

## Herramientas del arte. Relecturas

### Redefiniciones

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

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

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

¿Cabría redefinir –en el sentido de repetición y añadimos, también de regeneración o cambio– el concepto herramienta? En el contexto artístico, esta adecuación ya parece emplearse con normalidad. La herramienta ya no (sólo) hace referencia al conjunto de utensilios que pueden servir para que un escultor, un pintor experimental o un grabador todo terreno, realicen su trabajo creativo. La referencia del término al ámbito industrial también enlaza con un momento en que el arte ha asumido

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

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

Política y cultura componen un dúo de conceptos tan opuesto en sus intenciones teóricas como indivisible en la práctica, debido al carácter interesado de sus fines. La fusión de ambos términos en las denominadas políticas culturales, asegura la discriminación positiva de algunas prácticas minoritarias, al tiempo que acrecienta la gestión institucionalizada de su uso. Los recientes intentos de deslindar ambas facetas,

---

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

es decir, de constatar unas “buenas prácticas” y, se entiende, una mejor relación de independencia, todavía aparecen como balbuceos en el discurso oficial; los cimientos de una babel de compleja construcción que, al menos, empieza a ser percibida como infraestructura necesaria.

### **Oficio de artista, sociedad visual, contemporaneidad**

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

En otro sentido, el artista contemporáneo *sólo puede* ser artista visual, en una “sociedad panfotográfica” [Johan Swinnen *dixit*] y massmediática. Hay un hilo visible y de gran resistencia que hilvana *El autor como productor* de W. Benjamin con *El artista como etnógrafo*, de H. Foster. Continúa, ahora de modo más transparente pero igualmente efectivo, con *Los intelectuales en cuestión*, de Maurice Blanchot para recaer en parte del texto de Iván de la Nuez incluido en esta publicación, originalmente titulado *Intelectuales en la era de la imagen*. A su vez atravesando los textos de Miguel Morey: desde la relectura de Kafka a la de Nietzsche, desde el concepto de la biblioteca al del archivo, desde Foucault a la visión que Deleuze o el propio Blanchot tenían o se hicieron de él. De este hilo surgen nudos y más hilos, conformando una red que hemos convertido en visual y virtual al mismo tiempo, como si fueran ya conceptos

hermanados para siempre. Un recorrido parcial, exclusivamente subjetivo, también superficial y aderezado con grandes nombres... un claro síntoma de esta época de inflaciones y apariencias. ¿Puede el artista contemporáneo no declararse artista visual? ¿Dónde queda la plástica del arte cuando todavía persiste la intención de que lo plástico sea realizado –o sólo pueda realizarlo– un tipo de personas a las que hemos denominado artistas? ¿Qué queda de todo esto, es decir, qué quedaba ya de todo esto en 1917, cuando Duchamp presentaba su *fente*?

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

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

investigación. Esta forma de actuación aleja la visión tipificada del artista en tanto que creador, y enlaza el resultado de dicho estudio o elaboración procesual con las ciencias sociales. La elaboración del taller, entendido como puesta en común de datos e informaciones relativas a un caso de estudio concreto, desempeña una función principal dentro del completo engranaje que supone elaborar un proyecto.

La puesta en acción de los tres artistas se complementa con la actitud de presente perpetuo de Daniel G. Andújar, que desarrolla su trabajo de formas diversas (talleres, conferencias, cursos y proyectos web por completo accesibles y gratuitos), y cuya relación con la producción física de obras y su difusión comercial es reciente y poco extensa. Su modo de trabajo pone en juego elementos derivados de la participación social y ciudadana a través de herramientas tecnológicas vinculadas a Internet y pone continuamente en cuestión el concepto de autoría. Su potencial ideológico reside en desempeñar esta labor priorizando lo local en cuanto que ámbito idóneo para atender las especificaciones de igualdad y diferencia, de accesibilidad y libre acceso que cualquier usuario debe disfrutar y exigir.

### **Proyecto como proceso**

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

Ya quedó claro en la primera reunión que fue posible realizar con los tres juntos en un mismo sitio, Madrid, y al mismo tiempo, 25 de julio de 2007. Lo último que deseaban era que su intervención, fuera cual fuese ésta llegada el momento, usurpara protagonismo o complicara el conjunto de la muestra. No eran en absoluto las poses de amabilidad de tres artistas intentando demostrar nada; porque en ese momento, quien

más tenía que ganar era el proyecto en sí, no ellos de manera individual, arribados a ese punto de encuentro desde referencias y afinidades igualmente dispares con quien les había convocado. Muy al contrario, la sensación que se desprendía era el convencimiento asumido de que las ideas circulan a una velocidad distinta –y provienen también de diferente lugar– a como lo hacen y de donde surgen los productos culturales al uso. Del mismo modo, se palpaba una actitud pragmática similar, si no común, a propósito de su inevitable toma de partido en esa misma industria cultural de donde surge este proyecto y a la cual los tres, con relaciones asimétricas con ella, también pertenecen.

El punto de partida de este planteamiento suscitó dudas sobre su concreción y realización física. ¿Cómo hacer una exposición sobre el cuestionamiento de la relación entre artista, institución, obra y público? Es decir, ¿cómo plasmar estos aspectos comunes que el proyecto quería poner sobre la mesa sin dejar de mostrarlos y, por lo tanto, representarlos en el espacio físico de la Sala Parpalló? Ya en ese momento inicial, sin embargo, las dudas fueron precisándose y definiéndose como paradojas: ni los artistas podrían hacer nada que no estuviera en relación directa con su trabajo como tales artistas, ni el espacio de exposición podría llenarse con otra cosa que con un material que, siendo más o menos predecible, no acabara siendo asumido como exposición. Después de estas premisas, todo lo referente al proyecto ha transcurrido en presente; y así seguirá aunque el tiempo interceda inevitablemente. Se quería sobre todo lanzar preguntas; aunque algunas incluso incorporasen la respuesta dentro de su enunciado, o la imposibilidad de su respuesta. Las preguntas siempre se hacen en presente.

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

López Cuenca y G. Andújar documentan conjuntamente un compendio de tópicos al respecto del oficio del artista y su entorno. ¿Cómo ve la sociedad a los artistas contemporáneos? ¿Qué estereotipos se repiten, cuáles han cambiado? El artista visto como genio, como un atormentado o un loco; el cocinero como artista; la sublimación del personaje a partir del legado de su obra, releída años o siglos después; el malditismo

y la bohemia; la racionalidad que se impone del mismo modo a como va desapareciendo el espacio del taller como prolongación de su labor física; el modo en que se pueda entender la intelectualidad y su compromiso hoy, en esta era que circula a la velocidad de la luz, etc. Elementos dispares planteados con voluntad archivística, no definitiva sino tanteadora, que ayuden a definir ciertas prácticas artísticas actuales y constaten los retos del artista contemporáneo.

Si alguna finalidad persigue este proyecto, es el cuestionamiento de todo aquello que rodea y envuelve lo que este proyecto significa. La necesidad de parar y pensar, haciendo después de ese parón y de ese pensamiento una acción que pueda ser mirada, pensada y nuevamente criticada. Responde también a una urgencia: el uso de medios públicos para discutir sobre lo público, en un momento en que casi todo es privado y, sin embargo, se exhibe con variados disfraces de lo público; en definitiva, tomar una palabra lanzada y convertirla en gesto. El poeta Antonio Orihuela concluye su poema “Bajo tolerancia” de esta manera: “Espero, sigo esperando, que en medio de tanta tolerancia / les dé a algunos, un día, por hacer la revolución, / por volver a colocar las palabras en su sitio, / y dejar así de hacer poemas como éste, / estéticamente malos, / y dedicarme yo también / en alma y alma / a eso del azul, el cisne y los versos más tristes”<sup>2</sup>. Encontramos en estos versos un modo óptimo de reflejar el compromiso por hacer lo que se hace, por mucho que esto que se hace otros quisieran que no se hiciese en absoluto o que, una vez hecho y como mal menor, no llevase adherido ni una pizca del aire contaminado que nos envuelve, sino que todo fuese puro, artístico hasta la belleza, sublime y delicado hasta la genialidad. Si hay algo que ya sabemos, objetivamente experimentado por nosotros, en tanto que sujetos, es que el aire está impregnado de restos, que todo es impuro, artístico hasta su negación más pertinaz, rastrero, rizomático y tosco hasta la extenuación. En esta realidad, propia de algunos y ajena a muchos, es importante la relectura, la redefinición, la revuelta..., en definitiva: el erre que erre de la resistencia y de una saludable rebeldía.

Álvaro de los Ángeles

---

<sup>2</sup> “Bajo tolerancia”, en *Antología poética. Para una política de las luciérnagas. (1995-2005)*. Ediciones Del Satélite, Madrid, 2007. p.58