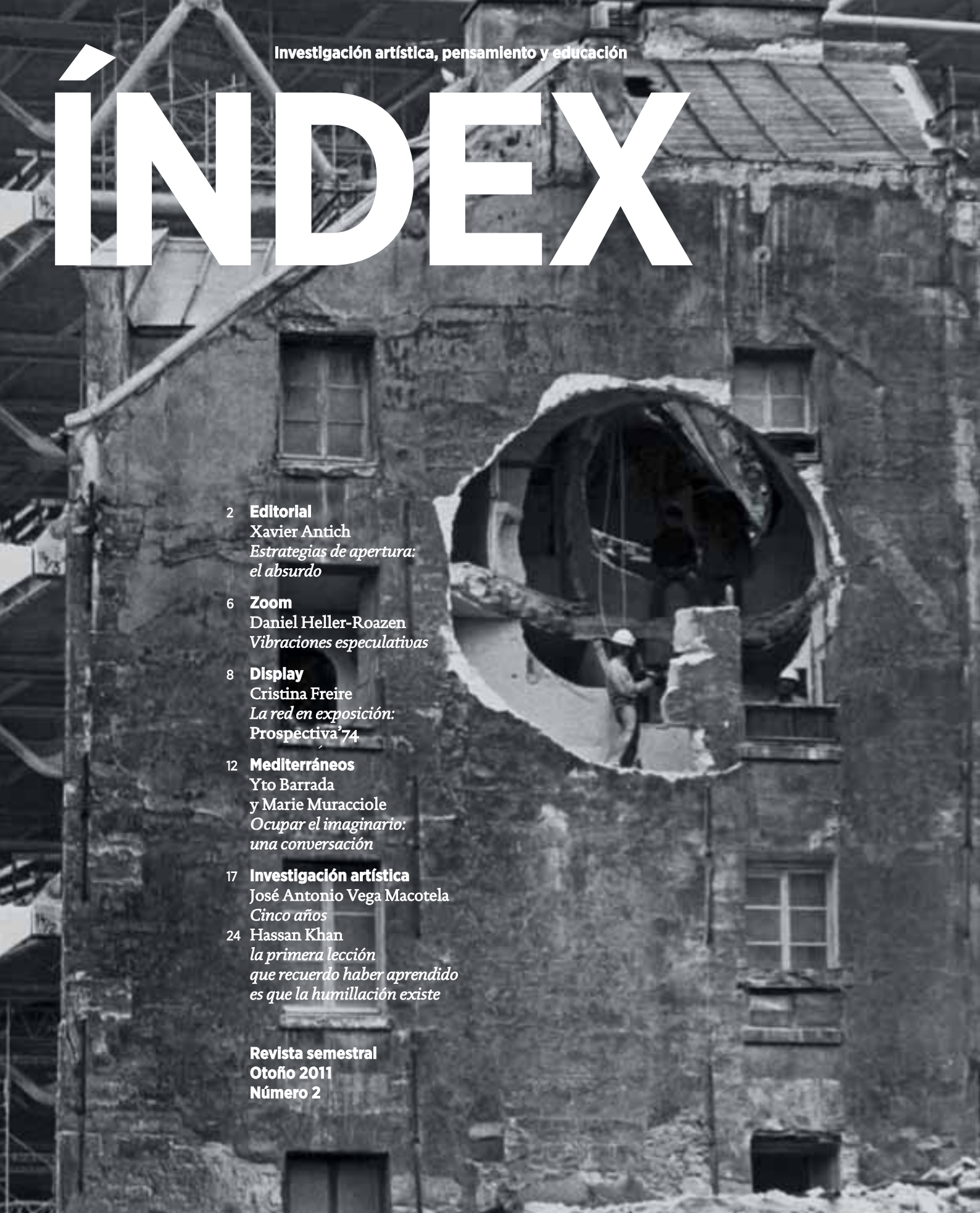


Investigación artística, pensamiento y educación

ÍNDEX

- 
- 2 **Editorial**
Xavier Antich
*Estrategias de apertura:
el absurdo*
- 6 **Zoom**
Daniel Heller-Roazen
Vibraciones especulativas
- 8 **Display**
Cristina Freire
*La red en exposición:
Prospectiva '74*
- 12 **Mediterráneos**
Yto Barrada
y Marie Muracciole
*Ocupar el imaginario:
una conversación*
- 17 **Investigación artística**
José Antonio Vega Macotela
Cinco años
- 24 Hassan Khan
*la primera lección
que recuerdo haber aprendido
es que la humillación existe*

Revista semestral
Otoño 2011
Número 2

Equipo editorial

Xavier Antich
Mela Dávila
Teresa Grandas
Soledad Gutiérrez
Ana Jiménez
Bartomeu Marí
Chus Martínez
Clara Plasencia
Idoia Villanueva

Dirección

Chus Martínez

Coordinación y edición

Área de Publicaciones
del MACBA

Diseño y maquetación

Enric Jardí, Meri Mateu

Traducciones

Mireia Carulla: pp. 2-5
Marta Pino: pp. 12-16
Fernando Quincoces: pp. 6-7,
24-28
Cristina Zelich: pp. 8-11

Revisión lingüística

Tomás Caballero: pp. 2-28

Editor

Museu d'Art Contemporani
de Barcelona (MACBA)
www.macba.cat



A excepción de las fotografías
de Gordon Matta-Clark

Imágenes

© de las obras: los artistas; Estate
of Gordon Matta-Clark, VEGAP,
Barcelona, 2011 (cubierta, pp. 3, 4)
© de las fotografías: los artistas;
Sarah Keller (pp. 13, 15)
© de las reproducciones: Cortesía
del Archivo MAC USP (pp. 8, 10,
11); Vanessa Miralles (p. 4); Gemma
Planell/MACBA (p. 9); Rafael
Vargas (cubierta, interior de la
cubierta, p. 3)

Cubierta

Detalle de la obra de Gordon
Matta-Clark, *Conical Intersect*
4 (Documentación de la acción
Conical Intersect realizada el 1975 en
París, Francia), 1977. Fotografía a las
sales de plata, 20,3 x 25,3 cm. Copia
única. Colección MACBA. Fundació
Museu d'Art Contemporani de
Barcelona. Depósito de Harold Berg.

Interior de la cubierta

Detalle de la obra de Stano Filko
*HAPPSOC III: Altar of Contempo-
raneity*, 1966. Instalación formada
por nueve mapas y una invitación.
Moderna galerija de Ljubljana /
Museum of Modern Art, Ljubljana.

Fotomecánica

SCAN 4

Impresión

IGOL

ISSN edición impresa: 2014-0185

ISSN edición digital: 2014-851

DL: B-43641-2010

Tipografías

Gotham Narrow, DTL Documenta

Papel

Biberist Furioso 135 g y 115 g

**Revista semestral
Otoño 2011
Número 2**

Editorial

Temas y términos que impulsan otra lógica del pensamiento desde y sobre el arte.

Zoom

¿Cómo se hila otra narrativa sobre el arte? «Zoom» es un espacio dedicado a nuevos referentes intelectuales y bibliográficos.

Display

¿Cómo se gestan las exposiciones? ¿Cuál es su trabajo de investigación? Esta sección pretende hacer visibles los procesos de conceptualización y definición de las exposiciones.

Mediterráneos

Un espacio de diálogo sobre Oriente Próximo, Europa y el norte de África. Diferentes voces aportan nuevos planteamientos sobre la cultura, el arte, la religión, la educación y el futuro común de las sociedades que conforman el área mediterránea.

Investigación artística

¿Por qué y cómo hago lo que hago? Los artistas hablan en primera persona de sus proyectos.

ESTRATEGIAS DE APERTURA: EL ABSURDO

Xavier Antich

Director del Programa de Estudios Independientes del MACBA (PEI). Es doctor en filosofía, escritor y profesor de teoría del arte en la Universitat de Girona, donde dirige el máster en Comunicación y Crítica de Arte.

El pensamiento crítico de las últimas décadas ha concentrado parte de su esfuerzo en intentar desmontar, en todos los ámbitos, los andamios que sostienen aún cualquier resto de dominación. Esta tendencia, de resultados diversos y de operativa desigual, ha afectado a universos tan aparentemente alejados como la filosofía teórica y el activismo político, las prácticas artísticas y la reflexión sobre el lenguaje, el pensamiento sobre el cuerpo o la ciudad y las teorías de género. En algunos casos, el esfuerzo se ha concretado en la búsqueda de dispositivos no totalitarios o contrahegemónicos, capaces de modelar una racionalidad *otra* que pueda desplegarse de modo distinto a como lo hace la racionalidad tecnológica, instrumental o biopolítica, pero siempre en la línea de la reconstrucción de una alternativa más fuerte que aquella que atraviesa, como forma de poder, todo el sistema de lo existente. En otros, por el contrario, la búsqueda de una salida posible a las estrategias de dominación características de la racionalidad hegemónica ha optado más bien por el debilitamiento de la racionalidad, por el ensayo tentativo de otras vías de pensamiento y por la exploración de las vías dialógicas basadas en los revulsivos surgidos con la constatación de la alteridad, por mencionar solo algunas de las vías más solicitadas y exitosas de estos esfuerzos.

En este contexto, las alternativas del absurdo, que tan esencial papel ejercieron en el marco del existencialismo y de las estéticas de inspiración adorniana, parecen haber quedado, en buena medida, todavía impensadas en cuanto a su

Gordon Matta-Clark
Conical Intersect 3 (documentación de la acción *Conical Intersect* realizada el 1975 en París, Francia), 1977.
Fotografía vintage a las sales de plata, 25,3 × 20,3 cm, detalle. Colección MACBA. Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Depósito de Harold Berg.

El MACBA es en la actualidad uno de los principales museos europeos con obra del artista Gordon Matta-Clark (Nueva York, 1943-1978) gracias al depósito de 46 obras que Harold Berg ha hecho al Museo en 2011, y que se suman a las que ya forman parte de la Colección MACBA. Las imágenes documentan los célebres *building cuts* (cortes y extracciones efímeras en edificios), intervenciones con las que el artista transformó el significado de la escultura. El MACBA presentará las obras de Matta-Clark en 2012.





Gordon Matta-Clark
Conical Intersect 1 (documentación de la acción
Conical Intersect realizada el 1975 en París, Francia), 1977.
 Fotografía vintage a las sales de plata, 20,3 x 25,3 cm.
 Colección MACBA. Fundació Museu d'Art
 Contemporani de Barcelona. Depósito de Harold Berg.

potencial revulsivo y deconstructivo. Reclamar las retóricas del absurdo como vía, aún fuertemente negativista y al mismo tiempo propositiva, en esta última fase de la modernidad crítica, no parece, pues, un ejercicio inofensivo ni, en todo caso, puramente especulativo o divagatorio. Christoph Menke, en *Die Souveränität der Kunst* (1991), ha explorado vías cercanas en la confluencia prismática de Adorno y Derrida.

Cuando Adorno escribió, en *Minima moralia* (1951), que «la misión del arte hoy es introducir el caos en el orden», reclamaba para el arte y para la teoría una función de resistencia activa: no solo para enfrentarse a la racionalidad totalitaria dominante, y protestar así contra un mundo inhumano y opresivo, sino sobre todo para producir subversivamente una lógica *otra* que tendría, en su carácter enigmático, el modelo para una estética –en palabras suyas– *negativa*. Así, enun-

ciando una de las claves de su pensamiento con la célebre sentencia, «la disonancia, el signo de lo moderno», Adorno no solo pretendía caracterizar nuestro tiempo por la fuerza de la negación, sino que también apuntaba a la resistencia, imposible de reducir a una totalidad integradora y armonizadora, de cualquier forma de disonancia. Lo disonante aparecía, pues, como un elemento esencialmente resistente a cualquier integración por parte de la razón dominante, por definición violenta y totalitaria. Lo decía en su *Ästhetische Theorie* (1970): «El arte tiene que adoptar la causa de todo lo proscrito por feo, pero no para integrarlo, mitigarlo o reconciliarlo con su existencia mediante el humor (que es más repugnante que todo lo repugnante), sino para denunciar en lo feo al mundo que lo crea y lo reproduce a su imagen y semejanza.»

De ahí, el énfasis de Adorno en la lógica de la descomposición, a través de la cual adivinaba una forma, quizás

la más potente, de negar la clausura sistemática de todo aquello que, siempre igual a sí mismo, afirma su vocación totalitaria eliminando del sistema cualquier diferencia, divergencia o alteridad. A la violencia de la síntesis con la que opera el pensamiento conceptual, y de las lógicas que se derivan de ello, Adorno opone la síntesis no coercitiva de la multiplicidad propia de la obra de arte. Reclamar el absurdo, en este marco de impugnación de la racionalidad totalitaria, es apostar por otras fórmulas, esencialmente disolutivas, capaces de habitar las grietas del sistema y, desde la mínima forma de resistencia o de sabotaje, imaginar y configurar otros escenarios posibles.

Nada tiene que ver el absurdo, y las lógicas o retóricas que resultan de él, con una apuesta nihilista por la renuncia al pensamiento, el lenguaje o la acción. Al contrario. Se trata, más bien, de una apuesta en favor de la disolución de las formas clausuradoras de sentido y de todas las estructuras de dominación que rigen la racionalidad tecnológica e instrumental en los ámbitos de las teorías, las prácticas y las acciones. El absurdo implica el reconocimiento de una lógica posible de la heterogeneidad no sistematizada y de la contradicción no resuelta. O bien, formulado en términos estéticos y políticos: la alternativa del disenso y del antagonismo. El absurdo constituye así, en cierto modo, el mejor antídoto frente a la tentación totalitaria y reductiva de cualquier dialéctica que anhele la superación de todas las contradicciones en una síntesis superior. Porque el absurdo no es, tampoco, la mera ausencia de sentido, sino su cuestionamiento: es lo que sucede con las piezas teatrales de Samuel Beckett, que no son absurdas porque carezcan de sentido, sino porque se erigen en una argumentación, divagatoria si se quiere, sobre el sentido mismo.

«Al término de mi obra, solo queda polvo: lo nombrable», escribe Beckett, para quien todo ejercicio textual es la historia continua de un proceso de desposesión, de negación, de demolición. Escribir es negarse a quedarse solo, solo con el mundo propio. Como dijo Alain Badiou, «se trataba de romper con el terrorismo cartesiano». Y aún más: «Era importante que el sujeto se abriera a una alteridad, que dejara de estar *plegado* sobre sí mismo en una palabra interminable y torturadora. Esa es la razón de la importancia creciente [...] del acontecimiento [...] y de la voz del otro (que interrumpe el solipsismo).» Esa es la lección del absurdo en los últimos textos de Beckett: la progresiva degradación de los materiales textuales para hacer inviable la lógica de la posesión. Liberado del «yo» que organiza el texto, este puede reintegrarse en el flujo de las cosas y seguir su latido como el único orden posible: el desorden, la confusión, la lógica del absurdo.

«Encontrar una forma que contenga la confusión es, en la actualidad, la tarea del artista», sigue diciendo Beckett. «Introducir el caos en el orden, más que lo contrario», esa es la intención del arte, también para Adorno. Demoler la racionalidad de la lógica que pretende autolegitimarse como la única garantía de sentido a través de la lógica disoluta del absurdo como vía para explorar lógicas aún impensadas.

Cualquiera de los dos podría firmarlo: «Habría que inventar perspectivas en las que el mundo se invierta, se extrañe, muestre sus grietas y roturas, se exhiba indigente y distorsionado.» Retorno a lo concreto, sepultado por la losa de las generalizaciones vacuas, exploración de las relaciones consuetudinarias, más que de los procesos causales; insistencia en la fragmentación y en la parataxis. El absurdo no cierra nada, ni encierra el sentido en el vacío y el silencio. Todo lo contrario.

Los siguientes libros aportan diversas perspectivas y referentes sobre la idea del absurdo en el arte contemporáneo:

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1970. Edición en castellano: *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1971 (reedición, Madrid: Akal, 2004).
- : *Minima moralia. Reflexionem aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1951. Edición en castellano: *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada*. Madrid: Taurus, 1998 (reedición, Madrid: Akal, 2006).
- Beckett, Samuel: *Teatro reunido*. Barcelona: Tusquets, 2006.
- Birnbaum, Daniel; Isabelle Graw (eds.): *The Power of Judgement. A Debate on Aesthetic Critique*. París: Les Presses du Réel, 2010.
- Brater, Enoch; Ruby Cohn (eds.): *Around the Absurd. Essays on Modern and Postmodern Drama*. Michigan: University of Michigan Press, 2004.
- Bouchindhomme, Christian; Rainer Rochlitz (eds.): *L'Art sans compas. Redéfinitions de l'esthétique*. París: Les Éditions du Cerf, 1992.
- Cornwell, Neil: *The Absurd in Literature*. Manchester: Manchester University Press, 2006.
- Gómez, Vicente: *El pensamiento estético de Theodor W. Adorno*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- Menke, Christoph: *Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1991. Edición en castellano: *La soberanía del arte. La experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid: Antonio Machado Libros, 1997.
- O'Connor, Brian: *Adorno's Negative Dialectic. Philosophy and the Possibility of Critical Rationality (Studies in Contemporary German Social Thought)*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2005.
- Wellmer, Albrecht; Vicente Gómez: *Teoría crítica y estética: dos interpretaciones de Th. W. Adorno*. Valencia: Universitat de València, 1994.

VIBRACIONES ESPECULATIVAS

Daniel Heller-Roazen

Catedrático de Literatura Comparada en la Universidad de Princeton, donde enseña literatura clásica y medieval, estética y filosofía del arte. Es autor de numerosos ensayos, traducciones y libros; entre estos: *Echolalias: On the Forgetting of Language* (2005) (ed. cast.: *Ecolalias. Sobre el olvido de las lenguas*, 2008); *The Inner Touch: Archeology of a Sensation* (2007) y *The Enemy of All: Piracy and the Law of Nations* (2009), todos ellos publicados por Zone Books.

En 1585 el destacado matemático y científico veneciano Giovanni Battista Benedetti publicó un *Libro de diversas especulaciones matemáticas y físicas* (*Diversarum speculationum mathematicarum et physicarum liber*).¹ Entre los materiales contenidos en esta obra se hallan dos cartas sin fecha dirigidas al compositor Cipriano de Rore, quien al parecer había solicitado de Benedetti aclaraciones acerca de la naturaleza y propiedades de los instrumentos musicales. El propio Benedetti era también músico y compositor y estaba señaladamente capacitado para responder a las diversas cuestiones que se le planteaban. Hoy resulta evidente que sus cartas constituían mucho más que una divulgación de los conocimientos propios de los científicos de su tiempo. En la segunda de las dos epístolas, en concreto, Benedetti ofrecía una explicación de las consonancias armónicas que, retrospectivamente, puede decirse que anunciaba el campo, aún en ciernes, del estudio matemático del sonido o «acústica». Benedetti prescindió de las prácticas empleadas en la Antigüedad y en el Medievo para el estudio del sonido musical, consistentes en la medición de las longitudes de cuerda necesarias para producir intervalos consonantes y la deducción, a partir de esas larguras, de las «razones» de las consonancias musicales. Benedetti propuso un método que permitía cuantificar los sonidos a través de procedimientos inéditos. Quizá por primera vez en la historia del estudio de los cuerpos sonoros, Benedetti relacionó los sonidos musicales no con las longitudes de cuerda sino con la frecuencia de su vibración. Comenzaba así una nueva era en la transcripción de la naturaleza mediante números.

En su segunda carta Benedetti exponía tres principios físicos estrechamente relacionados. El primero se basaba en el hecho de que, como él mismo señalaba, «todo el mundo»

advierde perfectamente que «cuanto más larga es la cuerda, más lento es su movimiento».² De ello deducía Benedetti una ley donde afirmaba expresamente que las magnitudes de las longitudes de cuerda y de las vibraciones son inversamente proporcionales; o, dicho en términos más modernos: «La razón de las frecuencias de dos cuerdas varía inversamente a su longitud, siempre que la tensión sea igual.»³ En segundo lugar, Benedetti determinaba que las consonancias de los intervalos armónicos derivan de la coincidencia en la terminación de los ciclos vibratorios. En otras palabras: si dos cuerdas dejan de moverse en un mismo instante, sus sonidos serán concordantes; y, a la inversa, si los sonidos de dos cuerpos son armónicos es porque su vibración ha cesado simultáneamente. Como ejemplo tenemos la octava. Si dos cuerdas de longitud diferente suenan en este intervalo es porque sus movimientos se detienen en momentos que son coincidentes. Cada vez que la cuerda más larga deja de vibrar, la más corta estará inmóvil, y cada vez que la cuerda corta deja de moverse, la larga también estará en reposo. Benedetti había intuido que todas las armonías derivan de un acontecimiento periódico en el tiempo de los cuerpos sonoros: las terminaciones simultáneas del movimiento.

Benedetti proponía, por último, que tales hallazgos constituyen elementos para poder definir grados de consonancia, desde el unísono hasta todos los demás intervalos. De este modo es posible obtener un elenco de los sonidos armónicos. Para elaborarlo son necesarios dos pasos. Primero es preciso considerar el número de movimientos vibratorios que efectúan dos cuerdas en un momento dado y después hay que multiplicar ambos números. Dos cuerdas sonarán al unísono si vibran el mismo número de veces y sus movimientos cesan simultáneamente. Se puede asignar, por consiguiente, al sonido del unísono el valor de uno por uno (1×1), es decir, uno (1). Dos cuerdas sonarán en la octava si por cada vibración de la primera cuerda la segunda vibra dos veces. Se puede así atribuir a esa consonancia el valor de dos, producto de uno por dos ($1 \times 2 = 2$). En su segunda carta a Cipriano de Rore, Benedetti demuestra que todas y cada una de las consonancias de la teoría musical tradicional se prestan a una representación de ese tipo. Las antiguas razones o proporcionalidades entre longitudes de cuerda pueden, por tanto, reformularse como razones entre vibraciones de cuerda. Así como el sonido de la octava puede obtenerse de la relación de dos ciclos vibratorios respecto a uno, también la quinta puede ir asociada a la relación de tres ciclos vibratorios respecto a dos. Y del mismo modo que al unísono puede asignársele el número «uno», al intervalo de quinta se le puede atribuir el número que resulta de multiplicar dos por tres, o sea «seis»; análogamente puede representarse la cuarta como cuatro por tres, o sea «doce». De forma gradual irá surgiendo una escala aritmética de concordancias de vibración musicales. Las concordancias simples puede correlacionarse con unos números concretos y a su vez los números, según señala Benedetti, «se corresponderán mutuamente en una maravillosa proporción».

Benedetti atribuyó especial importancia al índice de concordancias que había establecido, sin detenerse apenas en los principios primero y segundo que tan claramente afirmaba, y aunque puede considerársele el primer pensador en definir la consonancia con arreglo a la vibración, no aportó demostración alguna de la relación necesaria entre los sonidos y los ciclos de movimiento. Una generación después, Galileo Galilei, que conocía los trabajos de Benedetti sobre mecánica y acústica, mantendría igualmente que las razones musicales son reducibles a razones de vibración. En un pasaje de sus *Discorsi*, publicados en 1638, Galileo no solo afirmó que las consonancias pueden derivarse de la coincidencia de pulsaciones, sino que además trató de probar este hecho.⁴ Con todo, actualmente la mayoría de los historiadores atribuye la demostración rigurosa de la correlación entre cantidades de sonido y cantidades de vibración al científico holandés Isaac Beeckman (1588-1637). Una anotación suya de diario fechada en 1615 contiene una sencilla pero concluyente prueba geométrica de que la frecuencia con que vibra una cuerda se halla en proporción directa a la agudeza de su sonido. Beeckman, como atomista que era, sostenía que los tonos, igual que todas las cosas, consistían en unos entes pequeños e indivisibles, «separados entre sí por distancias diversas, es decir, por espacios intermedios vacíos», que se ponían en movimiento por la vibración y eran transportados, con fuerza variable, desde el lugar de su primer movimiento hasta la facultad auditiva del ser humano.⁵ Pero aunque sus contemporáneos rechazasen esa física atomística –y sostuviesen, por ejemplo, teorías según las cuales los sonidos son el resultado del movimiento no de «corpúsculos» discretos sino de ondas– el principio demostrado por Beeckman quedó confirmado y gradualmente se aceptó que los sonidos podían definirse según dichas razones entre vibraciones (o golpes o pulsaciones) y tiempo, hoy denominadas «frecuencias».

Las consecuencias de tales descubrimientos físicos habrían de ser a la larga inmensas. En un principio, claro está, los hallazgos anunciados por Benedetti y probados por Beeckman parecieron interesar únicamente a la música. Tal vez se creyó que solo los intervalos de motetes y madrigales eran de verdad vibraciones. Pero pronto la ley de frecuencia se aplicaría a otros fenómenos. En cierto sentido Benedetti ya lo había previsto, puesto que con su método admitía implícitamente que todos los sonidos –concordantes o discordantes– podían identificarse por el número de modulaciones

efectuadas en cualquier instante dado. Sin embargo, aún era posible ir más lejos. Pensadores posteriores demostrarían que no solo el sonido sino también la luz podía medirse con arreglo a múltiples movimientos discretos, aunque rápidos. A partir de ahí no había más que un paso para descifrar otros índices de frecuencia más sutiles, pero mucho más fundamentales, dentro de la naturaleza. La propia materia, el más elemental de los cuerpos, quedaría descompuesta un día en determinadas cadencias periódicas de pulsación. Se tendría entonces una notación para una nueva armonía del mundo: la del universo de la ciencia moderna. Ahora bien, ¿cómo podría saberse que sus ciclos de movimiento formaban verdaderamente una «armonía»? ¿Cómo definir en ese universo una norma de consonancia y de disonancia? Una cosa es cierta en todo caso: dicha norma, si la hubiese, no podría emanar de ninguna nueva física o matemática, ni menos aún de una acústica musical. Serían precisas nada menos que una metafísica y una cosmología adecuadas a un universo de vibraciones omnipresentes. Sin embargo, el libro que contuviese esas «diversas especulaciones» todavía tardaría tiempo en escribirse.



Daniel Heller-Roazen: *The Fifth Hammer: Pythagoras and the Disharmony of the World* (El quinto martillo. Pitágoras y la desarmonía del mundo). Nueva York: Zone Books (en preparación).

Desde la Antigüedad, «armonía» ha sido el nombre dado a algo más que a una teoría de los sonidos musicales; también ha representado un paradigma de la comprensión científica del mundo natural. Mediante la armonía, la naturaleza ha sido transcrita con los signos ideales de la matemática. Sin embargo, una y otra vez esa transcripción ha chocado contra un límite fundamental: algo en la naturaleza se resiste a ser puesto por escrito, a dejarse transcribir en un conjunto estable de elementos ideales.

En ocho capítulos que se relacionan entre sí como los tonos de una escala musical, *The Fifth Hammer* rastrea los sonidos y los ecos de esa desagradable percusión tal como resuenan en cuantos intentos se han hecho por entender y representar el mundo natural. Desde la música hasta la metafísica, desde la estética hasta la astronomía, y de Platón y Boecio a Kepler, Leibniz y Kant, esta obra explora las diversas formas en que la ordenación del mundo sensible sigue insinuando la existencia de una realidad que ni notas ni letras son capaces de transcribir del todo.

1 Giovanni Battista Benedetti: *Diversarum speculationum mathematicarum et physicarum liber*. Turín: apud Haeredem Nicolai Bevilacqua, 1585.

2 Ibid.

3 Claude V. Palisca: «Scientific Empiricism in Musical Thought», Hedley Howell Rhys (ed.): *Seventeenth Century Science and the Arts*. Princeton: Princeton University Press, 1961, pp. 91-137, pp. 107-109.

4 Véase un resumen en H.F. Cohen: *Quantifying Music: The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution, 1580-1650*. Dordrecht/Boston/Lancaster: D. Reidel, 1984, pp. 88-90. Para un examen más a fondo de la cuestión, véase François Baskevitch: «L'élaboration de la notion de vibration sonore: Galilée dans les *Discorsi*», *Revue d'histoire des sciences*, núm. 60-62, 2007, pp. 387-418.

5 Véase H.F. Cohen: *Quantifying Music*, op. cit., pp. 120-123.

LA RED EN EXPOSICIÓN: *PROSPECTIVA'74*

Cristina Freire

Profesora asociada y vicedirectora del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Es también comisaria y escritora. Fue co-comisaria de la 27 Bienal de São Paulo y ha publicado entre otros los siguientes libros: *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu* (1999), *Arte Conceitual* (2006) y *Paulo Bruscky, arte, arquivo e utopia* (2007).

En las últimas décadas, la historia canónica del arte, centrada en artistas individuales y obras de arte autónomas, ha sido cuestionada a través del examen de las condiciones particulares de distribución, circulación y exhibición del arte en la esfera pública, es decir, de las exposiciones de arte.

La red de correo como canal privilegiado para la distribución de información artística revela un principio estratégico para la organización de exposiciones, relevante, sobre todo, en los países latinoamericanos durante las décadas de 1960 y 1970. La exposición *Prospectiva'74* constituye un ejemplo de programa activo de intercambio internacional promovido por el público y el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Concebida por Walter Zanini, junto con Julio Plaza, artista español establecido en São Paulo, la exposición tuvo lugar en 1974, en el MAC de São Paulo durante un mes (del 16 de agosto al 16 de septiembre).

Vista de uno de los espacios de la exposición *Prospectiva'74*, que tuvo lugar en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo entre agosto y septiembre de 1974.





Cubierta y páginas interiores del catálogo de la exposición *Prospectiva 74*

A través de exposiciones como esta, se produjeron cambios importantes en los canales de circulación y también en los perfiles de instituciones como el museo, en su tarea de conservar, almacenar y exponer obras de arte. Desde el punto de vista de las colecciones fruto de estas redes, emerge otra narrativa de prácticas conceptuales aún inédita. Dicha narrativa pertenece a un contexto totalmente distinto, muy alejado del panorama del arte neoconcreto de Río de Janeiro, tan divulgado a través de la presencia contemporánea y hegemónica de Hélio Oiticica y Lygia Clark. En raras ocasiones se ha analizado el hecho de que, a principios de los setenta, el eje de las prácticas conceptuales en Brasil se trasladara a la ciudad de São Paulo y de que, a raíz de este cambio, otros aspectos tuvieran que ser tenidos en consideración. En este sentido, la historia de las exposiciones presentadas en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, bajo la dirección de Walter Zanini, se presenta como un punto de observación privilegiado. El historiador del arte y académico Walter Zanini fue nombrado primer director de este museo de reciente creación. Bajo su dirección (1963-1978), el programa del Museo incluyó exposiciones de jóvenes artistas y exposiciones internacionales como *Prospectiva 74*. El resultado de todo ello fue que el Museo se convirtió en un lugar lleno de vida para la práctica artística local y los intercambios artísticos internacionales, porque fue capaz de atraer a los artistas para que trabajaran en él y fue capaz también de conectar prácticas no oficiales a espacios institucionales a través de sus programas de exposiciones, a pesar de la censura de aquellas difíciles décadas.

Más de ciento cincuenta artistas de distintos países participaron en *Prospectiva 74*, enviando trabajos por correo al Museo. Dentro del amplio abanico de nacionalidades, la masiva presencia internacional fue también una respuesta a la demanda de los organizadores de que cada participante propusiera a otro artista para que fuera incluido en la

exposición. Julio Plaza llevó a São Paulo la lista original de nombres y direcciones. En 1971 Plaza había organizado en Puerto Rico, donde vivía, una exposición internacional colectiva similar, utilizando la red de arte postal. La exposición incluyó obras de, entre muchos otros, Jaroslaw Kozłowski, Krzysztof Wodiczko, Isidoro Valcárcel Medina, Luigi Ontani, Antonio Miralda, Muntadas, Yutaka Matsuzawa, Horacio Zabala, Edgardo Antonio Vigo, Anna Bella Geiger, Clemente Padín, Artur Barrio y Regina Silveira.

El catálogo, diseñado también por Plaza, es muy modesto y austero. La primera página de la publicación, impresa en blanco y negro, reproduce la lista, por orden alfabético, de los nombres de todos los participantes, indicando su país de origen. El espacio asignado en el catálogo a cada artista y a la reproducción de su obra es escrupulosamente el mismo para todos. «Ni jurado, ni honorarios, ni premios, ni devolución de la obra, pero sí un catálogo para documentar la participación» fueron los principios consensuados y compartidos de estas exposiciones organizadas en aquella época, utilizando el correo como aliado.

Es sabido que en esa red de intercambios artísticos, aliena al mercado, existieron prácticas artísticas de base conceptual realizadas a través de textos que se pusieron en circulación, postales, proyectos de instalaciones y acciones, manifiestos, fotografías de performances, poesía visual y distintos tipos de publicaciones de artistas incluyendo libros, revistas, periódicos, etc.; la carta de invitación para *Prospectiva 74* daba la bienvenida a este tipo de prácticas conceptuales.

En el programa se incluyó una sesión especial para la proyección de películas y diapositivas. El método de presentación y el espacio expositivo eran ambos muy simples; casi precarios si los comparamos con los estándares convencionales modernos del cubo blanco.

Las obras de arte fueron colocadas directamente sobre las paredes, sin marco, para evitar crear una sensación de

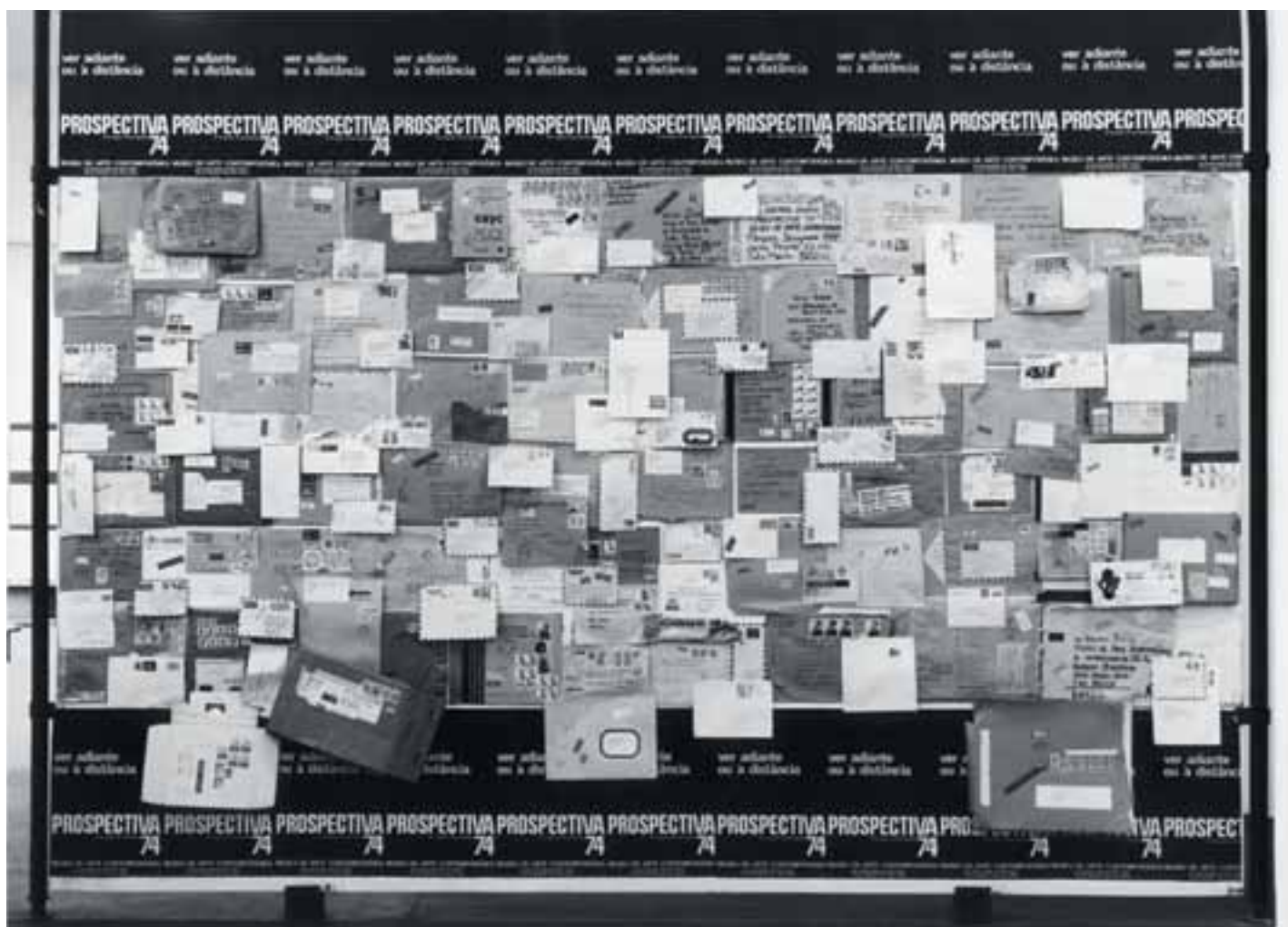


Vista de la exposición
Prospectiva '74

aura o una divergencia de la intención original de transmitir sencillamente información. El carácter documental de la obra conceptual de aquella época fue subrayada por Walter Zanini en su reivindicación de un tipo distinto de museo, entre cuyas funciones tradicionales se encontrara el desarrollo de colecciones de obras de arte con un carácter documental híbrido como textos, palabras, mapas y publicaciones de artistas de distintos tipos. Hasta este momento, el carácter documental de estas obras ha constituido y constituye una fuente a través de la cual el Museo se activa como archivo, es decir, como centro operativo para la investigación experimental en varios ámbitos.

La introducción consistió en una serie de textos breves para el catálogo escritos por Walter Zanini y Julio Plaza. Este último afirmaba que *Prospectiva '74* solo había sido posible gracias a la comunicación entre artistas de muchos países que habían mostrado su cooperación e iniciativa, una situación que en sí misma solo fue posible gracias a la idea de información y no a la de mercancía.

Utilizando un tono muy informal, Zanini decía, como si estuviera dirigiéndose directamente a los participantes, que el reto principal de la exposición en aquel periodo dictatorial (el boicot a la Bienal de São Paulo seguía en pie desde 1969) era potenciar el diálogo internacional: «La repercusión internacional de *Prospectiva '74*, demostrada por la presencia de artistas procedentes de muchos países, abre, desde mi punto de vista, una dirección importante que, en muchos aspectos, parecía cerrada en nuestro país en estos últimos años. Un diálogo profundo puede iniciarse con los artistas brasileños. El Museo ha intentado facilitar este contacto en todo el mundo, tal como muestra esta exposición y las actividades desarrolladas en el extranjero...»¹ Además, también reconocía que la exposición era una oportunidad para estimular el diálogo entre tendencias conceptuales procedentes de distintas partes del mundo, en un contexto más abierto y democrático. La consecuencia de ello fue que la exposición se convirtió en un espacio privilegiado que dio



La exposición *Prospectiva '74* contó con la participación de más de ciento cincuenta artistas que enviaron sus obras por correo postal al Museo.

visibilidad a aquellas redes subterráneas que operaban más allá de la censura y completamente alejadas de intereses comerciales. Nos brindó herramientas para comprender su contexto y su dinámica ya que fue más allá de los artistas conocidos y abarcó fuerzas sociales y políticas más complejas. Todas las obras que fueron enviadas a *Prospectiva '74* se quedaron en el Museo y ahora proporcionan a Brasil una colección representativa de las prácticas conceptuales internacionales que, en la actualidad, resultaría inasequible ya que la noción de arte ha ido convirtiéndose cada vez más en sinónimo de mercado del arte.

1 Walter Zanini: *Prospectiva '74*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP, agosto/septiembre, 1974, p. 5 [cat. exp.].

Para una visión general de la historia de las exposiciones, más allá del contexto latinoamericano, se pueden consultar los siguientes referentes:

- Altshuler, Bruce: *The Avant-garde in Exhibition. New Art in the 20th century*. Nueva York: Abrams, 1994.
- : *Salon to Biennial: Exhibitions that Made Art History* (vol. 1: 1863–1959). Londres, Nueva York: Phaidon, 2008.
- Greenberg, Clement et al.: *Thinking about Exhibitions*. Londres, Nueva York: Routledge, 1996.
- Kluser, Bernd; Katharina Hegewisch: *L'art de l'exposition*. París: Éditions du regards, 1998.
- Stanizewski, Mary Anne: *The Power of Display. A history of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press, 1998.

Sobre la historia de las exposiciones en el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP) véase:

- Freire, Cristina: *Poéticas do processo. Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Editorial Iluminuras, 1999.

OCUPAR EL IMAGINARIO: UNA CONVERSACIÓN

Yto Barrada y Marie Muracciole

Yto Barrada es cofundadora y directora artística de la Cinémathèque de Tanger, en Marruecos; es también artista y fotógrafa. Nacida en París, actualmente reside y trabaja en Tánger. Estudió en la Universidad París-Sorbona y en el International Centre of Photography de Nueva York, y ha ganado varios premios internacionales de fotografía.

Marie Muracciole, crítica de arte afincada en París, ha co-comisariado la exposición *Riffs* de Yto Barrada, en el Deutsche Guggenheim de Berlín. Próximamente publicará un ensayo en un libro dedicado a esta misma artista por la editorial JRP Ringier, y actualmente trabaja en la edición francesa de los textos de Allan Sekula.

La Cinémathèque de Tanger¹ inició su andadura en 2003, cuando un grupo de artistas y profesionales del cine, liderado por Yto Barrada, constituyó una asociación sin ánimo de lucro para hacerse cargo del deteriorado Cinéma Rif, construido en 1938 y situado en la plaza Grand Socco de Tánger.

En 2007, tras dos años de recaudación de fondos y otros dos de construcción, se inauguró la Cinémathèque, el primer cine/centro cultural del norte de África gestionado por artistas, con un ambicioso programa de películas clásicas y contemporáneas. Posteriormente pusieron en marcha una destacada serie de talleres y clases magistrales, a cargo de ponentes de renombre internacional, destinados al público de la zona: niños, mujeres, estudiantes de cine y organizaciones sin ánimo de lucro, entre otros. La Cinémathèque ha proyectado hasta el momento unas trescientas películas procedentes de más de veinte países, para un público de miles de personas de todos los sectores profesionales y sociales, y así ha cumplido su principal objetivo: volver a acercar el cine a la población de Tánger. Como toda filmoteca, la Cinémathèque posee un nutrido archivo cinematográfico y ha presentado selecciones de su colección de documentales, cine árabe y películas afines nacionales y extranjeras.

Vestíbulo de acceso a la sala de la Cinémathèque de Tanger, inaugurada en el 2007.





Marie Muracciole: El proyecto de la Cinémathèque ocupa una parte importante del espacio y el tiempo de tu trabajo como artista y, en última instancia, no es disociable de este. Conceder prioridad al cine, a su historia y a su práctica en Tánger es, en la actualidad, una elección artística y política, porque no se trata de una actividad humanitaria, a diferencia de otras situaciones que se puedan clasificar en esta categoría. Me refiero a que el cine no es algo de primera necesidad, a diferencia de lo que sucede, por ejemplo, con Darna,² la asociación con la que has colaborado y que dirige tu madre. Darna es un proyecto que afronta problemas de supervivencia. La Cinémathèque ocupa un ámbito mucho más simbólico, que construye una situación a largo plazo.

Yto Barrada: Ante todo, la Cinémathèque es a veces una prioridad con respecto a mi trabajo, pero muy a mi pesar. A veces hay una contradicción entre mi trabajo artístico, que describe y critica las mutaciones que sufrimos, y la vigilancia constante y las concesiones necesarias para la supervivencia del proyecto. Por otro lado, Darna ha sido un modelo, pero la Cinémathèque es un proyecto colectivo, surgido de la situación reciente, de otra generación. Para transformar la vida en Tánger pensamos que era necesario transformar a la gente. Y, además, el Marruecos urbano ha perdido sus teatros, sus narradores de antes. El cine es un medio federador, remite a los transportes, literal y metafóricamente; es una herramienta de reflexión, es un instrumento de hipnosis colectiva... El cine es ilusionista, fusional; alienta las proyecciones e invita a la ensoñación. No es un instrumento de racionalización a primera vista. Es un instrumento de colonización del imaginario y del deseo, que llega a una cantidad de personas muy importante.

MM: La emancipación personal, la proyección de uno mismo en un mundo respirable, pasa, ante todo, por el acceso al imaginario y por su articulación crítica con la vida colectiva. Si los imaginarios, que han sido colonizados y volverán a serlo –pues el imaginario no quiere otra cosa que ser «invadido», tanto en el buen sentido del término como en el malo–, no se nutren y se confrontan con una cierta heterogeneidad, y con formas de complejidad, su emancipación es poco probable.

YB: Tánger es una ciudad donde los habitantes se encuentran acorralados, de donde no pueden salir, pues tienen cerrada la frontera con Europa. El Occidente inaccesible se convierte en un universo idealizado. Las imágenes del cine, la televisión y los DVD piratas invaden también este espacio. Crear una filmoteca, un lugar colectivo de proyección vinculado a la historia del cine y, por tanto, al concepto de historia, es brindar a los espectadores la oportunidad de comprender y de poner en perspectiva la manera en que se proyectan, por decirlo en términos sencillos. Estamos en gran medida colonizados, vivimos con modelos del pasado como Lyautey,³ que sigue dando su nombre a los institutos de educación secundaria. Está bien tomarlos como un dato de partida, en lugar de eludirlos: en nuestro deseo están también presentes estos modelos.

MM: El deseo es una verdadera fuerza, que produce elementos comunes y representaciones. El lugar estratégico es la intersección entre el deseo y la necesidad, un espacio donde el capitalismo, por ejemplo, ha propiciado numerosas confusiones. Al establecer una distinción entre ambos, se pueden trastocar los modelos impuestos y, con ellos, las formas de la vida cotidiana.

YB: En este momento, se trata de acoger relaciones colectivas y subjetivas, algo que se manifiesta desde hace meses en los países árabes. La Cinémathèque no es una necesidad primaria, pero permite volver y acceder a las fuentes de la cultura tal como es hoy, fomentarla e intentar disponer de ella libremente. Tenemos estos archivos, estos fragmentos del pasado producidos por otros, que hoy ya se pueden contemplar. En gran medida, nos sitúan y nos dicen de dónde venimos. En ellos encontramos la forma de la ciudad y observamos la velocidad de sus mutaciones. ¿Es esta la modernidad que esperábamos, la que deseamos ahora? Los documentales que programamos y que desarrollamos en los talleres, los que mostramos periódicamente, permiten influir en el territorio, en las estratificaciones de la historia reciente.

MM: La cuestión que se plantea no es otra que el modelo económico. El mundo está dirigido por la economía, no por la política. Vosotros intentáis que os subvencionen, lo que remite esencialmente al modelo francés, modelo que ha estado marcado en los últimos años por la asociación entre la cultura y instrumentos como la comunicación, la gestión de personas y el diseño, abiertamente destinados a neutralizar los conflictos del sentido y la autoridad, así como los conflictos funcionales (y a controlar los papeles desempeñados por cada uno de estos). ¿No os dan miedo los efectos de estos instrumentos, que producen a menudo acontecimientos de rápido consumo, no pocas operaciones de propaganda económica y que, al final, hacen que todo el mundo se pase el tiempo buscando dinero? ¿Qué sentido tiene someterse a un modelo precisamente cuando está en decadencia?

YB: Pero ya estamos inmersos en ese modelo. Tenemos que utilizar estos instrumentos que nos consumen tanto tiempo: la evaluación, las condiciones de «viabilidad», este tipo de cosas que deben aparecer en la redacción de las solicitudes de subvenciones. El trabajo es un lugar de puesta en escena de la violencia y el poder, es un marco de conflictos e intereses y, por tanto, todo el mundo pretende solventar estos conflictos con el fin de obtener «buenos resultados». Nuestro trabajo es inmenso. Afortunadamente contamos con la presencia constante de la gente, del público, de sus peticiones y de sus reacciones, y eso es lo que nos induce a dedicar tiempo a los contenidos, a los auténticos momentos de la experimentación. La gente que viene a la Cinémathèque es el motor. Pero estamos saturados de propuestas a las que no podemos responder, por falta de tiempo y de medios. Tenemos un equipo muy pequeño, y hay que pagar a la gente. El proyecto de la Cinémathèque –la vida a escala cotidiana que ha surgido en torno a este proyecto y que se corresponde con decenas de otros lugares en el mundo– sigue siendo una



La Cinémathèque se ha convertido en un centro cultural para la ciudad de Tánger. Vista del bar.

iniciativa piloto y frágil. Tan solo me pregunto por qué (al igual que sucede con otras estructuras indispensables de la región) resulta tan difícil hacer lo que hacemos. Intentamos encontrar un equilibrio entre un modelo del Estado del bienestar a la francesa –que ha desaparecido– y el reino del mecenazgo privado norteamericano, donde hay infinidad de asociaciones que tienen su propia cultura del marketing y de la seducción del público y los patrocinadores. Aquí y en otras ciudades árabes se intenta inventar e interesar a nuestros propios mecenas, porque hay que pensar en el efecto post 11-S. Afortunadamente, hemos disfrutado de diez años de cierta oleada de interés (a menudo motivado por comprender al enemigo, por ayudarlo a que se civilizase) y de subvenciones que van a decaer (China, Latinoamérica y los países del Este están en la lista de espera con panoramas artísticos muy dinámicos). Sin embargo ahora estamos reflexionando sobre otros medios de subsistencia.

MM: Volviendo a la cuestión económica, la tendencia general de la globalización es abaratar los salarios y automatizar los procesos. La industrialización de la cultura pretende, por ejemplo, que todo proyecto tenga un efecto multiplicador, como tú decías.

YB: El efecto multiplicador es un criterio de evaluación importante de los socios capitalistas europeos. La lengua de los expedientes de ayudas euromediterráneos es un género digno de estudio, por la deformación voluntarista que fomenta: un expediente muy bueno puede ser mal evaluado y rechazado (pertinencia del público objetivo: OK; interés del proyecto: OK; efecto multiplicador: no). Sin embargo, un expediente muy malo puede ser eficaz si se respeta la jerga. Las asociaciones recurren cada vez más a profesionales de montaje de este tipo de expedientes. Se dedica demasiado tiempo a suscribir estrategias de gestión administrativa: distanciamiento de la realidad, mecanización y, sobre todo, papeleo administrativo y paternalismo. Tal vez la solución radica en la profesionalización. La Arab Image Foundation,⁴ por ejemplo, fue creada por artistas con el fin de descubrir y proteger un patrimonio cuya existencia se intuía, y así nutrirse de él; pero cuando además hay que cultivar una práctica artística, el desarrollo de un proyecto como ese resulta muy farragoso. Llegará un día en que la Cinémathèque encuentre una forma de funcionamiento racional, mínimamente subvencionado, que acoja proyectos experimentales respetando su extrañeza y su capacidad de transformar las cosas.

MM: ¿Tienen alguna especificidad los proyectos de los artistas?

YB: Los artistas emprenden proyectos como la Arab Image Foundation y la Cinémathèque para responder a un vacío local, casi personal, y no solo como alternativas a las iniciativas intervencionistas o corporativistas. En lugar de entablar una relación de rivalidad con lo que existe, reflexionamos sobre lo que nos faltaba, aquello que era inexistente. Ha habido que responder a una falta cuya dimensión se aprecia hoy. Hay miles de cosas por hacer, tenemos ganas de que surjan otras iniciativas distintas de la nuestra. La dificultad de encontrar una forma proviene de ahí y es, ante todo, un buen signo: el trabajo no se ha terminado, todavía hay que inventar.

1 La Cinémathèque de Tanger (www.cinemathequedetanger.com) cuenta con el apoyo del Prince Claus Fund, la Agence pour la Promotion et le Développement du Nord (APDN), el Fonds de Dotation de la Fondation Agnès b., la Foundation for the Future, la Anna Lindh Foundation, la Fondation Tamaas y la Fondation Luma.

2 Asociación tangerina dedicada a los adolescentes y a las mujeres en dificultades (véase www.darnamaroc.org).

3 El mariscal Lyautey fue el primer residente general del protectorado francés en Marruecos en 1912 y, como tal, dejó vestigios perdurables en las estructuras del país.

4 La Arab Image Foundation (FAI; véase www.fai.org.lb) es una asociación sin ánimo de lucro fundada en Beirut en 1997, destinada a recopilar, conservar y analizar los fondos fotográficos de Oriente Próximo, el norte de África y la diáspora árabe.

Yto Barrada, Omar Berrada (eds.): *Album. The Cinémathèque de Tanger*. Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge; Tánger: Librairie des Colonnes (previsto para finales de 2011).

Album es una breve historia ilustrada del cine en Tánger y sobre Tánger, narrada a través de los archivos y las anécdotas de la Cinémathèque de Tanger. Incluye textos de Philippe Azoury, Yto Barrada, Omar Berrada, Ahmed Boughaba, Edgardo Cozarinsky, Carles Guerra, Bouchra Khalili y Luc Sante. El libro será editado en castellano, catalán, árabe, francés e inglés.

CINCO AÑOS

José Antonio Vega Macotela

Artista de origen mejicano, ha llevado a cabo proyectos multidisciplinarios y de intervención en el espacio público enfocados a la vivencia y a la especulación del tiempo. Entre 2006 y 2010 ha llevado a cabo el proyecto *Time Divisa*, por el que ha recibido una beca del Programa Bancomer-macg y con el que ha participado en el proyecto *Medios múltiples*. En la actualidad está realizando una residencia en la Rijksakademie de Ámsterdam.

Estas líneas –debo advertirlo– carecen de rigor teórico: son más bien un soliloquio que intenta manifestarse en letras. Una conversación que lleva varios años gestándose en mi cabeza, nada nuevo para teóricos avezados en cuestiones de economía o de filosofía, pero sí un intento de exteriorizar esta intimidad, este monólogo personal provocado, en buena medida, por mi interés hacia el estudio de los sistemas de alineación del tiempo de vida, interés que, entre otras cosas, dio origen al proyecto *Time Divisa*, trabajo llevado a cabo entre 2006 y 2010 en la prisión de Santa Martha Acatitla, en Ciudad de México.

Desde hace varios años ha rondado por mi cabeza la frase «nada tenemos salvo el tiempo, del que goza incluso quien carece de morada», de Baltasar Gracián, sentencia que no recuerdo precisamente en el contexto de *El Criticón* (1651-1657) de donde proviene, sino más bien por ser citada en *La Société du spectacle* (1967) (*La sociedad del espectáculo*, 1974), de Guy Debord. Me es muy difícil separar la cita de Gracián del contexto de Debord, muy probablemente por la afinidad que siento con la postura situacionista y por la imagen romántica que tengo del escritor francés. Pero también, y esto es lo más importante, por la semejanza que encuentro entre la alineación espectacular planteada por Debord y una alineación temporal. En efecto: «Nada tenemos salvo nuestro propio tiempo.»

El tiempo es, pues, sustento, materia y alimento de la vida, pero también, cuando es apropiado, alienado y explotado, es generador de plusvalía; recurso que se agota y que nos agota. El tiempo apropiado, agrupado y segmentado en unidades intercambiables se diluye en un sistema de abstracciones, representaciones, intercambio y acumulación. Dinero.

Como artista estoy interesado en el funcionamiento de la economía como sistema de abstracción simbólica, y en el

arte como herramienta de intervención de este sistema. Me interesa de igual manera que las piezas que realice funcionen en dos niveles: el primero, como sistema de intervención social con repercusiones reales en una comunidad, y el segundo, como metáfora construida a partir de este primer nivel. En este sentido, me interesa buscar modelos de una situación que se puedan intervenir, pero también que funcionen, en sí mismos, como metáforas.

La cárcel, desde mi punto de vista, es un modelo del funcionamiento económico y social de la cultura a la que pertenece. Como modelo, sin embargo, no funciona a escala proporcional (como una maqueta). A diferencia de este, en el modelo carcelario solo se mantienen ciertas proporciones de lo modelado –la sociedad que la contiene–, mientras que otras, a pesar de guardar cierta relación, aparecen de forma caricaturesca,¹ con proporciones exageradas, disminuidas o invertidas, de manera que parecieran imágenes vistas a través de espejos cóncavos y convexos. Casa de los espejos, casa de los espantos. En este sentido, pensando en aquello que no es proporcional, que es invertido y no evidente, me interesa la vivencia del tiempo en el interior de la prisión: pensar cómo esta experiencia es metáfora de la alienación del tiempo en la sociedad «libre», en la sociedad «de afuera».

Dentro de la prisión, la experiencia y el valor del tiempo se invierten con respecto al exterior. Al contrario de lo que sucede afuera, en el interior no hay trabajo alienado; por el contrario, hay un tiempo libre que se expande lenta y dolorosamente. Una cifra exacta de años, meses y días que se cuentan en retroceso, haciendo énfasis en que la vida es eso, una suma de cantidades. El tiempo objetivado en una condena. Sin embargo –y paradójicamente– dentro de la cárcel hay un sistema de «libertades» aparentes que se

dan a cambio de la sumisión del encarcelado. Cuanto más sometido esté el individuo y más comprometido voluntariamente esté su tiempo de vida con las estructuras carcelarias, mejor accederá a un mayor número de privilegios. A la vez, estas estructuras se expandirán conforme más tiempo pase el prisionero dentro de la prisión –desde lo externo, lo institucional, hasta que, poco a poco y de manera irrefrenable, se introyecten en lo más profundo del ser del condenado–. Conforme el tiempo pase, el encarcelado se volverá castigador y castigado, vigilado y vigilante. En los casos más amables, cuando el tiempo de condena sea poco y el crimen no sea grave, el hecho de obedecer las reglas de la institución (tanto legales como ilegales) reducirá el tiempo de condena del preso y le acercará cada vez más a su «libertad». En los casos más difíciles, cuando la reducción de la condena no sea posible y el tiempo dentro de la cárcel sea mucho más largo, la sumisión prolongada a este sistema de castigo pasará a transformarle y a darle la idea y la certeza de que este tiempo de condena le da poder sobre los demás, *voz de mando*, en caló carcelario. Será predador de otros sin saberse presa, conservando y sirviendo al mismo sistema que le ha condenado.

El grado de sumisión en prisión es proporcional al grado de libertad institucional: someterse da «beneficios», desde el acortamiento de la condena hasta formar parte de la estructura de poder dentro de la prisión. Afuera, en mi opinión, el sistema de sumisiones funciona de manera muy parecida, aunque invertida. En la sociedad libre es el sistema económico y no el carcelario el órgano de sumisión y de gestión del tiempo y las libertades. Solo aceptando y asimilando sin cuestionamientos las reglas en las que se basa este sistema, se obtendrá recompensa: ¡Viva la explotación!, ¡Viva la acumulación! Como si se tratase de una reducción de la condena, el individuo se somete a un sistema de producción, acumulación y consumo en el que intercambiará su tiempo de vida por la representación inequitativa de esa vida entregada. Dinero. (En este sistema, es evidente que el tiempo de todos no vale lo mismo.) A más tiempo entregado, más dinero –aunque se trate de la hora extra mal pagada de un obrero, de cinco minutos más pidiendo limosna en la entrada de un supermercado o de años amasando fortunas–. El sistema de poder ha creado una relación casi conductista, de manera que, cuanto más tiempo de vida sea entregado sumisamente –tanto en prisión como en el sistema económico–, mayor será la «recompensa» en cada caso: la reducción de una condena, la ganancia de privilegios, el poder, o bien «comprarse lo que uno quiera».

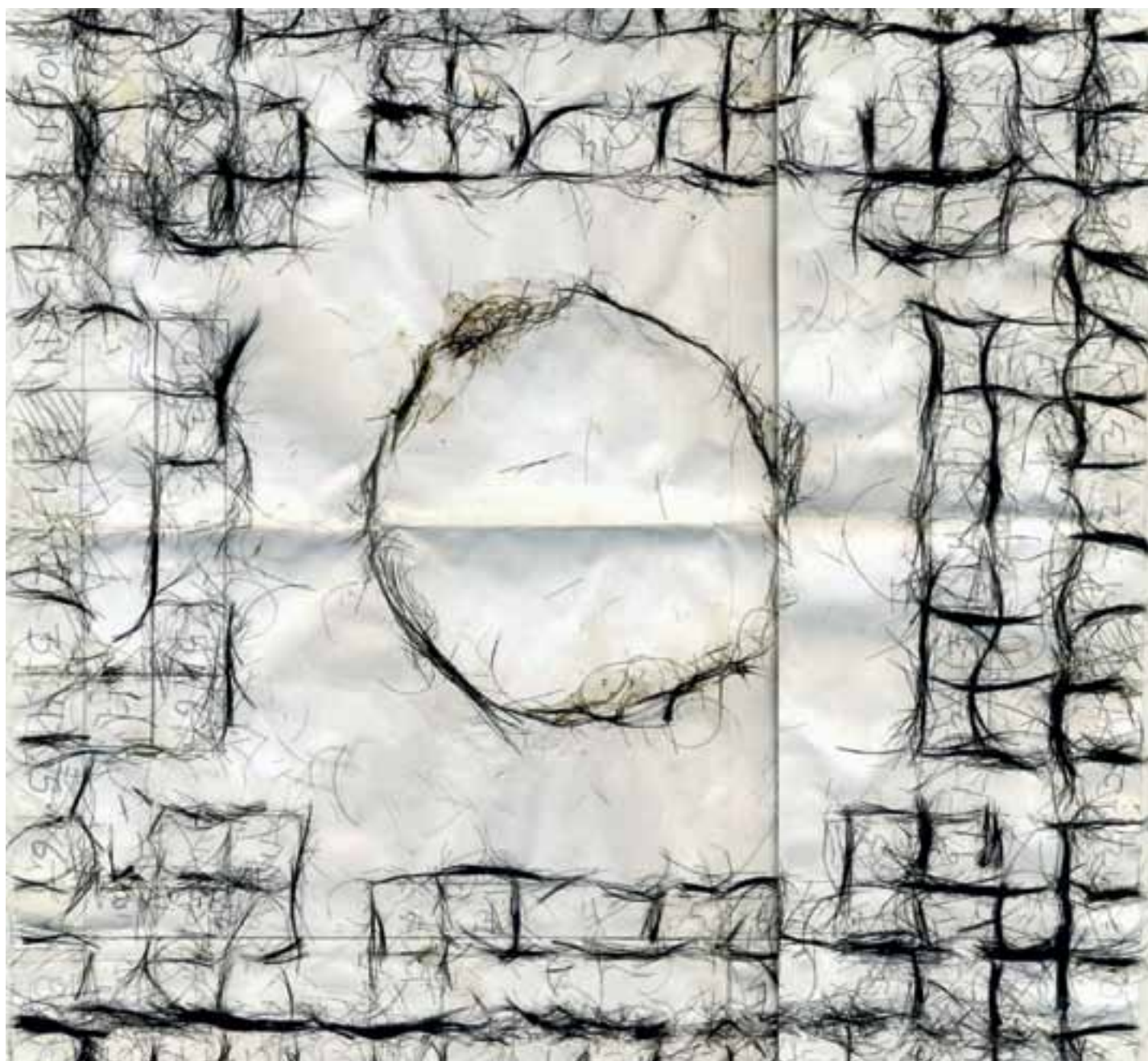
Teniendo en mente mucho de lo hasta aquí escrito, en 2006 entré en la prisión federal de Santa Martha Acatitla ubicada al este de Ciudad de México. Con la excusa de hacer una performance, propuse a los internos un trato: intercambiar mi tiempo por el de ellos. «Les ofrezco algo de mi tiempo a cambio del de ustedes [...], les ofrezco cualquier cosa que quieran hacer, una actividad cotidiana que no puedan hacer aquí, a cambio de que, al mismo tiempo, ustedes

hagan mi labor como artista.» Este fue el inicio del proyecto *Time Divisa*.

Este proyecto nació como el intento metafórico de sustituir el dinero, en calidad de sistema de representación del tiempo de vida, por el trueque poético de acciones. En total, fueron llevados a cabo 365 intercambios de tiempo, el lapso de una vuelta de la Tierra al Sol, el ciclo base en casi todas las culturas. De manera simultánea, los presos y yo hacíamos aquello que el otro requiriera, e intercambiábamos como moneda de «pago» el registro de nuestras acciones (por mi parte, lo hacía en medios electrónicos, y los internos, en dibujos u obras objetuales). Estos registros estaban diseñados para ser representaciones de un tiempo subjetivo, un tiempo no cuantificable, diferente a la agrupación de horas que compone un salario o a los días de atraso en un pago que generan intereses. En esta visión, el tiempo pasa de manera diferente para cada persona y cada situación, más rápido o más lento si estamos enamorados o ansiosos, aburridos o furiosos, si somos viejos o jóvenes. Sin embargo, y a pesar de estas múltiples subjetividades, el tiempo de todos es equivalente: la vida de todos, como sujetos, vale lo mismo. Nada tenemos salvo nuestro propio tiempo.

Si el tiempo de todos es equivalente, es posible intercambiarlo, siempre y cuando este sea un intercambio vivo, no sujeto a ninguna clase de especulación o acumulación; de aquí se deduce la importancia de hacer que las acciones fueran simultáneas. Cada interno sabía que mientras él hacía lo que le pidiera, afuera en la calle yo estaría realizando la acción que me encargara: el hecho era recíproco. Conforme el tiempo pasaba y los lazos de confianza/complicidad se hacían más profundos, los modelos de representación de las acciones que intercambiábamos cambiaron. En un inicio la única prueba de que yo había cumplido con lo que los presos me demandaban era el vídeo o el audio que testificaba mi acción, pero poco a poco, por diversas circunstancias, su uso fue disminuyendo hasta llegar a un punto en que la prueba que yo les entregaba era el relato oral de lo acontecido. De la misma manera, lo que los internos me entregaban también sufrió cambios, cambios vinculados a la idea de representación del tiempo en un sistema ajeno al dinero. Estos cambios surgieron con una pregunta detonante: ¿en qué sistema puedo confiar si no me interesa usar los segundos, los minutos y las horas como sistema de medida del tiempo?

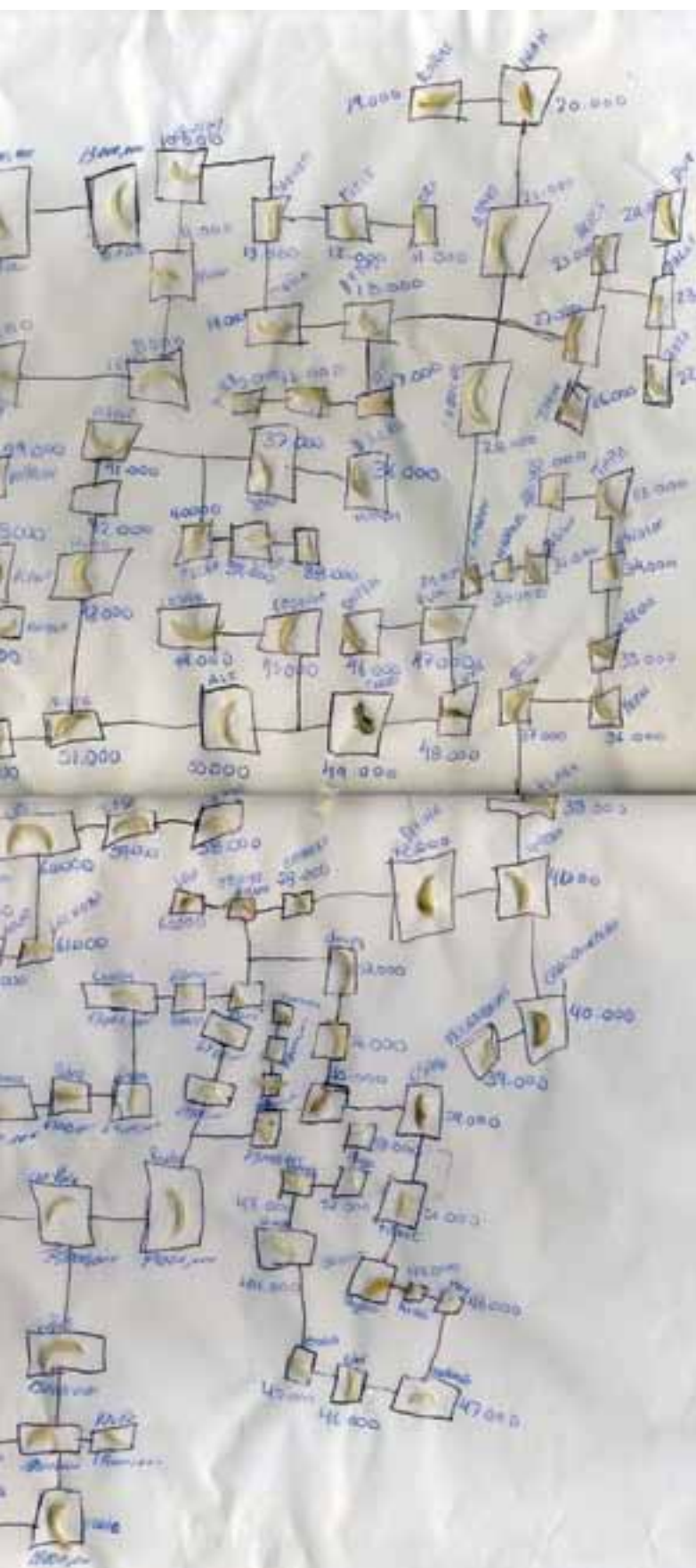
El cuerpo –sus ritmos, sus repeticiones– fue la primera alternativa que tomé para crear un sistema de representación del tiempo que me entregaban los internos, de tal manera que, por cada acción que me encomendaban que hiciera afuera, ellos corresponderían con sus respiraciones, latidos de corazón y ritmos corporales cristalizados en dibujos. Tocar la carótida mientras cada leve pulsación se transformaba en un signo, o concentrarse en cada inhalación y exhalación, convertidas en líneas y puntos, fue el comienzo de esta investigación. A partir de ahí, lo que le pedía a los internos se fue modificando de maneras muy cercanas a



José Antonio Vega Macotela
 Proyecto *Time Divisa*, 2006-2010
Time Exchange 331, 2010
 42,5 × 43 cm
 Cortesía del artista

Espiar al ex novio de Eduardo a cambio de que este me construya un tablero de poleana con su cabello y con el de su actual novio (poleana es un juego de apuestas practicado en las cárceles mexicanas y en donde el tablero es una simulación de la prisión).





la forma en que cambia la obra de cualquier artista plástico mientras experimenta. Ciertamente, mis manos no eran las que hacían el trabajo, pero mientras rondaba por la ciudad (y el país) cumpliendo con lo que los presos me encargaban, parecía que así lo fuera.

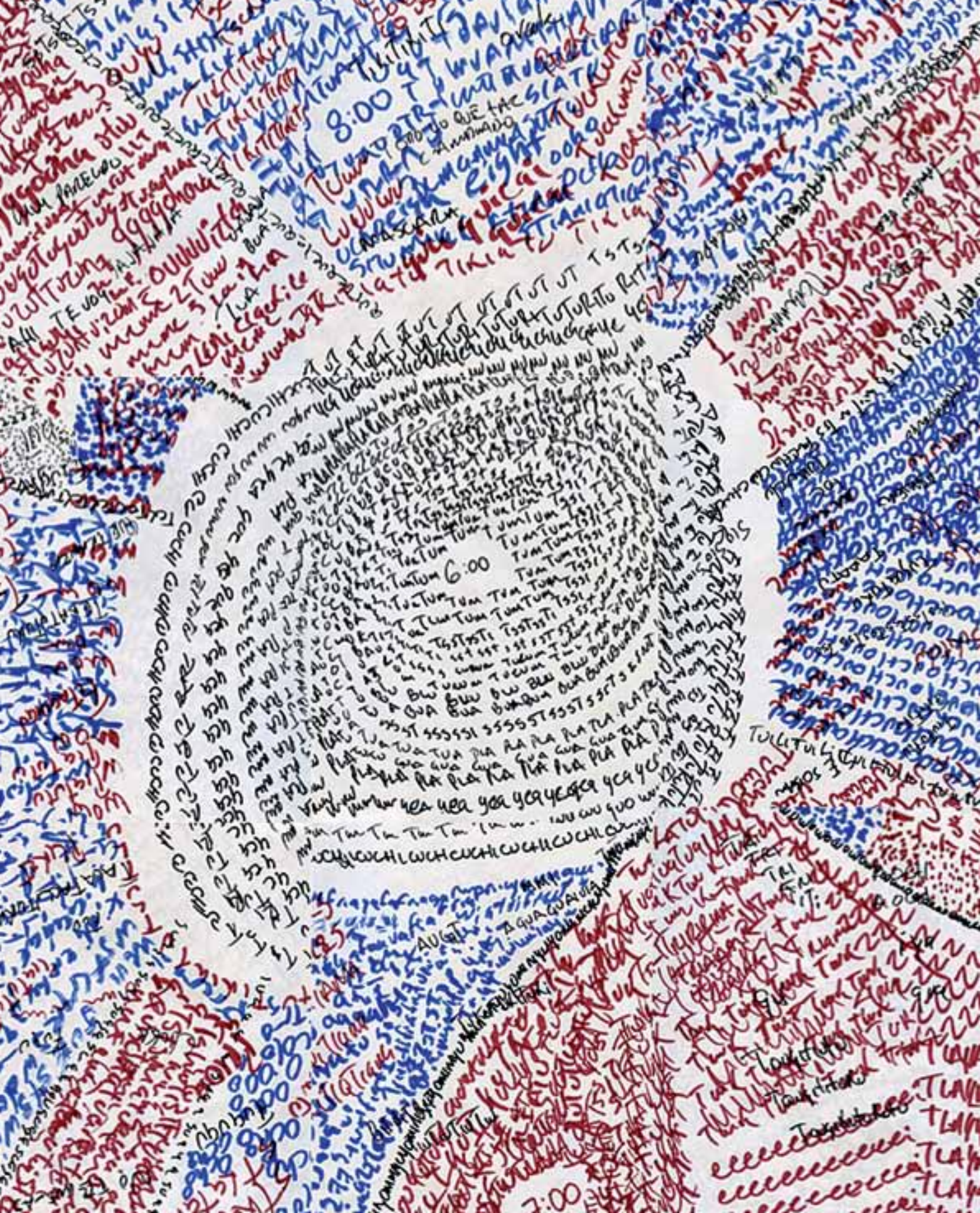
La investigación sobre los ritmos corporales como sistema de representación temporal se volcó en la creación de cartografías y en el trazado de mapas del interior de la cárcel. «El tiempo se manifiesta en los espacios que habita y en los lugares que crea», reflexionaba. Derivas, recorridos hechos con *frottage*, mapeos sensoriales y reconstrucciones de memoria de espacios, fueron los ejemplos más comunes de los registros hechos por los presos en esta etapa. De aquí nuevas inquietudes, nuevas propuestas que solicitar a los internos a cambio de mi tiempo. Ideas para plantear intervenciones simbólicas dentro de la prisión, o estudios de los flujos de capital entre los reclusos, se apropiaban de mi atención. Debo detenerme aquí, pues mi intención no es hacer descripciones de las piezas hechas en estos intercambios; me interesa más hacer hincapié en que estas piezas son registros de acciones de un tiempo subjetivo, que al ser intercambiadas por cada acción que yo llevaba a cabo en nombre de los internos, funcionaban (funcionan) como la representación de mi tiempo. En este sentido, ese es mi trabajo como artista. Estos registros, es importante mencionarlo, son lo único que puedo mostrar en un espacio de exhibición. Solo esto me pertenece, de la misma manera que los registros en audio o en vídeo de cuanto hice para los internos, les pertenecen solo a ellos, y es solo suyo también el derecho a mostrarlos o compartirlos.

Conforme avanzaba poco a poco mi reflexión, la representación del tiempo dejó de ser el tema central de mi proyecto, y las relaciones creadas entre mi persona y los presos que intercambiaban su tiempo conmigo fueron adquiriendo un rol protagónico; no como anécdota, sino más bien como una pregunta: ¿por qué cumplen con lo que les pido? Esta era una pregunta que parecía merecer una respuesta obvia, pero como todas las obviedades, con encantos.

Contrariamente a lo que pudiera haber pensado, en la cárcel hay un código de honor muy puerilmente resumido en «si cumples, cumplo». Esto es más profundo de lo que a simple vista aparenta, pues implica que la idea de colaboración va íntimamente ligada a la confianza, y la confianza a la creación de vínculos. Conforme el vínculo entre los presos y yo crecía, un sentimiento de identidad se expandía en mi interior. Llegó un punto en que me resultaba en extremo difícil considerarme un agente separado de la cárcel, aunque obviamente no estaba preso ni sufría las vejaciones que se

José Antonio Vega Macotela
Proyecto Time Divisa, 2006-2010
Time Exchange 321, 2010
43 x 56 cm
Cortesía del artista

Traficar en la cárcel con una serie de mercancías útiles para «El Kamal», a cambio del diagrama de distribución de 100.000 pesos entre los reclusos; recolectando una uña de la mano de cada persona por la que pasaba alguna cantidad de dinero.



llevan a cabo dentro, pero, he de decirlo, había desarrollado tal cantidad de lazos con los internos que me sentía también un preso. Llegó un punto en que lo que hacía por los internos fue volviéndose cada vez más temerario. ¿Por qué no habría de hacerlo si yo era parte de ellos? Era necesario, pues, un intento de fuga.

La película de Robert Bresson *Un condamné à mort s'est échappé* ou *Le vent souffle où il veut* (1956) (*Un condenado a muerte se ha escapado*, 1956), fue una fuente de inspiración vital para mi fuga. Mi intención era clara: emular a Fontaine y utilizar técnicas aprendidas dentro de prisión para escapar de ella. En este sentido, me interesaba la faceta de la cárcel como sistema generador de conocimientos, técnicas y tecnologías, de manera que en los últimos intercambios requerí, como pago de mi tiempo, que me buscaran tres tutores especialistas en conocimientos carcelarios, de entre los cuales escogería a mi maestro por cierto periodo de tiempo.

Este proceso tardó varios meses, incluso después de concluir el proyecto de los 365 intercambios de tiempo. Para mí, debo decirlo, funcionó como ritual de transición. Esta vez ya no intercambiábamos tiempo, sino que discutíamos y tomábamos notas compartiendo alimentos; ya no entraba como artista que hacía un proyecto, sino que aparecía formado en interminables colas como el resto de las familias que aspiran a visitar a sus seres queridos. Poco a poco, los lazos simbióticos que guardaba (y aún guardo) con la prisión han ido desapareciendo. Las conclusiones, sin embargo, aún son difusas y muy lentamente se develan conforme escribo y reviso lo hecho en estos casi cinco años. A fin de cuentas, hasta ahora, por más que escribo, por más que recuerdo y por más que reflexiono, aún no puedo escapar a la insistente cita de Gracián: «No tenemos nada, salvo nuestro propio tiempo.»

¹ Un ejemplo de esto es la división de clases sociales. Hay tres clases sociales dentro de la prisión: la clase alta, compuesta de los más ricos y poderosos, narcotraficantes en su mayoría; la clase media, cada vez más difusa, compuesta de aquellos reos que aún reciben visitas, y, por último, como sostén de todos, la clase más baja, los obreros llamados «monstruos» dentro del argot carcelario, aquellos que se ocupan de todas las labores domésticas y sirven de peones a las dos clases más altas.

José Antonio Vega Macotela
Proyecto *Time Divisa*, 2006-2010
Time Exchange 66, 2010
84 x 64,5 cm
Cortesía del artista

Cantar una serenata a la madre de Iván mientras este hace el mapa acústico de la cárcel codificando los sonidos que escuchaba en 360 grados a la redonda: en rojo los sonidos agresivos, en azul los amistosos y en negro los indiferentes.

Algunos de los referentes conceptuales que fueron fundamentales para José Antonio Macotela para concebir el proyecto *Time Divisa* (2006-2010):

- Vaneigem, Raoul: *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. París: Gallimard, 1967. Edición en castellano: *El tratado del saber vivir para el uso de las jóvenes generaciones*. Barcelona: Anagrama, 1977.
- Foucault, Michel: *Les Anormaux: cours au Collège de France* (1974-1975). París: Gallimard-Seuil, 1999. Edición en castellano: *Los Anormales: curso del Collège de France: 1974-1975*. Madrid: Akal, 2001.
- : *Technologies of the Self: a Seminar with Michel Foucault*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988. Edición en castellano: *Tecnologías del yo: y otros textos afines*. Barcelona: Paidós y I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1990.
- : *Surveiller et punir: naissance de la prison*. París: Gallimard, 1975. Edición en castellano: *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI, 1978.
- Bataille, Georges: *La Part maudite; précédé de la Notion de dépense*. París: Éditions de Minuit, 1967. Edición en castellano: *La Parte maldita; precedida de La noción de consumo*. Barcelona: Edhasa, 1974.
- Deleuze, Gilles: *Différence et répétition*. París: PUF, 1968. Edición en castellano: *Diferencia y repetición*. Madrid: Júcar, 1988.
- Marx, Karl: *Das Kapital*. Hamburgo: Otto Meissner, 1867. Edición en castellano: *El capital*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Platón: *Alcibiades o de la naturaleza del hombre*, 428-347 a de C. Edición en castellano en *Obras completas de Platón*, tomo 1. Madrid: Medina y Navarro, 1871 (edición más reciente *Alcibiades o de la naturaleza del hombre*. Madrid: Aguilar, 1971).

LA PRIMERA LECCIÓN QUE RECUERDO HABER APRENDIDO ES QUE LA HUMILLACIÓN EXISTE¹

Hassan Khan

Artista, músico y escritor, vive y trabaja en El Cairo. Algunas de sus exposiciones individuales se han llevado a cabo en: The Queens Museum (Nueva York, 2011), Kunst Halle Sankt Gallen (St. Gallen, 2010), Le Plateau (París, 2007) y Gasworks (Londres, 2006). Ha participado en exposiciones internacionales como Manifesta 8 (Murcia, 2010), la Trienal de Yokohama (2008), la Bienal de Gwangju (2008), la Bienal de Sidney (2006), la Bienal de Sevilla (2006) y la Trienal de Turín (2005). Su álbum *tabla dubb* está disponible en el sello 100Copies. Ha publicado los libros *Nine Lessons Learned from Sherif El-Azma* (CIC, 2009) y *17 and in AUC* (Merz and Crousel, 2004), entre otros.

Introducción

Detrás de la elección del título que aquí he empleado se esconde una pregunta: un interrogante que no ha dejado de rondarme mientras intentaba escribir este texto ni más tarde, cuando, después de escrito, volvía a reescribirlo. A decir verdad, es una pregunta que incluso me cuesta articular con claridad. Es, irónicamente, la pregunta que más cabría esperar en estos momentos: la que ahora mismo les harán los críticos, comisarios y editores a los artistas que lleguen de Egipto. Por supuesto, la pregunta se refiere al modo en que un artista que trabaje en un momento histórico se enfrenta a un acontecimiento cuya forma y proporciones desafían todas las expectativas. Normalmente, a esa pregunta le siguen otras interesándose por saber si lo sucedido ha alterado tu praxis, si te parece que tienes una responsabilidad nueva como artista, si tu forma de entender el arte ha cambiado.

Cubierta del libro
*El misterio de la bolsa
negra*, volumen núm. 16
de la serie *Los cinco
aventureros. Aventuras
policíacas para muchachos*, publicada en los
años ochenta por Dar
El Maaref en El Cairo
(Egipto).



Pues bien, en mi caso, la respuesta a ese interrogante es, sencillamente, «no». Pero el hecho de que la pregunta asome con tanta insistencia en este contexto ya es una razón de peso para buscarle algún tipo de explicación.

El año pasado, después de haber acariciado la idea durante varios años y de haber compartido la experiencia, extremadamente politizada, de ser jurados en el 2o Salón de la Juventud de El Cairo,² el artista Wael Shawky y yo decidimos finalmente que había que ponerse en marcha y realizar juntos una exposición. Apenas comenzamos a intercambiar ideas, nos dimos cuenta de la trascendencia de esa decisión. Nuestra charla fue muy fluida. Nos describimos mutuamente una serie de obras que, imaginábamos, se expondrían de forma colectiva en una vitrina de veinte metros de largo. Las obras, muy diferentes en su tono e intención, compartían algo que tanto Wael como yo creíamos importante. Era, en cierto modo, como si cada uno a su manera estuviera arrojando fuera de su memoria unas piezas plenamente formadas, duras, cristalizadas. Sin embargo, esas piezas no eran recuerdos; eran transformaciones. Eran piezas que no procedían de la imaginación, sino cosas reales, elementos de un paisaje colectivo del cual, desde nuestros respectivos orígenes, bebíamos, formábamos parte y nos sentíamos integrantes.

La primera lección que recuerdo haber aprendido, aunque tal vez no fuese realmente la primera, es que la humillación existe. Esto es algo que absorbí profundamente de niño. Mi madre, sospecho que sin tener plena conciencia de ello, nunca dejaba de señalarme esa circunstancia del mundo. El año pasado, mientras trabajaba en esta exposición que al final no se hizo, comprendí de modo íntimo y personal que la lección la había aprendido a fondo muchos años atrás. Fue la primera vez que algo que siempre había estado claro se manifestaba, al fin, como el susurro de un pensamiento secreto.

Dicho sencillamente, ese paisaje colectivo (muy influido, si es que no configurado por entero, por la lección aprendida hace tantos años) ha sido la fuente de mi obra. Es también donde residen las respuestas a las preguntas que ha venido haciendo, y que seguirá haciendo la comunidad artística local e internacional, sobre cómo ha de responder un artista a la revolución. He creído, por tanto, que lo mejor sería presentar aquí una de esas sublimaciones, uno de esos hechos estéticos con carga, a modo de respuesta menos problemática para uno y, en último término, más útil que una explicación. Porque estoy convencido de que las explicaciones no son ahora necesarias, salvo que sirvan a la revolución de forma directa y práctica; todo lo demás es fetichismo, representación y contrarrevolución.

El relato breve que sigue a esta introducción ha brotado de una de esas transformaciones.

Escribí un fragmento de este texto a mediados de 2010, en una lengua árabe estilizada, cuya referencia era el estilo literario popular de las novelas de bolsillo baratas. La historia estaba basada en mis recuerdos de haber leído

y coleccionado de niño una serie de novelitas para chavales. Eran relatos basados, más o menos fielmente, en las andanzas del célebre *Club de los Cinco* de Enid Blyton. En árabe, el subtítulo de la serie era *Aventuras policíacas para muchachos*. Me acuerdo de cómo leía ansioso aquellas novelas, aunque no recuerdo ningún detalle de las muchas aventuras que consumí. Lo curioso es que la única descripción que al cabo de los años sigue viniéndome a la cabeza es una que aparecía con frecuencia en muchas de esas historias: la descripción de los cinco amigos circulando de noche casi siempre en un coche a gran velocidad. Tal vez se trataba de un coche de policía y corrían a atrapar a algún ladrón cuya identidad habían conseguido descubrir. El coche era descrito (y lo traduzco de forma muy aproximada) «penetrando en los tranquilos suburbios de Maadi». Por algún motivo esas palabras han permanecido conmigo a lo largo de los años. Deben, por tanto, significar algo, aunque no sepa exactamente qué. Todavía hoy, esas palabras resuenan en mi cabeza cuando voy de madrugada en un coche que se desliza por las calles vacías de Zamalek o por alguna calle tranquila y arbolada de Maadi. Recuerdo la frase como si esta ciudad hubiese vivido antaño bajo un signo desconocido para mí. Siempre que vuelven esas palabras tengo la nítida sensación de avanzar por las calles de otra ciudad que no conozco, pero que aun así es la mía.

La idea de la pieza para la exposición consistía en escribir un fragmento de una novela e imprimirlo sobre tres páginas arrancadas de una de las historias de *Los cinco aventureros* (título árabe de la serie) que yo coleccionaba, y hacerlo exactamente con el mismo tipo de letra y diseño. Ya tengo escritas catorce páginas en árabe; el cuento se llama *Misterio*. Por conveniencias de este texto, he escrito en inglés una versión ligeramente distinta.

Misterio. Relato breve basado en un recuerdo lejano, acompañado de un largo interludio musical imaginado.

El doctor Mahmoud contempló el vulgar cuaderno de notas que acababa de encontrar en un cajón del escritorio de segunda mano que había adquirido hacía poco. Abrió el cuaderno lentamente y dejó que se abriese al azar por una hoja cualquiera. Cuando, aún de pie, comenzó a leer la primera página con la que dieron sus ojos, observó que la letra era muy pulcra y esmerada. Parecía haber cierto grado de reflexión detrás de las palabras. Esto es lo primero que leyó el doctor Mahmoud:

Jueves / Medianoche / Anotación de diario núm. 26

La noche es muy calurosa y prefiero no poner en marcha el aire acondicionado. Estoy sudando a mares, pero es algo que casi me gusta. Me siento como alguien con una fiebre recurrente que, por mucho que desee librarse de ella, la echará en falta con gran añoranza cuando esta desaparezca. Tal vez tenga que ver con el extraño momento que experimenté hoy cuando volvía en el coche a casa después de mi primera entrevista con el doctor

Páginas 71 y 72 de la obra *Misterio*, 2011, escrita por Hassan Khan en el reverso de catorce páginas arrancadas de diversos ejemplares de la serie de novelas policíacas *Los cinco aventureros. Aventuras policíacas para muchachos*, 16 × 11 cm. Cortesía del artista.



Seddiq. Fue un momento difícil y violento. Pero a la vez fue inesperadamente delicado. Iba conduciendo, era mediodía y las calles parecían estar extrañamente vacías cuando, de pronto, me sentí asaltado por el deseo de parar el coche y descansar un rato. Así de sencillo, detenerme un instante en medio de la calle, de repente y sin vacilar. Me sentía ligeramente trastornado. Tenía que parar el coche, aunque no sabía exactamente por qué, y eso fue lo que hice, bruscamente, en mitad de la calzada. Inmediatamente me interrumpieron los bocinazos agresivos del microbús que tenía detrás. Me asaltó una oleada eléctrica de rabia. Quise salir, acercarme, abrir la puerta, agarrar por la cabeza al conductor y partirle el cuello, pero de inmediato me embargó un agotamiento antiguo y profundo. Arranqué otra vez el coche y conduje hasta casa.

El doctor Mahmoud, que entretanto se había acomodado en su caro y confortable sillón, levantó la vista de las páginas del cuaderno, lo cerró y al darle la vuelta pudo ver el nombre de «Mohsen El Bana», elegante y casi pretenciosamente impreso en la esquina superior derecha. Contempló con atención el rostro de su esposa Nevine –quien no pareció apercibirse de su intensa mirada, mientras hojeaba un folleto publicitario de venta de casas–, luego volvió a las páginas que tenía delante y continuó leyendo.

Domingo / Dos de la madrugada / Anotación de diario núm. 34

La noche está tranquila y he apagado todas las luces del piso. Sin embargo, tengo puesto el aire acondicionado y se está a gusto. Ha sido una velada agotadora. He estado cenando en un nuevo restaurante tailandés de moda con Tarek Selim, Yehia El Nady y su novia Heba El Wakil. Caí en la cuenta de que no les había visto desde hacía al menos un par de años, desde que salimos juntos el verano en que Basil Mortada regresó de Estados Unidos y luego volvió a marcharse en septiembre. Estoy contento, pero un poco preocupado. Algo falla. No sé qué es exactamente. Durante toda la cena no he podido centrarme en la charla, distraído constantemente por la imagen de la media sonrisa de superioridad del doctor Seddiq. Ese cabrón siempre ha sabido emplearla con precisión mortífera. Cada vez que yo hablaba de una nueva estrategia de trabajo o incluso cuando hacía una broma sobre el color del coche nuevo que acababa de comprarme, o cada vez que empezaba a hablar en inglés, el gesto de hombros y la sonrisa del doctor Seddiq conseguían siempre desconcertarme. No entiendo cómo ese imbécil ignorante es capaz de salirse siempre con la suya. Hoy estábamos sentados en su despacho y he empezado a sudar copiosamente, como si fuera un novato. He mirado a Lamia en ese instante, pero ella ha desviado la mirada estudiadamente. Se veía que le hu-

quiera gustado reírse de mí. En fin, el imperio de colegios privados, falsas academias y compañías de transporte del doctor Seddiq no puede esconder el hecho de que es un palurdo ignorante que viste con ostentación. ¡Pero eso no le ha impedido rechazar delante de todo el mundo mi solicitud de aumento de sueldo! Todo lo que yo había conseguido avanzar se ha venido abajo tan solo con sus gestos altivos. Es un hombre que solo finge respetar a los demás cuando le viene bien. ¿Es que no se da cuenta de con quién trata? ¿De la valía de la persona que tiene delante? De repente nos hemos convertido en dos monstruos inquietos que se miraban desde dos extremos de la habitación. Él era un monstruo provisto de enormes recursos y no le importaba lo que pensase el resto. Yo era un monstruo que imploraba ser reconocido: que la persona que tenía enfrente admitiese que yo no era de su calaña. Y lo único que él tenía que hacer era mirarme como si fuésemos amigos, aunque no del todo. Una leve sonrisa de satisfacción me decía que sabía perfectamente lo que yo podía permitirme y lo que no. Había descubierto mi farol.

El doctor Mahmoud levantó la vista de las páginas del diario de Mohsen El Bana y volvió a observar detenidamente el rostro de su esposa Nevine. Ella siguió sin dar señales de notarlo, mirando desinteresadamente su página de Facebook. El doctor Mahmoud se sintió intranquilo aunque no habría sabido decir el motivo exacto. Parecía como si aquellas frases simples y directas le hubieran afectado hondamente. De una manera sutil se sentía ligeramente triste, aunque no pudiera decir por qué.

Los sonidos del ritmo histérico de batería y el vaivén plástico del sintetizador de la música que se había adueñado de las calles de la ciudad penetraron por la ventana abierta y él alzó la vista con desasosiego. Habría querido marcharse de la ciudad ese verano, alejarse de aquel lugar, de aquel conglomerado sucio, atestado y furioso de edificios e intenciones. Porque aquí los días transcurrían sin que se entendiese su significado. O tal vez, se dijo mentalmente con un leve destello, muy leve... De pronto, y sin previo aviso, se acordó de los relatos de misterio de su infancia.

Cuando era niño, el doctor Mahmoud leía montones de aventuras policíacas juveniles en su piso de clase media de los años ochenta, en el sofá de escay, en plena canícula; leía ansiosamente página tras página siguiendo cómo Takh Takh, Nousa y sus amigos resolvían siempre el caso. Y en todas las ocasiones sentía una extraña excitación con la descripción de un coche que llevaba a los cinco jóvenes detectives a través de los tranquilos suburbios residenciales de Maadi. Los suburbios. Era extraño, se dijo, que no recordara ni un detalle de aquellos cuentos de misterio y crímenes inocentes solucionados por un grupo de animosos niños y niñas de pantalón corto que se movían por una ciudad extrañamente vacía, apacible, armoniosa, que él no conocía. Incluso entonces, en su infancia. Su madre, en ese

momento joven y absolutamente radical a sus ojos, una fuerza de la naturaleza en lo psicológico, estaba estudiando para su título superior con la hija del *bawwab*, el portero del edificio de pisos de aparente clase media-alta, pero que en realidad solo eran de clase media. Ella le enseñó a reconocer la humillación en el mundo que le rodeaba: a ver cómo funcionaba, cómo la utilizaba la gente y lo que de ellos hacía. Y puede que lo más importante, lo que hacía de él. El doctor Mahmoud recordó de repente el club de intercambio de libros que él, quizá en un intento inconsciente de emular a su aparentemente desclasada madre, había comenzado con Nasser, el hijo del *bawwab*, que vivía en un cuarto ahogado y maloliente junto a su madre y su hermana. El padre de Nasser, el *bawwab*, estaba casi siempre ausente, atrapado, según se rumoreaba, en el drama del abandono familiar y un segundo matrimonio. El joven doctor Mahmoud, que había conseguido coleccionar una enorme cantidad de novelas y las guardaba en una bolsa grande de plástico negro, solía bajar con ellas seis pisos para sentarse con Nasser y cambiárselas por algunas de las que había coleccionado el otro. Comentaban las últimas hazañas que habían leído de los cinco aventureros. Por lo que podía recordar, no había nada especialmente interesante ni emocionante en esas reuniones. No resultaban exóticas o fuera de lo normal en modo alguno; como mucho, las citas con el hijo del *bawwab* estaban probablemente teñidas, más que nada, de cierta especie de mudo funcionalismo infantil. También se acordó de la fuerte reacción que hubo de soportar cuando contó a sus amigos de la academia de inglés, en el tranquilo suburbio de la industriosa ciudad, lo del intercambio de libros y las idas y venidas diarias entre el quinto piso y la habitación del sótano. La expresión de sorpresa y extrañeza de sus compañeros de clase le chocó, aunque no demasiado. Las cosas eran mucho más claras ahora que ya comprendía, en cierto modo, el verdadero funcionamiento de las cosas.

De pronto, el doctor Mahmoud cayó en la cuenta de que había dejado volar sus pensamientos mientras contemplaba sin ver las páginas del cuaderno. Siguió con la lectura.

Martes / Una de la madrugada / Anotación de diario núm. 43

La noche es relativamente fresca, con una brisa agradable; los balcones están abiertos y hay unos chicos jugando al fútbol en la calle. Hoy he tenido otra reunión desagradable con el doctor Seddiq en su despacho. Me ha tenido sentado allí delante de él durante media hora para decirme cómo tenían que hacerse las cosas según su sistema. Tuvo cuidado de no mencionar que yo era su empleado, pero no dejó de señalar que el negocio era suyo. Y mientras proseguía con su matracaca me di cuenta de que en realidad yo admiraba a aquel hombre ignorante y corrupto, porque él por lo menos tenía las cosas claras. Él sabía, sin vergüenza alguna, de un modo que desbarataba todo cuanto se le ponía por delante, que a fin de cuentas todo era un teatro muy

trabajado. Que estábamos atrapados en un banal juego de posicionamientos y que las palabras que empleaba, el tono con que las decía, la sonrisa que le salía de forma natural cuando contaba un chiste o el gesto adusto de su cara lisa cuando chillaba reclamando al chófer su coche, la amabilidad con que recibía a las personas de las que necesitaba algo, la manera informal que tenía de despreciar el mundo y a la vez de disfrutarlo, todo eso eran cosas que al final no afectaban en absoluto a su forma de verse a sí mismo. En aquel instante sentí de repente ganas de gritar en voz alta sin sonrojo ni vacilación. Me vi allí, sentado en aquella silla recargada, con mis zapatos elegantes y mi perilla recortada, con las opiniones que llevaba puestas como si fuesen una chaqueta cara. Me vi a mí mismo y desee expulsarme de allí. Quise detener a la gente que andaba por las calles, pararme delante de todos cuando se insultaban de la manera más venenosa y malintencionada. Porque yo también era uno de los que decían «Ya waty» y gritaban «Yalla». Éramos todos de la misma cuerda. Sin embargo, no recuerdo en qué pensaba cuando salí de aquel despacho. ¿En qué iba pensando cuando subí a mi coche y volví a Maadi? ¿En qué pensaba entonces? ¿Por qué estoy escribiendo esto ahora?

El doctor Mahmoud dejó de leer repentinamente y se dio cuenta de que estaba completamente solo en la sala. Nevine había ido a acostarse y él estaba desconcertado.

¹ Una versión previa y ligeramente distinta de este texto se estrenó con el título de *A Short Story Based on a Distant Memory with a Long Musical Interlude*, como conferencia en vivo/performance, en las *ObjectifExhibitions* de Amberes, el 6 de mayo de 2011. El relato incluido aquí también existe en árabe como pieza artística, con el título de *Misterio* (2011). Este trabajo se exhibió por primera vez en el Beirut Art Center, dentro de la exposición colectiva *Image in the Aftermath*, inaugurada el 17 de mayo de 2011.

² Para obtener información más detallada sobre estos acontecimientos y su trasfondo político, consúltense los siguientes enlaces:
<http://www.e-flux.com/journal/view/70>
http://universes-in-universe.org/eng/nafas/articles/2009/20_salon_of_youth_cairo

ÍNDEx Número 0 contó con la colaboración de Xavier Antich, Julie Ault, Johanna Burton, Bartomeu Marí, Chus Martínez, Christoph Menke, Piotr Piotrowski, Natascha Sadr Haghghighian y Elizabeth Suzanne Kassab.

ÍNDEx Número 1 contó con la colaboración de Franco Berardi, Nataša Ilić, Chus Martínez, Reza Negarestani, The Otolith Group y José Luis Pardo.

**MAC
BA**

MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA

Exposiciones

De lunes a viernes, de 11 a 19.30 h
Sábados, de 10 a 20 h
Domingos y festivos, de 10 a 15 h
Martes no festivos, cerrado
25 de diciembre y 1 de enero, cerrado

Publicaciones

La lista de publicaciones del MACBA, junto con una selección de textos, pueden consultarse en www.macba.cat

Ràdio Web MACBA

Los programas de RWM están disponibles para la escucha a la carta, ya sea mediante descarga o bien por suscripción mediante podcast.
<http://rwm.macba.cat>
@Radio_Web_MACBA

Biblioteca, en el Centro de Estudios y Documentación MACBA
De lunes a viernes, de 10 a 19 h
Festivos, cerrado
biblioteca@macba.cat

La Central del MACBA, tienda-librería en el edificio del MACBA

Laborables, de 10 a 20 h (martes, cerrado)
Sábados, de 10 a 20.30 h
Domingos y festivos, de 10 a 15 h
<http://www.lacentral.com>
macba@lacentral.com

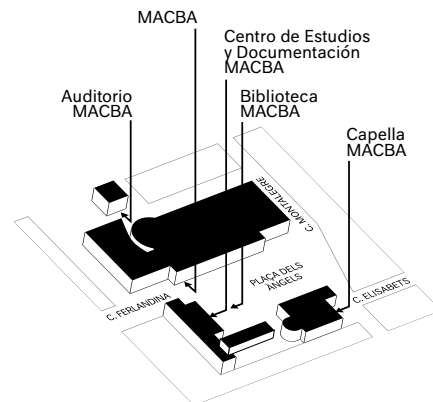
Amigos del MACBA

El programa Amigos del MACBA ofrece entrada libre a todas las exposiciones y actividades organizadas por el Museo, además de visitas y actividades en exclusiva.

Más información en www.macba.cat/amics

Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)

Plaça dels Àngels, 1
08001 Barcelona
Tel: 93 412 08 10
www.macba.cat
@MACBA_Barcelona



«Reclamar el absurdo, en este marco de impugnación de la racionalidad totalitaria, es apostar por otras fórmulas, esencialmente disolutivas, capaces de habitar las grietas del sistema y, desde la mínima forma de resistencia o de sabotaje, imaginar y configurar otros escenarios posibles.» Xavier Antich

«En este momento, se trata de acoger relaciones colectivas y subjetivas, algo que se manifiesta desde hace meses en los países árabes. La Cinémathèque no es una necesidad primaria, pero permite volver y acceder a las fuentes de la cultura tal como es hoy, fomentarla e intentar disponer de ella libremente.» Yto Barrada

« “Les ofrezco algo de mi tiempo a cambio del de ustedes [...], les ofrezco cualquier cosa que quieran hacer, una actividad cotidiana que no puedan hacer aquí, a cambio de que, al mismo tiempo, ustedes hagan mi labor como artista.” Este fue el inicio del proyecto *Time Divisa*.»
José Antonio Vega Macotella

