existe tal diferencia y dedicó su ponencia a situar la pregunta en un escenario del cual se siente observador al

referirse al caso de Barcelona en la última década; Barcelona, en tanto ciudad que ha hecho de la producción cultural un instrumento bio-político, de gobernación *tout court*, que ha permitido facilitar ciertos desarrollos urbanos, crear ciertas formas de consenso y cambiar la imagen de la ciudad, factores todos ellos que han facilitado que la economía terciaria explotara. Por lo tanto estamos hablando de la cultura desde una perspectiva en la que la política, la economía y la producción cultural se han comprimido en una sola lógica. Esto ha permitido que la cultura tuviera un holgado marco de justificación social. Y, sin embargo, la crisis barre de un plumazo ese proceso, por lo cual nos encontramos en un momento en el que se trata de reconstruir el que se entiende que debe ser el marco de justificación social de la cultura.

Carles Guerra planteó la cuestión en tanto problema de percepción colectiva, y vio necesario el hecho de dar un paso atrás para sugerir que lo que tenemos ante nosotros ahora es un problema de carácter cognitivo, es decir, lo que se nos escamotea, según Guerra, es una visión global de lo que ocurre. En este sentido, consideró sintomático que el último libro de Frederic Jameson lleve por título "Representing capital". Se trata de abordar la situación del momento, cómo nos situamos en ella, cómo entendemos y nos explicamos lo que nos ocurre, sin aceptar únicamente una visión que nos venga impuesta por una política ortodoxa.

De esta manera, Carles Guerra abordó el análisis de la situación desde su práctica como colaborador del suplemento "Culturas" del diario *La Vanguardia*. Su trabajo en el periódico partió de la premisa de que no hablaría de la cultura tal y como está entendida a partir del lenguaje de las secciones de la prensa, sino como una cultura que está a menudo determinada por los flirteos con las lógicas económicas y políticas, es decir, por otras lógicas que no son estrictamente culturales.

Para llevar a cabo su análisis, Carles Guerra se sirvió de tres casos o momentos muy significativos que a lo largo de los últimos diez años han jalonado el final del proyecto social-demócrata de la ciudad de Barcelona, proyecto que ahora mismo ya no existe.

El primero de los casos analizados es el del Festival Sonar, que lleva como subtítulo Festival de Músicas Avanzadas, y que se iniciará a mediados de los 90 con el objetivo de que una forma de música muy minoritaria, producida con medios tecnológicos, sea una música que puede llegar a grandes públicos. En 2002, año en el que Carles Guerra escribe en Cultura/s su artículo sobre Sonar, el festival es un proyecto complejísimo, al reunir a más de 100.000 personas durante 3 días en el centro de la ciudad, dentro del Centro de Cultura Contemporánea y del museo Macba. Eso explica cómo un festival de música tiene un impacto que va más allá de la música. El primero va a constituir un ejemplo de cómo las nuevas tecnologías y la cultura entran en una sinergia, cosa que muy pronto se fijó en el nuevo modelo empresarial de las empresas de la comunicación e internet. Pero también estamos ante un tipo de festival que adoctrinaba cuerpos, puesto que no se trata sólo de una música para disfrutar sino de una música que sugería disciplinas corporales, es decir una música con una categoría especial, que creaba

espacios específicos y actitudes corporales muy concretas. Todo esto nos permite comprobar cómo una producción cultural aparentemente liviana y desinteresada, propia del entretenimiento y propia de los momentos de liberación, llega a reforzar procesos disciplinarios en lo que conoceremos como economías postfordistas.

Desde esta perspectiva, el festival Sonar se configura como modelo de empresa postfordista, y, sin perder de vista que se trata de un festival de música que dura 3 días, llega a ser decisivo en el desarrollo urbano de la ciudad, es decir, tiene un impacto en toda la economía anual y ha hecho más por la gentrificación del centro de Barcelona que cualquier plan urbanístico real en la ciudad de Barcelona, al inscribir este tipo de estéticas que vienen asociadas con tiendas de moda y de discos en el centro de la ciudad. Y, por otra parte, la tecnología de la música Mits ha tenido un despliegue en una forma de reordenar el centro urbano con una actitud similar; ocupar pisos vacíos y degradados que con técnicas de bricolaje y reapropiación de muebles descartados se regeneran y permiten que una población joven ocupen un centro urbano y den un nuevo valor de uso a algo que no lo tenía. Esto da lugar a una aceleración de los ciclos de valorización que ha tenido lugar al interno de las prácticas culturales.

Carles Guerra extrapola este caso al compararlo con el de la Bienal de Liverpool y la instalación de Richard Wilson, conocido por sus instalaciones espectaculares, al proyectar en un antiguo edificio de oficinas cortar un círculo de 8 metros de diámetro en la fachada cada vez que un peatón o un visitante pasara por delante. Esto, según Guerra, era un turbo Matta-Clark, es decir, esto era la lógica de Matta-Clark apropiada por el postcapitalismo y acelerada a unos ritmos vertiginosos. La cuestión era cómo ejemplificar un proceso de valorización y cómo acelerarlo; que una inversión de vida y creatividad diera un rendimiento rápidamente.

Quizás, recalca Carles Guerra, se pueda pensar que pasada esta época el Sonar esté muerto, y sin embargo, al contrario, sigue siendo una de esas iniciativas que se ha incorporado en la economía urbana y desde los ayuntamientos y otras instituciones se sigue apoyando este festival porque para ellos es una fuente de ingresos para la economía urbana.

El segundo de los casos que aportó Carles Guerra en su análisis de la justificación social de ciertos productos culturales, se refiere a ciertos acontecimientos que tuvieron lugar en Barcelona, en el año 2006, en el Poblenou, lo que se conoce como el Manchester catalán, donde se concentra la industria. Un espacio como Hangar y Can Ricart, que era la fábrica asociada y emblemática del estilo de arquitectura industrial del siglo XIX, van a representar una de las crisis más instructivas en esta última década. La fábrica de Can Ricart iba a ser vendida para una producción inmobiliaria, por lo cual los artistas que ocupaban Can Ricart como los artistas que utilizaban fábricas como talleres en ese entorno industrial, siendo Hangar el pionero y obedeciendo únicamente a la lógica que eran espacios baratos y económicos a mediados de los 90, se quedan sin su lugar de trabajo. Es una lógica que viene de los años 70, como apuntó Carles Guerra, si recordamos la lógica de Gordon Matta-Clark que se resume en esa ley que

promulga el ayuntamiento de Nueva York, en 1977, y que permitía que los artistas ocuparan antiguos espacios industriales, *lofts*, pero no así los *homeless*. Es decir, la ley produce una discriminación para tratar de agilizar y catalizar esos procesos de valorización. Del mismo modo, en el año 2006 en Barcelona y alrededor de ese conflicto, se produce una alianza entre artistas y vecinos que reivindican ese espacio, en tanto patrimonio industrial y lugar para la memoria del trabajo de corte industrial, herencia del siglo XIX. A la protesta se suman obreros de pequeños talleres de la zona para salvar un lugar de trabajo. De manera que se articulan diferentes perspectivas: la perspectiva vecinal que reclama salvar patrimonio y que puede ser una reclamación de tipo histórico e identitario, de barrio, y la reclamación de los artistas, que requieren de ese espacio para una economía creativa y no especulativa. Por lo tanto, esa especie de alianza insospechada entre diferentes sectores llevará a un punto de crisis que iluminará a los responsables del ayuntamiento de Barcelona en el ámbito de cultura quienes entenderán que esa crisis les está indicando cuál es el camino de futuro para las políticas culturales. La negociación se salda no sólo con la conservación de la fábrica Can Ricart, sino con la salvación de una docena de baluartes del siglo XIX y que serán utilizados para diferentes disciplinas artísticas como la danza, el circo, talleres de artistas, etc. De modo que esas fábricas no sólo son espacios de creación específicos y ayudados por el ayuntamiento de Barcelona, sino que además serán centros de interpretación del patrimonio industrial. Pero además el trabajo de los artistas tiene que redundar en una política de proximidad para que los vecinos del barrio tengan acceso a una educación artística. De modo que lo que era una propuesta alternativa, se transforma en una conclusión para la política cultural hegemónica, llegando a anunciar la inversión de 21 millones de euros, algo que no se ha hecho realidad. No obstante, a Carles Guerra le interesa la dinámica del proceso, que en 3 meses, exactamente, lo que era una protesta alternativa y heterodoxa, desde diferentes lenguajes e intereses en torno a un mismo objeto industrial, se convierte en una ley municipal que decreta esa intervención a gran escala. Se trata de sugerir, nuevamente, los rápidos procesos en los que una perspectiva no ortodoxa o una política cultural alternativa se asimila y se convierte en ley *tout court*.

Carles Guerra se refirió en el tercero de los casos, a la publicación en 2009 del artículo “El precio de nuestros afectos” en *Cultura/s.*, y en él el autor menciona la creación de una nueva concejalía en el ayuntamiento de Barcelona: la Concejalía de los Nuevos Usos Sociales del Tiempo. A raíz de la publicación en español del libro de Arlie Russel Hochschild, “La mercantilización de la vida íntima”, en el que la socióloga norteamericana reflexiona sobre el modo en el que la sociedad contemporánea ha naturalizado y externalizado actividades humanas propias como puede ser cuidar de nuestros mayores o cuidar de nuestros hijos para ponerlas en valor en la economía. Carles Guerra considera que aunque este hecho entra dentro de la lógica de la economía de los afectos, sin embargo, no es natural la percepción de este fenómeno.

Carles Guerra concluyó su intervención reflexionando sobre el hecho de que ahora ni tan siquiera la cultura entra dentro de los intereses de una futura forma de gobernabilidad. Esa rápida absorción de las formas culturales que Carles Guerra había señalado en las políticas de cultura ha desaparecido, lo cual

nos lleva a dibujar un nuevo marco de justificación para la existencia de la cultura al lado de estas otras percepciones de la economía o la política.