

SOBRE PRODUCCIÓN SOBREDOSIS SOBREPRODUCIENDO

o - MATERIAL SUPERPRODUCCIÓN -
sobreproducción (una tendencia al
control y a la sobreproducción)

JON MIKEL EUBA

Control-selección

De muy joven, pasaba parte del verano en el caserío de mis tíos en Múgica. Como invitado que no pertenecía a la unidad familiar había unas tareas del campo a las que no me estaba permitido el acceso y otras a las que sí. En ocasiones teníamos que ir a buscar las crías de una de las gatas de la casa para que no se nos llenase el caserío de gatos. Su caza era parte de mi tarea. Recuerdo la tensión y el miedo de que la madre gata se encontrase allí con sus crías y me atacara. Mi tía me otorgaba el “honor” de que fuera yo quien realizara personalmente la selección; había que dejar un solo gato de cada camada y yo era el que tenía que elegir qué gato salvar. A mi me encantaba esta responsabilidad. Tenía plena confianza en que siempre sabría escoger el mejor. Si me decidía por uno marrón, ese vivía. El resto se arrojaban al río.

Seleccionando reproducción

Mi obsesión era elegir siempre un gato de tres colores, si lo había, porque siempre eran diferentes entre sí. Tenían cada uno de ellos algo de único por esa multitud de combinaciones con las variables naranja, blanca, atigrada y negra, que hacen que la capa, la piel de cada gato, sea un signo irrepetible. Ya de adolescente descubrí que solo las gatas tienen tres colores, es decir, puede haber gatas de un solo color, pero si un gato tiene tres colores es casi seguro una hembra. La razón se encuentra en que el gen que determina el color naranja y sus variantes está ligado al cromosoma X. Aproximadamente uno de cada 3.000 tricolores será macho y solo uno de cada 10.000 fértil, lo que significaba que si yo siempre seleccionaba gatas, el control demográfico que se pretendía al seleccionar tenía como consecuencia lo contrario a lo pretendido.

Todo mi trabajo los últimos años, debido a una técnica de marcado carácter sustractivo, contiene por un lado una voluntad de control y selección extremas pero al mismo tiempo, genera una proliferación de materiales con una clara tendencia al infinito. Esta técnica de sobreproducción, en el fondo, no deja de ser una estrategia de empoderamiento que me permite, al convertirme en un ente productor inasumible, ganar más espacio y mi tiempo para ir a mi ritmo y someter así el exterior a mis necesidades. No me interesa ni mitificar el proceso continuo ni el proyecto infinito. Lo que me interesa es que se vea, que entendáis esta estrategia de sobreproducción como una mera herramienta.

(UNA ACCIÓN DE 15 MINUTOS: UNA INTRODUCCIÓN)

(Este texto introductorio debe ser leído tan rápido como para que todo él quepa en 15 minutos).

En relación a la producción, los últimos años estoy constante y conscientemente experimentando con esta idea de EXCESO. POR ESO, ya que me han dado como material una hora para hacer lo que desee, he decidido crear aquí la HIPERHORA, donde trataré de aportar al menos una idea por minuto. Ésta comenzará con una primera acción de unos 15 minutos.

Siempre he detestado las conferencias leídas porque generalmente/siempre se leen mal; igual que saber escribir no significa que puedas escribir un libro, poder leer no significa saber leer, por ejemplo, una conferencia. Partiendo de este hecho y de la particularidad de que no vocalizo muy bien, voy a leer una.

Esto se podría llamar: “**INTRODUCCIÓN A: DE LO QUE NO QUIERO HABLAR**”, (*una introducción destinada a personas que son y no son productivas*), una introducción destinada a artistas y no artistas, una introducción también para personas gestoras y editoras.

Hoy soy invitado como productor a hablar de producción artística.

Hoy aquí represento al productor. Al haber incorporado esta identidad de *productor* en una relación de uno a tres, he decidido también ser generoso y dedicarlo a quienes aquí hoy no han sido considerados personas productoras. Esta acción está basada en los prejuicios que yo he podido intuir acerca de lo que significa *producción* en el ámbito desde el que se me invitaba a *hablar*. Por eso he denominado esta introducción “*de lo que no quiero hablar*”.

Creo sinceramente que UNA PRESENTACIÓN INSCRITA DENTRO DE UN ENCUENTRO COMO ÉSTE DEBERÍA PRODUCIR algo.

Quisiera aprovechar (no desperdiciar) esta puesta en común para *producir*. Detesto cuando en una forma, un encuentro o una charla, simplemente se rellena la convención y no sucede, NO se produce algo. Me parece desaprovechar una oportunidad y sobre todo me parece tirar el dinero. Y me pregunto para quién voy a producir, ¿para quien me invita o para quienes asistan? En casa me pregunto ¿quiénes asistirán? Mi primer problema cuando estoy pensando en casa es que no sé a quién voy a hablar. Y luego, ¿a quién quiero yo realmente hablar, quién es mi interlocución?

Ahora ya os veo y no sois quienes esperaba, realmente sois más de los que esperaba, pensaba que iba a ser una

cosa restringida, ahora ya es demasiado tarde, o sea que es el momento. ¡AHORA ES EL MOMENTO!

La primera pregunta que me he hecho es: ¿qué significa *eremuak*? *eremua-k*, me intriga la *k*¹. Tengo entendido, (luego me corregís si no es así), que es efecto de algo que se iba a llamar “Plan Vasco de la Cultura” y que después, por no puedo imaginar qué razones, eliminado lo *vasco* del título se transformó en “Contrato Ciudadano de las Culturas”. Como se puede ver, lo único que permanecía en ambos nombres eran “las Culturas”, de arte nada, aunque al final terminamos de nuevo con una palabra en euskera que no entiendo.

Pregunto: ¿cómo se traduce o de qué es traducción *eremuak*? Obtengo cuatro respuestas, (aquí no es necesario que me corriáis), me quedo inmediatamente con la palabra *ámbito* (no se por qué se mantiene el plural, me intriga la *k*). Seguro que al final de mi intervención alguien estará encantado de decírmelo, yo de momento obviaré este plural, que seguro es una sombra proyectada de “las (Culturas)”.

En este *ámbito* al que soy invitado, me pregunto qué es producción: ¿a qué nos referimos cuando hablamos de producción? Si hoy aquí voy a producir algo, tendré que pensar cuál va a ser la metodología para conseguirlo, cuál va a ser la técnica. Si estamos trabajando en el ámbito del arte, debería considerarse cuál es la metodología para producir lo que se desea en dicho ámbito. ¿Es producción artística lo que se desea en este ámbito desde la invitación? ¿Cuál es la diferencia si estuviéramos trabajando en el ámbito de la Cultura? ¿Sabríamos notar la diferencia? ¿Cuál es el ámbito donde yo voy a hablar? ¿Puedo yo decidir realmente cuál es el ámbito en el que voy a hablar o viene el ámbito impuesto? Si este ámbito viene impuesto ¿es *por* algo o *para* algo? Estoy en el ámbito del Arte, ¿ahora? o ¿estoy en el de la discusión? ¿Es esta mesa la mesa adecuada para que se genere producción? ¿Es esta la forma de conseguirlo? Éstas son algunas de las preguntas que antes de empezar uno se tiene que hacer.

El Arte dicen ES lo que se *hace*, la Cultura lo que se *recibe*. El efecto de normalización es la cultura.

Me debato siempre entre *hacer* y *decir*, **hacer decir**: decía otra persona “para mí la cultura es la regla y el arte la excepción, la cultura es la difusión y el arte la producción. La 9ª sinfonía es arte, la 9ª sinfonía dirigida por Karajan quizá tenga algo de artístico, pero la

9ª sinfonía difundida por Philips o Sony Pictures es cultura. Desgraciadamente derivamos hacia la cultura, la Europa de la cultura quiere la muerte del arte. Había un lugar en Bosnia en el que los musulmanes se entendían con los turcos y los serbios, cosa que no sucede a menudo, y que podríamos llamar el arte de vivir. Pues bien, la Europa de la cultura quiere la muerte de este arte de vivir”. Esta misma persona decía que: “Ir al cine, era hacer crítica y luego hablar entre nosotros era hacer cine. Ahora se deriva hacia la marisma cultural y ya no se hace cine. He aquí la diferencia”.

Si pongo yo ahora un vídeo mío para que lo veáis, ¿será esto en relación a la definición anterior *producción* o *divulgación*? Depende de *cómo* lo haga, puedo hacerlo simplemente para darme tiempo y espacio para buscar en mi base de datos no formalizada (el cuerpo), informaciones que, al situarme frente a vosotros y vosotras, que (quizás precisamente porque me sitúo en frente) no me da tiempo a recordar; me podría quizás situar detrás de vosotros para estar más con vosotras. No hay necesidad de confrontar para producir, ¿o acaso es obligado confrontar para producir?

Respecto a producir algo hoy aquí, debería ser suficiente con que lo que vaya a decir tenga un interés para mí, esté quien esté y venga quien venga. Y la segunda cuestión, con la que estoy constantemente luchando es/ era: ¿voy a hablar de producción o voy a producir algo? (Lo he dicho tres veces creo, hasta el momento). Puedo hoy, por ejemplo, producir un malestar. ¿Sería esto suficiente? ¿Sería producción o sería simplemente una reacción, una expresión o un mero efecto no necesariamente constructivo? ¿Se me permite, en este contexto al que soy invitado, producir algo? O ¿soy yo en este contexto capaz de producir algo? Está por ver. Hoy se prefiere o se tiende sin saberlo a que se *hable* de ello; si se quiere que solo se hable de ello, tengo que manifestar los problemas de “hablar de”.

Hablar de

Anécdota 1: Un Museo que habla

Una anécdota que es muy práctica: hace unos años en el Museo de Historia Natural de Berlín me encontré ante algo que pretendía representar y comunicar lo que era la vida de una paloma. Es decir, una persona o personas, un ente, el Museo, quería-*n hablar* de la vida de una paloma. ¿Qué hace un Museo hablando? Entonces, para que los niños y las personas adultas entendieran lo que era la vida de una paloma lo que *hacían* era lo siguiente: primero presentaban una imagen de un nido de paloma con unos huevos; a su derecha presenta-

1. N.del.E: -k marca el plural en Euskera.

ban ya uno o dos polluelos de una semana de vida en el nido; seguido y junto a éstos, otra imagen de otro polluelo ya más grande con los cañamones asomando las plumas; hasta que, finalmente, en una secuencia de unas 5 imágenes, no recuerdo exactamente, mostraban ya una paloma de pie adulta y fuera del nido. ¡He olvidado mencionar que dichas imágenes formaban parte de un diorama! De manera que para comunicar esta idea de “proceso vital” habían diseado un polluelo de una semana que colocaban en un nido, diseado otro de tres semanas, polluelos todos obviamente diferentes. ¿Qué ocurre? Que quien generó esa forma tenía tal confianza o se habían concentrado tanto en lo que quería *decir* que había olvidado o descuidado lo que estaba *diciendo* (*mostrando*). Lo que cualquier persona mínimamente sensible veía cuando llegaba a esa sala era que, en esa secuencia que iba de izquierda a derecha, de pequeño a mayor, (del huevo a la gallina), lo que había, lo que se presentaban eran cinco discontinuidades, cinco interrupciones que se producían en la vida de cada una de esas aves hasta el momento en el que decidieron matarlas para incorporarlas al diorama. Al presentar cinco vidas sesgadas, paradas, veías cinco muertes pretendiendo hablar de una vida. No creo que fuera esto lo que ellos querían “decir”. Este problema surge cuando no se tiene una técnica para saber lo que se está manejando. Tenían quizás que haber considerado la muerte para poder hablar de la vida y puesto después del ejemplar adulto, una paloma vieja diseada, no adulta ni plétórica, luego una paloma diseada “muerta”, haciendo el muerto, y luego una paloma podrida; quizás así podríamos haber empezado a conectar la complejidad de la vida en relación con la muerte, la tierra, los animales que vuelven a nacer, etc. Le ocurría a este diorama como al chiste de la abuelita que tenía mucho *miedo* a que su nieta sintiera el horror y el *miedo*, y entonces para evitarlo, lo que hacía era, si venía un periódico con un accidente, lo escondía, si venía el cuento de Caperucita y el lobo, lo escondía... Evidentemente, lo que sucedió es que al final la niña terminó teniendo miedo de su abuela.

Si queremos producir algo (lenguaje), es importante siempre considerar que aquello que pretendemos ocultar siempre se expresa. La poética inherente al lenguaje reclama su lugar. En el museo de Berlín no es que quisieran ocultar las muertes, simplemente lo podemos considerar un Gran descuido, un *lapsus linguae*, literalmente “equivocación cometida por descuido a la hora de *hablar*”. Pero hay que pensar cuál es el lenguaje en el que *hablamos*. En el segundo caso, la Abuela es, sin duda, culpable por premeditación poética.

Anécdota 2: Huir para *hablar* de 18 historias

La segunda anécdota es muy complicada de explicar y quiero ir muy rápido porque estoy hablando *de lo que no quiero hablar*. Lo que me interesa como podéis imaginar, es hablar *de lo que quiero hablar* que viene después. Recientemente he sido invitado por un colectivo curatorial a realizar una aportación textual para un proyecto en el que participaban otros 18 agentes productores. Para dar forma a esa obra-texto decido adoptar, entre otras, la “pluma” o las maneras de la crítica institucional “machista-leninista” (como la definía ayer en su presentación Juan Pérez Agirregoikoa, no sé si está por aquí). Dar forma a esta obra-texto supuso para mí un ejercicio de estilo bastante complejo. Desde 2001 hasta 2012 había realizado una compilación de diferentes estilos de ataque y para esta pieza me concentré fundamentalmente en la técnica/las maneras que dos artistas hombres en concreto utilizaban al escribir. Una cuestión práctica de dicha técnica de ataque se basa en que para evitar sufrir no saber a quién se habla al carecer de interlocutor físico, en el proceso de escritura, lo que se escribe está dirigido siempre a una persona. (Sabéis que muchas veces al escribir se divaga tanto que de repente te das cuenta de que estás solo y, lo que es peor, ves que terminas discutiendo con un fantasma inexistente). Es decir, se trata de funcionar *como si* hablaras a una persona. Hay que sumar la contradicción y la complicación añadida de que en mi texto me dirigía a un ente sin rostro, la “institución curatorial”. En esta técnica de ataque de la que os hablo, las palabras se utilizan (se arrojan más bien) de manera que sean capaces de tocar, incluso herir a un cuerpo, y ello supone una manera confrontacional de acceder al conocimiento mediante una técnica de la destrucción típicamente “de chicos”.

Para complicar más la cosa, quería además ver si era posible mezclar la técnica anterior con otra táctica, no de ataque, sino de huida, con la que me identifiqué más y que se correspondía con el objeto/sujeto de análisis de la invitación, mucho menos fálico y ofensivo en sus maneras. Las palabras se utilizan aquí, en este tipo de táctica, conformando a lo sumo una memoria/informe neutra (sin cargas) de lo que va sucediendo durante cualquier proceso de producción. Técnicamente, esta neutralidad y desapasionamiento se maneja como si se jugara al ajedrez: no se trata tanto de atacar emocionalmente sino de jugar estratégicamente para que al final pongas al adversario en evidencia. De manera que el enemigo/el objetivo se dé cuenta solo al final de que está en peligro.

El texto que entregué era el resultado de la aplicación de esas maneras de esos “otros” que, unidas, creaban la representación de un personaje: Jon Mikel Euba.

Hecho lo cual, el ejercicio final consistía en explotar las diferentes posibilidades de expresión a través de éste. Lo que más me gustó de mi propuesta fue que a través de la atención al proceso de escritura. Jon Mikel, es decir yo, descubría lo que estaba mal (en mi opinión) en la invitación. Pese a que ahora, al leer el texto, dé la impresión de que desde el inicio tenía ya una opinión crítica que fue comunicada, divulgada, la “opinión” surgió del proceso y de la técnica aplicada. Fue la solución que yo encontré a *mi* problema con la invitación. Así, es el texto quien piensa por mí, ya que yo por lo general nunca tengo ideas preconcebidas sobre nada. Sucedió que había una tensión implícita en la propuesta y, gracias al arte y ciertos procedimientos técnicos, dicha tensión fue expresada. Pero lo fue a través de la formación del texto, nunca partiendo del *contenido* a comunicar.

Pues bien, finalmente, entrego mi pieza textual, una especie de bombita, una crítica directa que supone una enmienda a la totalidad del proyecto, al propio planteamiento al que había sido invitado, que lo deconstruye básicamente por el hecho de situarme a la contra. Unos meses después soy invitado a realizar un taller, y para ir en contra también de esa pose purista del texto, decido pervertir la pieza y utilizarla, “instrumentalizarla” como material base para dar forma a un taller pedagógico con estudiantes. Todo ello con la espuria intención de comprobar si soy capaz de dar con dicho material forma a un vídeo autónomo. Resultó entonces que algunas de las personas que habían cursado la invitación a escribir el texto, al saber que dicho texto iba a ser material de trabajo para un taller, consideraron con muy buena voluntad, quiero decirlo, que debían quizá hacerse responsables de lo que yo criticaba y por ello querían aportar, comunicar, sus razones a la situación pedagógica que yo iba a crear. Lo curioso fue que después de hablar una hora y media con estas personas por teléfono no entendía qué pretendían hacer exactamente. Es decir, yo había sido invitado por ellas a realizar una obra-texto, lo hice, pero yo no necesitaba o requería más material para el taller. (...) Fue precisamente gracias a esta dificultad de entendimiento telefónico que me di cuenta que lo que ellas pensaban que yo iba a hacer como taller era una especie de reunión de vecinos donde íbamos a estar ¡hablando! de los *contenidos temáticos* de la pieza, cuando lo que yo pretendía *hacer* era coger el material en su totalidad y atacarlo formalmente, no atacar al *contenido* como si fuera algo separable o escindible. He querido aquí hoy poner en evidencia de modo explícito todo lo que *contiene* en el ámbito técnico (del arte) la obra que entregué, para que quede claro todo lo que algunos no ven o se pasa hoy

por alto. Es como si un crítico de pintura solo viera en un cuadro lo *que* aparece, no *cómo* aparece. (¿Os imagináis?) O, para ser más literal, como si en un poema, o una creación literaria, analizáramos exclusivamente lo que el autor nombra, lo que *dice* y no *cómo* lo dice. Como veis, incluso el mundo profesional del arte (no solamente en el Museo de Historia Natural que nada deben saber de arte), manifiesta una necesidad inconsciente de escapar, de salirse del *ámbito* del arte hacia el patio de vecinos. (No sabemos si hacia la Academia, pero me pregunto ¿Academia de qué? Desde luego no de literatura y... por su puesto, no de arte).

En el ámbito del arte, cada vez más, se está dando esta problemática. Me parece que hay que *hablar* menos y *hacer* más. No tengo ningún problema en que si aceptamos que se trata de hablar, hablemos y pensemos también, dentro de qué sistema o dentro de qué ámbito vamos a encontrarnos. Si *eremua-k* es, significa ámbito, me pregunto: ¿se quiere que cuando hablamos de *producción* en *eremuak* hablemos de arte o de dinero? En el cine llaman *producción* a la economía; por el contrario la *producción* musical se refiere a una dirección artística.

Quiero daros ahora cuatro ejemplos relacionados con la producción, donde sucede que piensas que estás en el ámbito del arte, pero por lo general, el verdadero ámbito, el que pretende someternos a sus leyes, no sé porqué, está siempre oculto. El ámbito es el Espacio, el contexto que delimita lo que puedes y lo que no puedes hacer. Esto en la actualidad, por alguna razón, está mal visto. Será que ciertos ámbitos tienen mala conciencia y tienden a ocultarse. De manera que siempre hay que estar muy atento a pensar ¿dónde, en qué ámbito estoy trabajando?

Cuatro ámbitos: Ley, Orden, Arte y Dinero

Ejemplo 1: Recientemente he sido jurado de las Becas de Producción del Gobierno Vasco. Sucedió que previo a la reunión, mientras estaba en mi casa viendo los dossieres, me di cuenta de que si iba puntuando, rellenando los casilleros que se me ofrecían y con los que tenía que valorar a cada artista, era absolutamente imposible que mi opinión tuviera ninguna consecuencia en la valoración que, creo yo, es para lo que me contratan. Una vez más, al igual que hoy aquí en esta mesa, yo representaba a un tercio (los otros dos miembros del jurado eran críticos y yo era el artista). Ya estaba en minoría de uno a tres..., sucedía que estas personas

que provenían del mundo profesional, tienen hoy tal confianza en la idea del Proyecto, en definitiva, en lo que se les *dice*, que les daba igual que tú les dijeras que ibas a hacer una producción de... a ver cómo lo digo para no dar nombres... Ellos parecían capaces de considerar el interés del proyecto en sí, les podía parecer interesante determinado proyecto sin que esto tuviera nada que ver con las capacidades de la persona en cuestión; parecía imposible plantear que el interés de determinados proyectos era derivado en muchos casos por una mera cuestión de oportunismo. Si una persona decía, necesito 18.000 € porque voy a realizar un vuelo en caída libre porque estoy trabajando sobre la idea de la destrucción y la ingravidez, les podía parecer interesante la propuesta aunque esa persona nunca haya trabajado en ese sentido. Yo proponía que vieran lo que esa persona es capaz de hacer en su dossier, aplicando criterios intra-artísticos, que no se creyeran lo que les *decían* iban a hacer... Si dices a tu madre: *-necesito para la escuela 18.000 € para encuadernar los libros*, cualquier madre te manda a paseo. Entonces, hay un problema del que se está contaminando el mundo del arte y es que la gente se cree lo que le cuentan; y lo que es peor, se te exige que cuentes lo que vas a hacer, y luego lo que finalmente has hecho. Sucedió además que me cabreé muchísimo durante la semana de trabajo en mi casa porque vi que si valoraba parcialmente rellenando los casilleros que tenía asignados por persona, se daban las becas a los proyectos más detestables que yo ideológicamente podía considerar. ¿Por qué? Porque algunas personas han interiorizado hasta tal punto el “pensar institucional” que resultaba imposible no darles las becas. Se sentía uno absolutamente maniatado en su propia casa.

Imaginad, tenía que valorar el interés de la propuesta por un lado, su carrera profesional, su relación con el tema de la mujer, con el euskera, etc. Mi única opción era salirme por la tangente y sí, por ejemplo, en la valoración profesional se puntuaba con un 8 como máximo, si una persona tiene solamente una exposición, pero es la mejor exposición que he visto en todo el año pasado, tengo que ver cómo anteponer a esa persona a aquella que ha hecho dieciocho exposiciones durante dieciocho años y éstas han sido siempre malísimas. Esto resultaba imposible, debido al diseño de los parámetros dentro de los cuales debíamos valorar. Entonces, llamé al Gobierno Vasco, y les dije que aquello estaba fatal montado... (*Cuando tú te sientes incómodo, normalmente es porque hay un “ámbito” que te está dominando*). En este caso, hablé con ellos previamente manifestando mi incomodidad y después envié una carta con sugerencias para intentar mejorar el proceso de selección el año siguiente, explicando que conside-

raba absolutamente insuficiente que la convocatoria solicitara exclusivamente una Descripción del Proyecto y un CV, ya que si en esas ayudas de Artes Plásticas se somete la decisión al interés del Proyecto escrito principalmente, se antepone lo discursivo respecto de lo plástico, etc. (Además que, si no se solicita un dossier de obras anteriores, la criba se hace más lenta al homogeneizarse los proyectos. Esto es así, ya que en tanto que proyecto, toda propuesta puede resultar más o menos interesante y resulta siempre más fácil seleccionar atendiendo a lo que cada persona es capaz de hacer o ha hecho con anterioridad. Si se solicita un pdf con imágenes de obra anterior, con visitar las imágenes de un dossier, resulta muy fácil realizar una primera criba, y una vez realizada se pueda pasar a discutir ya colectivamente y con más detalle cada una de las personas seleccionadas).

Me propusieron leer la carta al resto del jurado para ver si se podía cambiar algo pero, una vez en la reunión, el ámbito apareció. Y es que en realidad la metodología tan antiartística en la que estábamos inscritos estaba diseñada por el ámbito legislativo, ¡eran los abogados! Porque el Gobierno Vasco ha generado, como institución que debe protegerse de los ataques de las personas individuales, un sistema de protección para que cuando le manta profesional, que lleva veinte años, vea que le hemos dado la beca a una persona con talento pero con una sola exposición y lo denuncie pidiendo que revisen el informe del jurado al GV, éste pueda defenderse. El sistema dentro del que debía llevar a cabo mi labor no me permitía actuar para lo que había venido. Aquí vemos por ejemplo, cómo debido al miedo de la institución resultaba imposible imponer criterios artísticos en una estructura dominada por el ámbito legislativo, aterrorizado..., porque no era un ámbito legislativo trabajando a favor, para que tuviéramos todos más derechos o más libertad, sino que era creado producto de un “para que no me peguen”, y así genera el “por si acaso, para que no me peguen te meto yo una hostia antes o en lo que a mí me concernía: te encadenó las manos”. Era éste el ejemplo de un estar dentro del ámbito legislativo, aunque parecía que nos encontrábamos en el del arte o el de la producción (artística).

Ejemplo 2: En un proyecto reciente, el proyecto *Primer Proforma* que realizamos Txomin Badiola, Sergio Prego y yo en el MUSAC de León, nos vimos obligados a hacernos cargo o al menos estar muy al corriente de toda la economía, porque decidimos que con el dinero con el que se hacía una exposición en el MUSAC queríamos hacer tres cosas; inaugurar dos veces tres

exposiciones individuales, un encierro de 40 días produciendo obras con 15 participantes y una publicación que diera cuenta del Proyecto. Todo con el mismo dinero, lo que nos llevó poco a poco a ir llevando el Museo hacia el *ámbito* del arte, (de la producción artística respetada en lo que tiene de proceso orgánico), diciendo que no a determinadas inercias tanto del ámbito del arte como de la gestión. En el proceso íbamos viendo que como el político de turno había necesitado en algún momento tener un museo de turno, el arquitecto de turno hace una arquitectura de turno, que hace que todo el dinero cada vez que se realiza una exposición en ese edificio de turno se te vaya finalmente en construir paredes, por ejemplo. Decidimos, para empezar, no construir ninguna pared y dedicar ese dinero a la producción de arte y así con cada cosa. Poco a poco, durante la gestación del Proyecto, fuimos haciendo una especie de auditoría al Museo que sin quererlo se convirtió casi en una cuestión/proceso de crítica institucional, pero de fondo y constructiva. Algo que no nos interesaba a priori pero a lo que, como digo, nos vimos abocados. Trabajando ya dentro del Museo durante la cuarentena, nos vimos en ocasiones movidos por diferentes ámbitos, pero éstos se ocultaban a nuestra vista. (Yo he trabajado en Corea. Muchas veces en Corea, cuando hablas con una persona, más claramente que en otros lugares, tienes la impresión de que la persona no es una persona, pues le solicitas algo y no se mueve, no reacciona, ni siquiera te responde y te preguntas: ¿por qué no se mueve? Pues es debido a que esa persona no puede actuar porque está inscrita dentro de un engranaje, un sistema jerárquico relativamente inamovible como pueda serlo el de cualquier institución y como tal permanece quieta).

En el caso del *Proforma* recuerdo que durante el encierro que llevamos a cabo con los participantes en el Proyecto teníamos reuniones semanales con el Museo para poder llevar a cabo la producción y a su vez coordinarnos con cada uno de los agentes implicados. Pese a tratarse de un proyecto altamente programático, era absolutamente orgánico. El Museo manifestó una flexibilidad enorme, no obstante sucedía que igual estábamos un día en una reunión una hora discutiendo acerca de un problema que nosotros no entendíamos cuál era, hasta que entendíamos que estábamos dominados, o pretendiendo ser dominados por diferentes gremios y sus consiguientes ámbitos. Podían ser los guías del museo, podía ser el colectivo de limpieza que estaba muy enfadado, o la seguridad, pero te costaba darte cuenta o creer simplemente que un organismo tan potente como un Museo estuviera siendo manejado por una cosa tan precaria, en el sentido de que en la reunión se expresaba un problema, digamos que con-

ceptualmente, cuando en realidad se trataba de razones y criterios totalmente pragmáticos, incluso diría que insignificantes. Un problema podía ser fruto por ejemplo de que habíamos cerrado o tabicado un día una sala completa del Museo y ese día un trabajador, un guía había decidido que su trabajo era dar la charla ahí. Esta cosa, una molestia puntual, personal e individual, generaba lo que parecía ser una confrontación absoluta por parte del Museo con el Proyecto, al ser éste dominado por el ámbito de la limpieza, o lo que fuera. Pero sobre todo por tratar de ocultarlo. El esfuerzo de ocultar la verdadera queja (el miedo a expresarla) generaba una situación sin sentido, lo cual sucede siempre al tratar con cualquier institución. Pero no me extiende más con este ejemplo que quiero ir más rápido.

Ejemplo 3: El buen ejemplo sería Arteleku, que no por casualidad y por su propia definición era el territorio o el lugar del arte. Cuando yo trabajé para la institución Arteleku, tuve desde dentro la posibilidad de comprobar que era el único ejemplo que había conocido donde se producía un diálogo entre los ámbitos económico y de gestión, con el de producción. Realmente, esta institución dedicada a la formación y a la producción artística supo entender la importancia de adaptar unos a otros. Recuerdo siempre las discusiones de Izaskun Irizar, que trabajaba aquí, no a cargo de la parte programática ni conceptual del centro, sino en el área de la gestión. Es decir, desde la práctica, que no deja de ser una teoría aún no dicha. Gracias a la proximidad y al diálogo con la gente de Diputación, fueron transformando y articulando el sistema económico en función de las necesidades reales, haciéndoles entender que no se podían aplicar unos criterios de proyecto cuando los artistas todavía no sabían lo que iba a hacer, cuando estaban iniciando un proceso.

Estoy seguro que también quienes trabajan en el GV están padeciendo ese tipo de tensión, intentando hacer malabares en esta función de puente entre dos ámbitos. Éste era un buen ejemplo donde dos ámbitos tienen una comunicación, y eso genera la posibilidad de generar *producción* a su vez.

Ejemplo 4: Para finalizar, mencionaré el ejemplo histórico más terrorífico del arte sometido a un sistema económico, esto es, cuando en la industria cinematográfica se estandariza la idea del guión como documento de producción que se conforma como convención, y es incorporado por el artista como herramienta, cuando en realidad esa convención viene impuesta por la persona que lleva la economía. Esta persona piensa:

se necesitan 10 vacas mañana, 10 vacas igual a 300 dólares. Así poco a poco se fue derivando en el modelo de guión tradicional más extendido. De manera que una de las claves de la muerte del cine tiene que ver con que el autor o la persona artista productora no fue en su momento capaz de someter o crear el sistema económico adaptado a su propia necesidad, sino que se asumió, se tragó un sistema que venía de un ámbito que era totalmente contraproducente para la creación o la producción derivando en un sistema pesado, rígido y sumiso. Así ha terminado el cine. Decía Bergman que no había nada más peligroso que un artista que se sabía expresar bien, pues se corre el riesgo de que lo particular se haga extensivo.

En el ámbito de la práctica artística, deberíamos ser capaces de generar nuevas estructuras diseñadas para la producción. Si anteponeamos criterios provenientes de ámbitos económicos, de gestión, académicos o simplemente discursivos, puede sucedernos como en el cine. Que la cosa termine como ya sabéis. Muerta. Sin diagnóstico, no podemos empezar, pero con diagnóstico, solo has empezado.

Hay que tener mucho cuidado con las palabras. Las palabras son peligrosas. **NO OLVIDAR QUE: “LA ACCIÓN UNE, LAS PALABRAS DIVIDEN”.**

Esto es/era todo *de lo que no quiero hablar*, ahora voy a hablar de lo que quiero que, ya veréis, está mucho mejor. El resto del tiempo que tengo quiero utilizarlo para compartir un boceto, unas notas que han surgido de esta invitación. Como tal, es algo inconcluso y os pido que me perdonéis, porque voy a seguir leyendo todo el rato excepto alguna cosa.

(Cuando queráis, cuando haya pasado una hora, me decís cuándo tengo que cortar y corto).

A esta parte la he llamado:

“CÓMO GENERAR HOY UN SISTEMA PROPIO DE PRODUCCIÓN” O “BREVE MANUAL PARA ARTISTAS Y PARA TODA PERSONA QUE DESEE SER PRODUCTIVA”

Como veis está dedicada. Aquí tenéis que decidir de qué lado estáis. Aquí sí, producción es transformación.

(No lo voy a desarrollar porque no tengo tiempo pero hay un problema reciente y es que con las tecnologías de re-producción con las que trabajamos se está generando mucha confusión en relación a la producción, ya que éstas se saltan precisamente la *producción* pues se sitúan, nos sitúan, en el efecto, y el resultado de esto es “Nada”, pues no existe

transformación, únicamente transmisión, registro. Se puede hablar y discutir sobre esto muchísimo, pero me apetecía contároslo también).

La práctica artística consiste en definir una técnica de procesado que permita transformar todo material, ya sea emocional, contextual, afectivo, biográfico, económico o productivo, de forma sintética. La identidad de la persona artista productora supone asumir un tipo de identidad social que requiere (al menos para mí) del esfuerzo de un proceso de construcción continuo. Esto se debe a que no me considero artista, no obstante confío en que si obro como tal, algún día lo pueda llegar a ser. Me cuesta mucho, desde luego en la vida y, cómo no, en el arte, ser auténticamente yo: y me resulta, sobre todo en la vida, más fácil pasar por otra persona, lo cual tratándose de arte, carece de sentido. Por lo tanto, si quiero en el ámbito artístico conseguir una proyección de mí mismo, en mis actos o acciones que a su vez considere ajustada y productiva, necesito recurrir a muchísimas estrategias y técnicas que me permiten esquivar o incorporar determinados materiales con los que he de lidiar.

Podría llamar a lo que viene a continuación también: BREVE RESUMEN GENERAL DE UN RECORRIDO TÉCNICO DE PRODUCCIÓN, o CÓMO HE IDO DEFINIENDO MI PARTICULAR E INDIVIDUAL TÉCNICA DE PRODUCCIÓN. Y si da tiempo, analizaremos la conexión de dicha (mi) individualidad con otras individualidades, ya que en el contexto de producción vasco se da una particular manera de empoderamiento entre los diferentes agentes productivos basada, entre otras cosas, en un absoluto respeto a lo individual y en haber evitado durante años una “representación” de lo colectivo. Decía Meyerhold que en el arte siempre tenemos que habérnoslas con la organización del material. Yo ahora tengo un tiempo y he decidido intentar meter la mayor cantidad de material que pueda en este tiempo. En este sentido veréis cuál es mi estilo, que es el que estoy intentando representar desde el inicio en relación a esta idea de sobreproducción. Como definía Godard, el estilo no es más que el resultado de una obligación llevada a cabo en un tiempo determinado.

Debido a las características o a las especificidades de mi carácter antes mencionadas, durante los últimos 18 años me he preocupado especialmente por cómo generar un sistema propio de producción incorporando también materiales y metodologías ajenas.

Estructura básica de producción (no confundir con el producto)

primero, se necesita una necesidad inicial, un impulso de procesar que puede terminar siendo o no “productivo”.

segundo, un conocimiento de las características y limitaciones de uno mismo.

tercero, una adaptación de la necesidad de procesar a las limitaciones previstas que defina una técnica de procesado.

cuarto, la capacidad de realizar un análisis objetivo de los hechos, de “lo hecho”, no de lo que he querido hacer, sino de lo *hecho*. Y aquí aparece la autoridad, el autor, que según Sergio Prego es simplemente quien se hace responsable de lo que ha hecho.

1) El Material (fundamental para mí son las Limitaciones o las Incapacidades)

Aquí primero, se trata de definir las limitaciones propias, técnicas de carácter, etc. Si este proceso se lleva a cabo correctamente, la incapacidad una vez inscrita dentro del proceso productivo pierde lo que tiene de *in-*.

Segundo, trabajar siempre en relación a ellas aunque sea huyendo de ellas, pero nunca obviándolas.

Dibujar/dirigir. Recuerdo aquí cómo hace quince años sentía desde diferentes tradiciones (la tradición de las artes plásticas entre otras) una gran presión que me indicaba que el verdadero artista debía trabajar solo y sobre todo con un control absoluto del medio, que en aquel momento entendía yo como la técnica. Me encontraba queriendo realizar mis primeras fotografías y rodajes, pero tenía y tengo una relación con la tecnología bastante nefasta. Encontré entonces la definición de un director de cine que para explicar a su hijo en qué consistía su trabajo lo resumió diciendo que *el director de cine era la única persona que durante un rodaje no hace nada*. Este detalle me permitió escapar de la idea del autor que domina activamente su medio, desplazar así mi problema con la tecnología y llegar a mi técnica. Pude redefinir la labor de dirección en relación al dibujo, que era la práctica que más había ejercitado hasta aquel momento. Dibujar supone conceptualmente buscar y encontrar al mismo tiempo. Dirigir cualquier acción colectiva, una filmación o una sesión fotográfica, consistiría en verificar en la realidad y en directo lo que podía desear ver. De este modo, el carácter performativo del dibujo, me permitió desplazar y ampliar una noción de “técnica”, al tiempo que esquivar un lugar simbólico que entonces me resultaba problemático.

Si te haces consciente del problema, si lo enuncias y, sobre todo, si lo incorporas aunque sea en negativo dentro de tu proceso, éste se transforma en solución, desaparece (un proceso inverso al de la anécdota de la abuela miedosa que he contado antes). Es obligado para ello y fundamental respetar y conocer las características propias. Algo tan básico como saber si eres impaciente, paciente, si necesitas márgenes de libertad o restricciones específicas para desarrollar tu actividad.

2) Material Abundancia y Escasez

a- Para mí, como punto de partida, resulta fundamental conseguir crear la ilusión de *Abundancia*. Es fundamental, me da igual si es *Abundancia* material, de ideas, de deseos, etc. (Que permita Ejercitar la *Avancia*, el deseo de más; desde luego evitar conectar con la *Falta* en relación a la actividad a realizar, lo que me falta por hacer...)

b- si a la *Abundancia* asociada a la *Escasez* de materiales reales con los que trabajar, añades,

c- una *Limitación* de posibilidades mediante la creación de unas restricciones, os aseguro que la producción está encaminada.

3) Material Miedo

(En la anécdota anterior del Gobierno Vasco que he comentado, el Material Miedo era el material fundamental; es por lo general el eje que mueve la mayoría de los sistemas).

El miedo es como todos sabéis una emoción, un esquema adaptativo que parte de un sistema de preservación de toda integridad animal, que se expresa como una impresión virtual, no real. El peligro puede ser real (también puede no serlo), pero el miedo es absolutamente virtual. No obstante el miedo es un material fundamental a tener en cuenta para la producción, ya que el pánico por ejemplo resulta muy problemático. Cuando uno es tomado por el miedo deviene improductivo. Para ello, hay dos puntos fundamentales a considerar:

Primero, diseñar tecnologías que permitan administrar la producción con el menor nivel de *Sufrimiento* y, por otro lado,

Segundo, la *Obligación* de incluir el *Disfrute* en el proceso creativo productivo. Es responsabilidad de la persona artista definir, acotar una tecnología a su medida que le permita producir con un cierto placer.

Respecto al miedo, tradicionalmente se puede reaccionar de diferentes maneras: pararse o moverse (huir) **concentrarse o disolverse**, cristalizar o desintegrar.

Personalmente, yo soy de los que saldría corriendo, pero como me parece absurdo hacerlo, he creado una técnica capaz de instrumentalizar el miedo, que consiste en que todo impulso de huida (en tanto que material vital) es rentabilizado al ser canalizado hacia una actividad o acción material (como un motor de explosión), de manera que se acumule tal cantidad de impulsos que al ser transformados en acciones, y éstas en material, definen lo que se llama el proceso. La acumulación de dichos materiales define, a su vez, un proyecto, hecho lo cual éste es susceptible de imponerse a la realidad misma y a los miedos propios. Hay una anécdota que contaban de un trabajador que trabajó toda su vida en la Renault y al que de repente mandan al paro. ¿Qué es lo que hace el hombre en esa situación? Se suicida. Como decía el que contaba esta anécdota, es conveniente sentir un poco de miedo cada día, si no, se corre el riesgo de sentir todo el miedo de golpe.

Es habitual también que en un proceso de profesionalización, artistas productores que interiorizan, por ejemplo su carrera profesional y la sitúan por encima de su proceso de desarrollo experimental, pierdan el placer por hacer. Aquí se une por lo general un miedo al fracaso que les somete al miedo paralizante y a la procrastinación. Considero una obligación disfrutar en cualquier proceso productivo, sino, ¡retírate! Sufro mucho viendo a gente sufrir, a los porteros de las casas por ejemplo, o los funcionarios que odian su trabajo y necesitan hacerte sufrir; te dan ganas de gritarles: *¡déjalo, y no me martirices a mí!*

(Estoy ahora en casa, escucho y veo mis palabras transcritas y también a mí me duele un poco ese retírate. ¿Por qué tengo que ser tan castigador? No acabo de saber si es realmente “productente”, o lo contrario, ¿qué quiero con esto? Quiero ejercitar mi impecabilidad en el uso de las palabras, pero no puedo eliminarlo sólo por cautela, me gustaría ser más justo, ahora no puedo).

Propongo **dos opciones ideológicas relacionadas con el material miedo en relación al poder implícito en toda invitación**. Dos técnicas para la administración del capital simbólico asociado a la invitación: la **concordancia** y el **contrapunto**.

Quiero hablar aquí concretamente de dos artistas que conozco. Ambos tienen en común tener alrededor de 70 años y que lo primero que hacen al recibir una invitación es tratar de entender si el contexto de la INVITACIÓN es un contexto de **Poder** o un contexto **cutre**. A partir de ahí, deciden su implicación y la con-

secuente intensidad de lo que van a hacer (lo de cutre lo digo porque es la palabra que utiliza uno de ellos). Uno, el que me interesa, sé que escoge las propuestas o las invitaciones cuando ve que el contexto es un poco cutre. En estos casos lo que hace es dar el máximo de sí mismo. Por el contrario, el otro artista, que no me interesa nada, –pero que creo que es muy interesado –, no quiere perder por avaricia ningún contexto, por muy cutre que éste pueda ser. Este último artista es un modelo más convencional que, ante un contexto de “poco poder”, ofrece insignificancia, y otorga por el contrario MAYOR implicación a la mayor cantidad de poder, para, desde El PODER, poder ejecutar, ejercer (el poder). La **concordancia** de géneros, como dice una amiga –que también veo que está aquí sentada en primera fila– es un aburrimiento. La persona que utiliza (por lo general sin saberlo) lo que llamo *concordancia* parte generalmente del miedo que tiene a no estar y de la creencia implícita de que *no se es si no se está*; esto deriva a su vez en un miedo que le hace querer estar a toda costa y en todo lugar, pero que por lo general, lo que genera o produce resulta improductivo para los demás. Es decir, tú estás, pero lo que eso produce no nos interesa. ¿Por qué? Por que el autor de lo que vemos, (el responsable último) es el miedo, no tú.

En contraposición al modelo anterior, quiero mitificar hoy la otra postura del artista también débil y más vago quizás, pero desde luego no tonto. El aspecto positivo de su práctica consiste en que para esquivar y lidiar con el miedo que te acarrea el poder implícito en la invitación lo que hace es comprometerse exclusivamente con lo que le suponga saberse fuera de los focos, con la consecuente reducción de presión que ello implica. Siempre le quedará el sufrimiento que genera la duda del razonamiento: si estoy rodeado de lo cutre ¿no seré yo acaso también cutre? No obstante, considero esa discordancia, el contrapunto de “géneros”, siempre y con todos los riesgos, altamente productiva. De este punto, me parece fundamental tener en cuenta que no hay invitación ni lugar importante: lo de la “carrera” es un engaño absoluto. Lo *importante* depende de lo que tú seas capaz de hacer con la invitación. Es sabido que si no trabajas con medios supercaros es más fácil tener mayor libertad. Es el buen ejemplo el reescalar las condiciones de producción a las necesidades y a las in-capacidades de uno que, como he dicho, si lo haces se convierten en capacidades. (Por ejemplo, la práctica académica... Luego si os da tiempo me preguntáis sobre la práctica académica y la práctica no académica, porque estoy ahora pensando sobre ello, pero el problema es que la práctica no académica, que yo llamo

la artística, consiste en que tú eres capaz de reescalar todas las condiciones de producción, la realidad incluída, a tus necesidades y a tus incapacidades). Por el contrario, la práctica académica, en lo que de machista tiene, te instala en la falta continua; de ahí que insistan tanto en “re-buscar” (*research*), donde te van indicando que estudies más por aquel lado, que no has mirado tal autor, perpetuando la inmadurez, atrasando siempre la madurez para más tarde... En definitiva, te sitúa en un ámbito que te instala en lo defensivo, donde lo que sabes parece que solo sirviera para poderte defender. El artista no académico sería para mí el artista más europeo, que va sin pistola; el otro tiene siempre la necesidad de presentarse armado, aunque mucho me temo que ya la pistola empieza a ser obligatoria en todas partes. Pero no voy a hablar de esto ahora. Creo que es más interesante tratar temas más generales.

4) Material Miedo (a uno mismo) y el Ego

Uno de los materiales más improductivos y paralizantes es el juicio propio, que incluye en muchos casos la interiorización de juicios ajenos. La autocritica es indispensable pero en ocasiones resulta paralizante. Lo que hago yo, que creo funciona siempre, es trabajar en exceso, (una vez más, la sobreproducción). Posteriormente, realizo contrastes, lo cual me permite evitar el esfuerzo de situarme fuera de mí. Esto lo hago literalmente a través de otras personas. La valoración de lo hecho siempre me ha parecido una pérdida de tiempo, sobre todo la valoración de uno mismo. No tengo ningún problema en valorar a los demás, en valoraros a vosotros o a una obra que hagáis; no me cuesta ni un segundo. Pero se pierde mucho tiempo, y sobre todo energía, en estar/situarse fuera de uno mismo. No hay que perder ese tiempo, realmente creo que para producir, tienes que concentrarte en producir. Para ello:

a- Lo que tienes que hacer es trabajar mucho, para tener tanto, que sean otros los que realicen la elección de “lo bueno”. Este método se basa en el *Contraste*, muy utilizado en ciencia: se contrasta con otras personas (otros egos), y uno escoge lo que le conviene sin ninguna duda de que lo escogido es uno mismo, te representa (digo esto porque muchas personas ante el temor de que su ego se pierda en este proceso, evitan a toda costa poner nada en común por temor a no reconocerse al final). De este modo, como digo, evito este frenazo en la producción que supone el tener que situarse fuera de uno. Pero para ello, ¡cuidado!

b- Previamente, es necesario constituir (haber constituido) un grupo de afines, cuya opinión pueda ser

asumida y respetada absolutamente. Requiere pues de la configuración de un *Contexto*, que no es cualquier cosa.

Y, por otra parte, evidentemente (vagos abstenerse), ya que es necesario tener donde escoger, es decir:

c- Disponer de una *Cantidad* considerable de material que permita e incite a la elección; no vale con hacer una sola cosa. Esta fase, forma parte de la ilusión de abundancia que mencionaba al inicio, pero llevada ya al acto.

5) Material Cómplices, [Desconocidos y Adversarios] y su Transformación

Se puede partir de cómplices debido a una situación dada o fabricar cómplices de una manera industrial consciente. En el contexto vasco, gracias al contexto mismo, durante años ha sido muy fácil encontrar cómplices. Partíamos de una situación dada, histórica, social, donde los cómplices, gracias por ejemplo a la labor realizada durante años en Arteleku que promovía situaciones como ésta, se iban dando de una manera natural. Desde el 93 en que yo llegué aquí, hasta el 2001, trabajé exclusivamente a partir de la instrumentalización de ese capital, vamos a decir, afectivo. Después de mi primer viaje y breve estancia de unos meses en EEUU hacia 1996 y a partir de la lectura del libro de Jean Renoir titulado *Mi vida y mi cine*, definí a mi vuelta a Europa una técnica que me permitía transformar, convertir en imagen mi realidad, una realidad a la que yo pertenecía. Ese mismo año obtuve mis primeros resultados. En 2001 después de pasar un año viviendo en Berlín, intenté poner allí en práctica la misma técnica. Ésta, lógicamente, no funcionaba en una realidad que para mí era todavía una “imagen”. Mi primera conclusión fue que *imagen* no era igual a *imagen* (*imagen* ≠ *imagen*), ya que no existe transformación. Hasta 2003 no fui capaz de definir y poner en práctica de manera satisfactoria la técnica adaptada para transformar en imagen (imágenes-lenguaje) realidades que no fueran la mía, cualquier realidad a la que yo pertenecía. Esta técnica de transformación de elementos de otras realidades pasaba necesariamente por considerar también cual sería la técnica para transformar personas desconocidas en cómplices.

En 2003, cansado de comprobar desde dónde se veía mi trabajo, empiezo a analizar la técnica que había desarrollado en el contexto periférico vasco de forma natural y comienzo a pensar por primera vez si es posible fabricar cómplices de manera “industrial”. Un poco como si fuera el Opus Dei, reproduciéndome. En ese momento, me invitaron a realizar un taller en Mur-

cia. Fue la primera vez donde, de manera consciente, lo que aquí era algo dado se convirtió allí en el objetivo. En el contexto vasco, entendido como periferia, la producción de la materia afectiva había sido generada gracias a la existencia de determinado contexto ideológico. Ahora, se trataba de ejercer lo político, gracias a la toma de consciencia de las mecánicas implícitas en la formación de contextos, para aplicarlas posteriormente en la producción de “afectos” en cualquier periferia análoga. Empecé en Murcia, y continué en Corea, Luxemburgo, Estambul, Bélgica y Holanda. Cuando se trabaja en producciones que requieren de otras personas, el principal problema reside en cómo involucrarlas en algo que no tiene por qué interesarles.

6) Material Humano

Premisa: me preocupó siempre de que quien haya trabajado conmigo, quiera volver a trabajar conmigo. (Aunque a veces parece que realizamos determinadas producciones para que quien se tenga que ir lo haga cuanto antes, siempre hay gente que se acerca a ti por las razones equivocadas).

Con las personas con las que trabajo, lo que hago en relación a la idea de sobreproducción es atosigar con tal cantidad de material emocional, referencial... que por exceso resulte imposible de procesar. Si a esto se añade además la realización de acciones concretas en las que interviene el cuerpo, en conjunto se consigue que ninguna de las personas que participa en mis producciones sepa lo que está haciendo, yo incluido. Una vez ahí, lo hacemos con la máxima implicación. Es importante evitar trabajar con profesionales, es preferible trabajar con amateurs. Sabéis que *amateur* viene de *amador*, así volvemos a los afectos... Es a través del trabajo que se genera relación donde no la hay en inicio.

Transformación *in extremis* o No-transformación del material.

Es diferente trabajar con cómplices que trabajar con desconocidos, como es diferente el ejercicio de transformar a alguien que desea ser transformado, es decir, alguien *desconocido* que voluntariamente decide mutar a *cómplice*, que incorporar a alguien tal cual es, sin transformación alguna. Esto se hace necesario en muchas ocasiones. El ejercicio consiste en transformar conceptualmente dicho “material”, no el material mismo, haciendo que el propio material “Adversario” en cuanto tal, devenga productivo.

Recientemente tuve una exposición en una galería. La persona que la dirigía tenía una enorme dificultad para entender la propuesta que yo pretendía realizar. (Entendiendo que mi trabajo cada vez resulte más complicado

pero si hay algo que no hago nunca es explicarlo; hablo mucho como veis, puedo hablar de metodología, pero nunca cuento nada del fondo). La convención requería que yo le explicase lo que iba a hacer, pero resultaba tan complicado y doloroso que se me quitaban directamente las ganas de exponer; estaba convencido de que no iba a funcionar. Gracias una vez más al contexto, expuse a un colega de dónde venía mi desmotivación. Al enunciar el problema, vi clarísimamente la solución: se trataba de incorporar la dificultad aceptándola, convirtiéndola en el tema mismo de la exposición (tema oculto, por supuesto). Lo que básicamente hice al localizar a esta persona como “adversaria” potencial, fue incorporarla como tal dentro de una estructura creativa. Finalmente, toda la propuesta se organizó de tal manera que giraba “en torno” a dicho “material”. Y gracias a convertir la situación adversa, a partir de esa toma de consciencia, conseguí que se convirtiera en el material *cómplice* no consciente. Para mí supuso un ejercicio de flexibilidad importante incorporando lo que para mí era inasumible. Así, dicho material al ser “considerado”, era neutralizado en tanto que potencial material paralizante. Creo que la exposición, que estaba planteada sobre la idea de la imposibilidad de comunicación, creo que tuvo muchísimo más sentido que si hubiera tenido un cómplice de partida.

7) Material Interlocución e Invitación

Convertir toda Invitación en Productiva. Como debéis saber los que habéis estado en una bienal, o en cualquier gran exposición colectiva, ese tipo de contexto es el peor contexto para producir nada. Porque la estructura es tan grande y compleja que solo se preocupa por mantenerse a sí misma, no hay tiempo ni espacio para el arte. Una exposición en un Museo, por lo rígido de la propia estructura, por lo general tampoco resulta muy interesante. Una exposición en una galería que en realidad... Supuestamente son tiendas, pero no venden... Entonces, es complicado también estar en un sitio del “bueno, si es una tienda no tengo problema, véndeme”. A priori, tampoco hay sitio para el arte, pero tampoco hay comercio. Es complicado hacer nada que tenga que ver con el arte en un sitio que no tiene nada que ver con el arte... Un taller en la universidad, por ejemplo, supone confrontarte con lo más triste de la realidad, y en una mesa redonda como ésta donde estamos, corremos el riesgo de sólo hablar y hablar y hablar... Tampoco parece que es el lugar idóneo para el arte. En resumen, podemos concluir diciendo que no existe un lugar para el arte, y quizás deba ser así: ese espacio debes ganarlo tú mismo o, para quitarnos responsabilidad, debe ganarlo el arte por sí mismo. No

obstante, como soy de éste mi Opus, estoy seguro de que, hoy mismo, voy a ganar aquí algún hijo o alguna hija. Por ello, no hay que menospreciar ni desperdiciar nada, todo es susceptible de convertirse en Material. Nunca algo *interesante* surge de una invitación interesante, es como el proceso de constitución de la imagen que os decía antes en el que la imagen nunca es igual a la imagen. Referido al contexto de cualquier invitación: *interesante* nunca es igual a *interesante*, tiene que haber siempre una transformación. Ahora bien es muy importante respetar las condiciones de uno mismo, de una misma, porque realmente hay muy pocos agentes productores (artistas) que hayan sido capaces de definir unas condiciones de producción a las cuales todo el que se acerque deba sucumbir. Es muy complicado, porque de alguna manera, exige construir una realidad más fuerte que la realidad... Y, bueno, somos débiles... Y, más cuando estamos solos... Conozco muy poca gente que realmente lo haga bien. Y, además, que lo haga bien hoy no significa que lo vayas a hacer mañana. No sé si contaros para acortar.... Voy a cortar ahora con la enumeración de los Materiales y voy a leerlos dos anécdotas más. Recientemente, desde el 2006 al 2010 he estado haciendo por Bélgica y algunas ciudades de Holanda una performance que incluía un caballo... y... (¿Ha pasado la hora? No... bueno).

...el tema es que es una performance que yo ya había hecho, y esta performance llamada *Re:horse*, implica que tiene que haber un caballo detrás de una cuadrícula de 3x4 m y que el caballo no haga nada. Éste es otro ejemplo de cómo ejercito la *flexibilidad*, pero a la fuerza. El propio texto supone conseguir darle la vuelta a algo que es problemático a priori, transformar una materia afectivo-traumática en una norma.

Leo: La primera vez que construimos la cuadrícula física en Genk, Bélgica, 2006, lo hice con un cable de acero tensado. Realicé *Re:horse* dos días consecutivos sin problema alguno. La segunda vez en Utrech, en 2007, solicité a mi llegada que tuviéramos ya el cable de acero. La persona encargada de construir el marco de madera era la persona que debía comprar el cable de acero de 3 mm para construir la cuadrícula. Por alguna extraña razón, la primera vez trajo una cuerditita naranja fosforito muy suave, como de 3 mm. Yo sabía que mi inglés no era muy bueno pero "steel cable" para decir cable de acero era correcto ¿no? Más tarde descubrí que se negaba, se resistía a comprarlo, argumentando que el caballo se podía herir. Personalmente creo que él tenía que ser responsable de su campo profesional, y yo del mío. Intentaba explicarle que yo era el que hacía

la performance, que era la segunda vez que la hacía y sabía lo que iba a ocurrir en ésta: el caballo no se iba a mover, el caballo no se iba a acercar al cable y si éste se acercaba, además el cable venía ya cubierto con un plástico transparente protector. Días más tarde, llegado ya el día de la performance el encargado de montaje me trajo una cuerda blanca extremadamente blanda, obstinado y más allá de su función como constructor o carpintero o técnico de montaje... (aquí vemos el ámbito). Generalmente, cuando vas a tocar (yo antes iba mucho de gira de conciertos), vas donde el que tiene en su poder los aparatos, bien sea el iluminador o el técnico de sonido al que llegas (de fuera), y le dices: "Oye, quiero..." La respuesta inicial suele ser o una mentira: "No, eso no se puede hacer" O directamente, sin conocernos de nada, un reproche: "Me lo tenías que haber dicho antes". Estas respuestas son fruto de una tendencia a la inmovilidad de los que tienen, poseen "las cosas", la tecnología. Entonces en este caso en Holanda era el ámbito de la carpintería en un contexto teatral, pero bueno... El tema es que me trajo de nuevo una cuerda blanca muy blanda... Más allá de su función que era por lo que le estaban pagando, estaba su sensibilidad y su subjetividad, ciudadana, cívica. Ese día para que me entendiera y entendiera cuál era su lugar y cuál era el mío le expliqué que la performance consistía en que al final de la misma yo tenía que estrangular al caballo colgándolo del techo, y con la cuerditita que me traía era imposible pues ésta se iba a romper. ¡Necesitaba CABLE DE ACERO DE 3 mm! Más allá del placer de ver la cara de espanto en su rostro, resultó imposible imponer ninguna autoridad. Estaba claro que aquella performance ocurriría por encima de su cadáver holandés. Al final lo hicimos con la cuerda blanca. Desde ese momento, esto se ha convertido en norma. Ahora pido siempre cuerda blanca de 4 mm. ¡No se puede desperdiciar tanta energía!

El aspecto ideológico implícito en la anécdota anterior supone un ejercicio de reflexión apabullante. Espero que lo sepáis degustar, de verdad... No sabéis lo incómodo que es estar metido en esa situación. (Aunque, como demostró su testarudez yo no necesitaba realmente cable de acero de 3 mm, ya que fui y soy ahora capaz de hacerlo con la cuerditita blanca). Y ahora os voy a contar otra anécdota. Lo anterior era encontrarse ante una inmovilidad individual, personal. El siguiente ejemplo de "inmovilidad" proviene curiosamente de unas "dinámicas" que proceden del ámbito creativo del cine, asumido y mal entendido dentro del ámbito del arte. (Éste es un extracto de cosas que estoy escribiendo):

“Inconvenientes de la convención del concepto de localización”

En cualquier ámbito organizativo –exposición, bienal, unas mesas de debate como este caso–, existe una sistematización o unos métodos de producción que provienen a veces de otros ámbitos, de otras industrias como pueden ser la cinematográfica, la del marketing o también la de la publicidad. En ocasiones trato de evitar entrar en esas dinámicas “contraproducentes”, donde cuando dices que necesitas un lugar para rodar, te dicen: “Tengo un lugar que está muy bien”. Normalmente, en lo que están pensando es en la imagen del lugar, porque no saben hacer imágenes: no saben que la imagen la tengo que hacer yo. Lo que yo solicito es un espacio donde trabajar que voy a transformar en imagen. Entonces, en Corea, en la bienal de Busan, para esquivar funcionar con la convención de los sistemas de producción del cine, cada vez que me preguntaban: “What kind of spaces do you want?” (La pregunta se refería siempre a la imagen; mi respuesta a los usos del espacio), les decía: “Quiero un lugar donde poder matar a alguien sin ser molestado y al que pueda ir (y del que pueda huir si hace falta) en coche”. Podéis imaginar sus caras. Si les digo “necesito un lugar exterior día, interior noche”, ya sé a dónde me lleva, entonces yo quiero que tú (ellos que conocen, conocéis el lugar), hagas un ejercicio de visualización como hacía Cicerón, lo que se denomina una “composición de lugar”. Se trata de que tú pienses, bueno, aquí arriba hay un parking de coches (yo cuando iba a tener sexo en un coche siempre temía que apareciera alguien que...) También les conté, ahora lo recuerdo, que se imaginasen que iban a tener sexo a escondidas con alguien que no era su pareja. No entendían a qué me refería. El concepto de placer asociado a la culpa pues como que no... Quedaba claro que no tenían ningún problema que les obligara a esconderse. Ellos van a un hotel con su coche, entran hasta dentro, pagan con su Visa en una máquina y follan. Claro, el contexto.

Entonces, éste es un textito que he escrito para explicar un choque entre ámbitos:

En ocasiones, pese a exigir de una manera clara y contundente, aunque quizás un tanto extravagante para evitar así la convención, lugares donde poder llevar a cabo tal actividad sin considerar su imagen, ocurre como consecuencia de la convención del sistema de producción cinematográfico que existe una codificación de los lugares que se realiza precisamente a través de la imagen de éstos, exactamente lo contrario de lo que yo he pedido. Parece que piensan que si en el cine se trabaja con imágenes, necesitan abastecer de

imágenes la gran demanda de la industria. Su lógica les lleva a archivar la realidad por imágenes tipo. En una ocasión, ante la insistencia por parte de la organización de cierta bienal en Corea a la que pedí expresamente más de tres veces que no quería tener ningún contacto con el sistema de producción de imágenes del cine, una vez allí, me llevaron directamente a entrevistarme con los estudios de cine de Busan. No pude hacer otra cosa que ceder ante lo que parecía ser un choque cultural e intenté jugar su juego (porque son muy cabezones, casi como un vasco). Yo estaba con Inazio Escudero que era mi cámara y asistente en aquella situación. Había viajado hasta allí a encontrar localizaciones, buscar voluntarios, y realizar un rodaje. Todo en 6 días. El primer día, como digo, me trasladaron a una oficina, que es exactamente lo que no quería, yo no iba a rodar nada en una oficina. No sé qué hago aquí. Me colocan sobre una mesa cuarenta gruesos álbumes de fotos y ya resignado (ya entiendo de qué va esto), escojo entre cada uno de ellos una serie de imágenes. El problema era que cada álbum estaba organizado temáticamente: es decir, está el álbum de “interiores de habitación de estudiante”, “exteriores con árboles”, y así hasta cuarenta. Escojo ocho imágenes de ocho lugares que quiero ir a ver en el día. Cuál es nuestra sorpresa cuando nos trasladamos al mapa que representa Corea para “localizar” y, al poner la chinchetita en cada una de los puntos, comprobamos que cada una de las imágenes que hemos escogido, es una imagen, pero está asociada a un lugar, y cada lugar obviamente asociado a una cota geográfica. ¡Asombro y estupefacción de la organización! Resulta que hay mil kilómetros entre un lugar y otro. Ocho por mil, ocho mil.

Si uno insistiera en ese momento en seguir, en ejercitar su “profesional” juego, se requeriría de una semana solamente para ver las localizaciones, para ver dónde están “localizadas”, con un coste económico que nadie podía finalmente asumir. Sería tan caro y absurdo ver los lugares como debió ser confeccionar ese álbum. El tiempo que ahorras en buscar la imagen, lo pierdes en llegar al lugar. No en vano decía Godard, que la industria cinematográfica era un sistema creado para gastar dinero. Decía que el del cine era el único medio que conectaba el ámbito de la noche con el ámbito del día, porque el dinero negro de la noche entraba limpiándose durante el día. El ámbito del arte hoy está incorporando este tipo de inercias, se ha olvidado lo profesionalmente amateur que debe ser todo proceso artístico que se quiera realizar con un poco de cuidado. Realmente detesto esa deriva. Un consejo referido en concreto a este problema de la localización dentro del sistema industrial de producción, que ahora parece cinematográfico, es que deberían probar a conformar

otro tipo de archivo por áreas geográficas, de manera que tengamos el máximo de localizaciones de imágenes, pero extraídas de un mismo barrio si puede ser. Y después un desglose de ese lugar, de ese barrio como un despiece de un animal en una carnicería. El lugar como una estructura con sentido, como un retrato que dividido en unidades mínimas promueva el sentido común. Pero no por medio de imágenes que parten ya del resultado como inicio, del resultado de la imagen cliché sino partiendo de una estructura. Seguro que aunque no se rodase nada, al menos cada álbum tendría un interés y sentido en sí mismo. Para *Re:horse*, siempre debemos ir contra la convención cine para trabajar desde una cierta periferia, como lo haría un sistema de guerrilla o un sistema de ataque más doméstico, menos organizado. Porque estos sistemas profesionales que nos proponen carecen absolutamente de sentido a no ser que queramos claramente blanquear dinero o prolongar nuestra estancia (tiempo) en el país, localización, (espacio) en cuestión.

Bueno, continuando con los materiales: voy a leer un texto que he encontrado esta mañana, porque también sabía que venía una persona...

8) Material Improvisación (la puesta en situación para poder aclarar lo oscuro)

Lo sucio, lo no claro de las intenciones o de un planteamiento que se soluciona en la improvisación, el acto. A veces un planteamiento no se soluciona más que en la realidad. Para ello necesitas otorgar un cierto espacio a lo descontrolado, a lo que no conoces, a la improvisación (que es lo que estoy haciendo yo hoy: tengo unos veinte Materiales y voy a poder leer más que cinco o seis, ya veremos). La necesidad de orden incapaz de solucionarse desde el mero planteamiento, cuando ya no es posible continuar con el nivel de especulación que pospone al máximo la actuación directa, necesita de una puesta en situación con elementos reales, asociados a los ideales. Solo a través de la inmersión en lo real se percibe, aparece o entiende lo que previamente era impensable como solución a un problema. En muchos casos no es más que una tensión entre sujetar, conectar una cantidad de elementos ideales emocionales principalmente y un desplome, una rendición de éstos que percibo como un descanso al fundirse y sustentarse sobre elementos reales. Una tensión de abajo arriba que sujeta proveniente del agente productor junto con un apoyarse de estos hacia abajo obligados por la ley de la gravedad. Me he ejercitado durante años en provocar una cierta precipitación con otros agentes que se sienten más cómodos ante los hechos consumados. Yo

por el contrario siempre tiendo a posponer la acción real, ya que si ésta no sucede en el momento justo puede ser demasiado desmoralizante volver a abordar el material generado o una posterior acometida.

Por ello siempre trato de posponerla al máximo siempre que puedo. Con los años he conseguido un mayor margen de actuación. Por ejemplo, si tuviese una semana más, este texto de hoy estaría mejor, o simplemente sería otro, pero he decidido ponerlo en situación. Ya tendré tiempo de escribirlo bien si lo necesito.

Hay otro material que me interesa especialmente que es:

9) Material Independencia

Hoy veo que es fundamental para la integridad de la persona productora poder acotar y definir un campo de experimentación independiente de la invitación. Aunque parezca que me refiero a la antigua idea del estudio físico, en mi caso basta con un simple cuaderno, que a modo de apéndice externo me permite acumular y organizar materiales que de otro modo olvidaría (habrá quienes piensen que esto lo puedan hacer en su propia cabeza; lo dudo). Últimamente, lo denomino “la huerta”, debido a que tuve un periodo de tiempo bastante largo en el que no podía trabajar con continuidad ni activamente en ello. A pesar de ello, en mis “visitas”, empecé a comprobar que las condiciones que había creado para ese “campo de experimentación” eran tan adecuadas que, con ir solo de vez en cuando, el material Proyecto seguía desarrollándose. Una suerte de vigilancia de signos y materiales era suficiente. (En un posterior capítulo donde hablo del *material dinero*, desarrollaré la idea del cuaderno-huerta como imán, que una vez parado de manera consciente, atrae hacia él de manera inconsciente todo lo que necesitas). Curiosamente, yo vengo de un entorno cercano a lo rural, y lo que más he odiado toda mi vida es la huerta real. Iba con mi padre y detestaba estar allí. Él me decía: “Haz esto”. Entonces, yo lo hacía lo más rápido posible y sin ningún placer. Cuando terminaba le decía: “¡Ya está!, ¿me puedo largar?”. Mi padre me decía: “¡Hombre no! Haz esto otro”. Y le decía yo: “Ya, ¿qué más?”. Cuando ya se hartaba de mí, terminaba diciendo esa frase de: “Aquí siempre hay algo que hacer”. Me angustiaba y agotaba esa idea de cultivo en relación a una naturaleza que había siempre que domar, controlar y ordenar. Ahora, como artista o agente productor, reivindico la necesidad primero de crear o definir un proceso continuo de manera que después el trabajo no sea más que ese domar, controlar y ordenar.

Decía Jorge Oteiza que se da un problema existencial en el ser humano cuando, en confluencia con el continuo de la naturaleza, al confrontarse con la idea de la muerte, necesita separarse de la realidad, para lo cual es necesario generar una técnica que le permita comprender la realidad misma y situarse en el mundo. La manera de encontrar la seguridad en lo inmóvil es, según Oteiza, lograr un *objeto plástico* que detenga su búsqueda de la estabilidad existencial. Mi huerta sería el espacio y la herramienta de intermediación, una parada, un *tercer reino* que prehabitar uno mismo. Hoy esta angustia no se da en relación a la naturaleza como realidad sino a la cultura. Contra ella más que nunca es necesario definir un campo artificial de experimentación personal. La acepción de “cultivo” de la cultura misma como lugar real-virtual, que te permite de forma efectiva sacar/separar materiales fuera del cuerpo al tiempo que tamizar y separarte del flujo de la realidad del que somos parte. Veo que recientemente muchos artistas sufren el estar todo el tiempo al servicio de la invitación. Pareciera que si no te llaman, no eres capaz de producir, como si fueras un asalariado. Sería lamentable terminar descubriendo un día que estás trabajando como jornalero en un campo que no es el tuyo. No obstante, vuelve a tratarse de una cuestión de medidas y justeza. Hay que tener cuidado también con ser demasiado impermeable o autónomo, ya que puede derivar en el consabido problema de que si la persona se ensimisma, si se cierra demasiado, acabe totalmente desconectada de la realidad y sus problemáticas. Como sucede con cualquier persona con “éxito” profesional, que termina simplemente abasteciendo de su/s producto/servicios una gran demanda quedándose sin tiempo para pensar. En arte, que no te vaya bien profesionalmente viene muy bien para que sigas trabajando un poco decentemente.

¿Tengo que terminar? ¿Sí? perfecto...

Solo quería mencionar que tenía previsto hablarlos además del **Material Actividad-Inactividad**. Es fundamental no diferenciar entre *laboring* y *working*. Los grandes descubrimientos suceden a veces dejando de hacer las cosas, como Newton, que realizó su mayor descubrimiento en un momento de inactividad. Quería hablarlos del **Material Flexibilidad** más extensamente; tengo aquí el **Material Inercia**, donde iba a contar una cosa que iba a sonrojar a alguien aquí presente; el **Material Dinero**, cómo generar inercias para producirlo; o el **Material Presión**, cómo someterse a las presiones que vienen dadas y luego decidir si asumirlas o transmitir las también y a quién. Y bueno, muchas otras ideas.

Pues ya está. Esto era. Sesenta Minutos-Sesenta Ideas.

(Aplausos)

Beatriz Herráez: Muchas gracias, ¿alguien quiere preguntar algo? Yo me he quedado con lo último que has comentado, pensando en una cita de un artista y profesor que repito a menudo. Él comentaba lo sorprendido que estaba cuando al preguntar a otros artistas en qué estaban trabajando, las respuestas que recibía consistían siempre en enumerar la lista de exposiciones, bienales, galerías en las que iban a participar en los próximos meses. Las respuestas a preguntas formuladas por otros, convertidas en el trabajo mismo, en la producción. Él mostraba su preocupación porque nadie mencionaba en sus respuestas otros materiales, un libro, un texto...

Jon Mikel Euba: Bueno, primero la pregunta de tu amigo, aunque la entiendo, me da la impresión de que tiene trampa. Mucho me temo que cuando pregunta “¿qué estás haciendo?”, en realidad te está preguntando “*sobre qué va*” lo que estás haciendo. Que hayas mencionado la palabra libro (en tu ejemplo) creo que lo delata... a no ser que estés escribiendo un libro como proyecto. Por experiencia sé que poca gente quiere saber con precisión lo que *estás realmente haciendo*. Primero y lógico, porque por lo general no les concierne. Hoy simplemente hablar de trabajo parece que cansa al que escucha, que prefiere ser consumidor a ser trabajador/productor. Y segundo, la respuesta a dicha pregunta podría resultar demasiado concreta/técnica y por extensa resultar aburrida. En cambio la pregunta *sobre qué va* lo que estás haciendo, absolutamente superficial pero muy común y quizás necesaria, permite a quien pregunta seguir en el ligero y poco comprometido mundo abstracto de las ideas, de lo general, y ahí yo me muevo muy mal.

Relacionado con tu comentario, una amiga artista argentina que vive en Londres hace ya unos años, me contaba que antes de vivir allí, siempre que le venía un artista o un comisario y en un momento determinado, en un bar a las dos de la madrugada, le preguntaba “¿qué estás haciendo, o qué tipo de trabajo haces?” Ella respondía con un: “Bahh, nada, unas cerámicas y tal”. Me contaba que lo que había entendido y aprendido en Inglaterra es que *ése* era precisamente *su* momento, y en *ese* momento, aunque fueran las dos de la mañana, tenía que ser con la respuesta tan seria o comprometida como lo *es* cuando trabaja.

Como veis, ella ha optado por asumir o incorporar con la mayor seriedad la banalidad de la noche, de la situación y de la pregunta como parte de su trabajo diario (del día).

Yo todavía, en lo referido al trabajo, estoy lejísimos de eso. Siempre he tenido un problema (también en la vida) con el lenguaje aplicado a las conversaciones banales. Recuerdo la primera vez que un desconocido me hizo en una inauguración en Berlín el comentario también superficial de "I would like to see your work", *al que respondí*: "I would like to see your underwear!" (que, debo decir, no quería ver bajo ningún concepto). Ese problema también lo tengo en la vida, como cuando de joven me veía en un baño a las 2 de la mañana con alguien desconocido, forzados a esa desagradable intimidad como de ascensor que implicaba el compartir drogas. Sé que si en ese tipo de situaciones abro la boca y digo algo, destruyo absolutamente el nivel de superficialidad necesario para que la cosa fluya. Me pasaba que nunca estaba lo suficientemente borracho como para entrar o incorporar ese tipo de conversaciones sin generar una cierta incomodidad, lo mismo cuando alguien (o yo mismo) quiere pasar a través de la palabra a la acción, en una aproximación física más íntima, sexual. Si no hablo puede funcionar; ahora, como me hagan una pregunta o la enuncie yo, se jodió... Digo una sola palabra y es como si se encienden las luces blancas de la discoteca (no en vano llamadas "working lights") para que nos vayamos de ahí, o nos pongamos a barrer, de lo que concluyo que debo ser una persona demasiado seria con lo no serio y a mi pesar.

Hablando del trabajo, me pasa igual, necesito saber que hay un interés serio por el trabajo. Y claro, no se puede ser tan rígido, pero me resulta imposible decirte de manera precisa en qué ando, en tanto que tema, no por una cuestión ideológica, sino por esta incapacidad para lo superficial, si quieres, *lo de la superficie*. Curiosamente fabricar, dar forma a una obra de arte, consiste fundamentalmente en un ejercicio de síntesis (del lenguaje), pero en contra de lo que se pueda deducir, con la palabra soy totalmente desarticulado, me resulta imposible y forzado sintetizar. Debido a esta incapacidad con el acto comunicativo verbal convencional, lo más que he conseguido ha sido desarrollar un particular modo de Explicación y depurar el diseño del Proyecto como elemento de intermediación de dicha comunicación, configurando proyectos que crean/dan la ilusión a un profesional o a otros agentes de que pueden instrumentalizarlos, incorporando a estos últimos sin necesidad de que entiendan (de qué va).

En cuanto a la explicación, utilizo la misma técnica que uso con los estudiantes y el voluntariado que ya aplico a cualquier otro agente. Consiste en enumerar el máximo número de detalles o la precisión a los detalles

con los que trabajo (que, como podéis imaginar, son muchos), con la intención bastante primaria de tratar de arrastrar al otro, como si fuera un material más que se tiene que integrar en el flujo caótico formado por la enorme cantidad de materiales (referencias o deseos) que estoy en ese momento manejando en relación a un proyecto, llevándolos así al mismo estado de confusión y aturdimiento en el que yo me encuentro. No se trata de darles la información, sino que formen parte del problema. Para que no resulte algo árido o angustioso, trato, al contarlo, de añadir la misma intensidad con la que yo vivo el proceso en el que me hallo inmerso, intensidad que, en ocasiones, resulta excesiva y termina por espantar a la gran horda de diletantes que uno se encuentra por el mundo.

(Quizás es por esto que otros opten por terminar enumerando todas las exposiciones que tienen a la vista...)

Es cierto que es cada vez más obligado... desde un cierto nivel de profesionalización, ser capaz de dar una respuesta eficaz, y no te negaré que tengo cada vez una mayor resistencia a ello. Hoy parece inaceptable manifestar públicamente no saber lo que se está haciendo. Te equipara a la imagen del mono con una pistola, y, verdaderamente, no sé de qué se tiene tanto miedo. ¿Dónde está el riesgo? ¿Quién corre el riesgo y qué riesgo es éste? ¿Por qué no se puede decir (a todo riesgo) a un comisario, a un museo, a una institución, que no sabes lo que vas a hacer? Por miedo. En arte, como decía Ángel Bados, lo que arriesgas es lo que ganas, y si los agentes productores arriesgamos, los demás agentes implicados deberían forzarse a arriesgar algo también. (Recuerdo a una comisaria llamándome por teléfono y diciéndome aterrorizada el día mismo en que iba a presentar una performance por primera vez: "It has to be good!" Buena manera de dar ánimos...) Así estamos siendo forzados a funcionar con un nivel de hipocresía mayúsculo, *decir* una cosa y *hacer* otra, algo que a mí me puede interesar como estrategia, o lo que es peor: quien ha (interiorizado), quien ha aprendido a dar esa respuesta ajustada al sistema, se piensa que con tener la respuesta es suficiente, que ya tiene algo. Pero luego hay que *hacer*. Esto sí me preocupa. A corto plazo, si das la respuesta que te piden, todo el sistema funciona, pero es cuestión de tiempo que quede en evidencia que no hay sustancia. Que no tienes nada entre manos.

En cuanto al diseño del proyecto, parte de esa idea de decir una cosa y hacer otra, pero en sentido positivo. En cualquier conversación coexisten lo que se dice, y lo que está realmente sucediendo. En el fondo en cualquier relación o comunicación subyace un malentendido implícito. Si parto de que lo que *digo* paraliza

toda posibilidad comunicativa... Porque a mí en una discusión me sucede que cuanto más se habla, es decir cuanto más “producto” se añade, más lejos se está de “entenderse” y mayor distancia se crea. Sin embargo, el tacto es un medio capaz de vehicular mayor cantidad de información en menos tiempo, y sobre todo, que ésta fluya. Este elemento (no dicho) de intercambio que se comunica, es en lo que se me ha convertido el Proyecto (en los mejores casos). Al trabajar con producciones nuevas con diferentes agentes, lo importante no es dialogar o entenderse, sino que todo siga para adelante. Una vez más, se trata de personalizar una incapacidad.

En el 90 % de los casos en que eres invitado a participar en una exposición en otro lugar, la invitación lo que quiere, consciente o no, es representarse a sí misma, instrumentalizar la práctica igual que antes hacían los papas, los curas o la realeza. Ahora, al *Lugar* que invita le es suficiente por lo general con que hagas un retrato más o menos realista del contexto al que eres invitado, o que el propio comisario consiga su propia representación a través de seleccionarte. Una vez más, no hay espacio para el arte, como tampoco lo tendría por otra parte Velázquez. Lo único que nos queda es ver si somos capaces de instrumentalizar y optimizar dichas situaciones, y en qué medida. Producir fuera del lugar seguro, del estudio o de mi contexto habitual, me ha llevado a tener que sofisticar el proceso de vaciamiento del Proyecto de manera que éste sea lo suficientemente *neutro* como para que funcione como una trampa y en cualquier sitio. Del mismo modo que sucede en el proceso que lleva a mi trabajo. Este *Proyecto-Trampa* no lo comprendes racionalmente, pero al confrontarte con él *entiendes* que lo pueden usar de algún modo, porque contiene determinada mecánica, como me sucede a mí con los coches, o con un ordenador: no entiendo cómo funciona por dentro, pero lo uso. Sería absurdo pretender que alguien (y más un comisario), valore lo que haces por las mismas razones por las que tú lo valoras. Sería el equivalente a pretender que todo acto sexual fuera una experiencia amorosa. Carece de sentido. Si se da, maravilloso, pero no es planteable. Como en cualquier relación entre partes, tú quieres una cosa, el otro otra. Lo lógico es que no coincidan los intereses mutuos. Lo importante es que lo que mis intereses han conformado pueda servir a otros con sus propios intereses. Yo tengo mis propias necesidades. De hecho cuando gustas a una persona, por lo general siempre es por las razones equivocadas, que tienen que ver más con ella que contigo. Aquí, es igual, la cosa tiene que seguir moviéndose. He conseguido saltarme de

algún modo la dificultad del lenguaje que decía antes, si quieres radicalizándome aún más en la torpeza y así llegar a niveles de sofisticación satisfactorios.

BH: ¿Cómo es o se da ese proceso de *vaciamiento* del Proyecto en tu trabajo. ¿Podrías explicarlo?

JME: Concretamente, lo que yo había generado como técnica en el País Vasco, en relación a la idea de transformar en imagen(lenguaje) una realidad a la que pertenezco como he mencionado al inicio –consistía, en que, en un contexto hipersignificado como el vasco, mi obsesión era *no hablar* de nada, me refiero con el trabajo. Durante 10 años había tratado de hacer solo cosas que enseñaran algo, en el sentido de mostrar algo o hacerlo visible, pero *no hablar* de nada. La paradoja es que a finales de los 90 terminé siendo el artista que *habla* del contexto vasco. Eso, ¿por qué sucede? Porque al generar la técnica en este contexto concreto, tengo que tener mucho cuidado con no ser instrumentalizado por cualquiera de las “convenciones” que pudieran estar en ese momento presionando. No toco esto, no toco lo otro... hasta que voy dando forma a una especie de estructura-esqueleto que permite que sea el contexto el que hable, no yo. Tampoco diría que es la obra la que habla, es el contexto quien se *expresa* a través de la obra. Se podría pensar que hacer arte/la práctica artística, debido a su ambigüedad inherente, no tuviera sentido en un contexto real tan polarizado. Al contrario, era el mejor lugar, pues la realidad misma te obliga, limitándote a trabajar con restricciones para poder “con-jugar” con el lenguaje. Se trataba de crear un espacio, el que yo necesitaba para llevar a cabo mi práctica. Esa técnica, al constituirse, al tener lugar en esta realidad hizo que se convirtiera en tema el propio contexto vasco, pero no desde la cualidad metafórica con la cual se veía en los 90... Era más complejo que eso... En *Manifesta 4* en Frankfurt cuando presenté *K.Y.D. Kill'em all* recuerdo que un crítico español en una presentación me preguntaba desde el público (en perfecta tradición literaria y latina, creo que en España hay una incapacidad natural para entender la imagen...). ¡si los que aparecen dentro del coche era terroristas! Como si me preguntase por sus preferencias sexuales, ¿cómo iba yo a saberlas? A lo que tuve que contestar que en lo que a mí concernía, “No”, que eran simplemente artistas vascos con nombres y apellidos. (Al igual que todavía no había llegado yo a matar a una persona para que pareciera un muerto).

Desde una perspectiva antropológica o científica, tú ves esa obra y tienes que pensar en lo que estás viendo,

no en aquello a lo que crees que se refiere o en aquello a lo que los medios *dicen* que se puede poder referir. Es muy interesante ver cómo funciona el proceso de ver. En aquel momento, igual que sucede ahora con otros temas, todo lo que contenía aquel trabajo que tenía que ver con el cuerpo, las proxemias, lo escultórico, con la sexualidad, con mezclar el lenguaje cinematográfico con la convención del registro del lenguaje del arte... Todo eso en los 90 se invisibiliza, es imperceptible desde la perspectiva “a la moda”, del momento, que era la social, política, etc. Pero es desde esa *situación*, desde esa cualidad de la situación también *material* con que yo trabajo y de la que me sirvo como pre-texto, y desde donde el trabajo toma su fuerza, de esa tensión. El lugar capital que en otras épocas ocupó la “censura” lo ocupa hoy la convención. Nuestro trabajo consiste en esquivarla, y el “momento” lógicamente no puede ver, identificar lo *perdurable* hasta que pase el tiempo. Solo se le aparece lo banal, lo transitorio, lo variable, el contexto, etc. Desde el 2000, solo se ve lo que se te dice que tienes que ver. Sucedió que en Alemania oían en este vídeo el sonido de una cámara haciendo click, click, y decían: “¡Qué fuerte cuando se escucha al final el sonido de la pistola click, clack!” Cuando llevo este mismo vídeo a Chile, algunas personas se van de la sala porque no pueden soportar 14 minutos sometidos a ver gente manipulada, unos cuerpos sin poder ver sus rostros. En Norteamérica, en cambio, ante el mismo vídeo, ven ficción: te comentan si has visto determinada película que les recuerda mucho sobre unos estudiantes que crean una comuna y terminan comiéndose unos a otros, por ejemplo.

Entonces, lo que yo había generado, la obra vacía, es un ente que funciona como una trampa. A mayor vaciamiento de los signos (es muy difícil vaciar un signo), mayor potencial de ser recargada. Para ello hay que haber definido con anterioridad una estructura trampa que, al colocarla en una realidad, haga que la realidad entre. Eso es lo que yo hago *técnicamente*, eso es *de lo que va* mi trabajo en aquel momento. Defino primero una estructura (construyo una trampa), la pongo en un determinado contexto a prueba, y algunos elementos fragmentarios de esa realidad entran. Al quedarse atrapados dentro de esa estructura, posteriormente reeditados, reconstruyen la obra. Es entonces cuando podemos hablar de que la realidad se expresa. Yo no tengo nada que expresar, nada. No soy un artista expresivo, pero la realidad todo el tiempo quiere expresarse. Pero para ello es necesario generar una forma que se resista, si no, sería fagocitada por el flujo, y en tanto que lo resiste, es arte. El objeto artístico/*ser estético* lo es en tanto que es irreductible.

Esta misma técnica la adapté en 2003 con ciertos reajustes, lista para ser aplicada en cualquier contexto. Recuerdo que en Estambul estuve tres meses solamente anotando todo lo que no, diciéndome: “no tratar el tema Estambul-Europa”, que en 2005 era el tema; “*no hablar* del estado laico que creó Atatürk...” Después de tres meses viviendo en el contexto, puedo ser mucho más preciso al definir una estructura vacía. Cuando me llaman después de la Bienal de Estambul, voy con esa estructura que nada tiene que ver con el contexto, que es una suerte de planteamiento. Pongo mi trampita y es como un retel para pescar. ¿Sabéis lo que es un retel? Son dos aros unidos por una red que se colocan en el fondo y parece plano. Colocas una carnada en el centro y cuando te entra un cangrejo tiras de él, hacia arriba, y se convierte en un cilindro contenedor que atrapa lo que haya entrado en ese área... Si al recoger la trampa te viene un mechero, yo cojo el mechero... Nunca podía haber imaginado un mechero entrando en mi trampa.... Pero, ¿voy a desperdiciar un mechero en un lugar donde sé que se queman casas, por ejemplo? Evidentemente, no.

Entonces, descubro que tengo la capacidad de generar un sistema relativamente infalible. He diseñado una herramienta que primero, cualquiera que la vea (un comisario, o profesional del arte, galerista) la entiende, tiene la impresión de que la puede coger; no *entienden* nada desde el razonamiento, pero llevo el problema de que no me entiendan hasta el final. Se trata de Estructuras vacías colocadas en lugares concretos; recolección y análisis objetivo de lo que hay, de lo obtenido; a partir de ahí edición, construcción conformación de la obra.

Si la estructura no estuviera bien construida no hubiera capturado nada, consecuentemente sería posteriormente inservible para construir nada. Lo complejo es crear estructuras vacías, huecos capaces de aceptar lo que venga. Y si sabes esperar el momento, siempre aparece lo que necesitas. Es todo menos casualidad.

Éste ha sido un buen ejemplo de respuesta no sintética.

TRANSCRIPCIÓN DE LA CONFERENCIA PRONUNCIADA POR JON MIKEL EUBA EN EL MARCO DE LAS JORNADAS “EDITAR, PRODUCIR, PROGRAMAR” ORGANIZADAS POR EL PROGRAMA EREMUAK LOS DÍAS 25 Y 26 DE JULIO DE 2013 EN ARTELEKU (DONOSTIA - SAN SEBASTIÁN)

(WWW.EREMUAK.NET/ES/FILES/EREMUAK-JON-MIKEL-EUBA)