

A black and white photograph of several dandelion seed heads against a light, hazy background. One seed head is in sharp focus in the lower center, with its stem pointing downwards. The other seed heads are slightly out of focus, scattered in the upper left and center areas.

ENCUENTRO AKADEMIA

ENCUENTRO AKADEMIA



UNIVERSITAT DE BARCELONA



Presentación	Modesta di Paola	I
Encuentro Akademia	Herman Bashiron	III
Nuevos viejos formatos: encuentros Akademia	Alex Baúza	IV
_Encuentro con Antoni Muntadas		1
Hablar con Muntadas: Sólo si la pregunta no es la respuesta.	Daniel Lesmes	3
Activaciones	Rafael Pinilla	6
_Encuentro con Eulàlia Valldosera		8
Donde acaba la obra y empieza la vida. Los objetos de Eulàlia Valldosera	Modesta di Paola	10
El poder de los objetos	Eulàlia Valldosera	15
_Encuentro con Bestué y Vives		18

Deriva en Sabadell. Conversaciones y reflexiones con el dúo artístico Bestué y Vives Pedro Donoso	20
_Encuentro con Toni Serra	25
Imagen como Experiencia. Un Encuentro con Toni Serra Marisa Gómez	27

El "Encuentro Akademia 2010" es un proyecto que se ha desarrollado a partir de la idea de crear una nueva y original plataforma de intercambio de conocimiento entre los protagonistas del panorama artístico español contemporáneo y jóvenes teóricos del arte. El proyecto se llevó a cabo entre los meses de junio y septiembre de 2010 mediante la realización de cuatro encuentros, planificados como una serie de "Talleres de conversación" abiertos a los estudiantes de Máster y de Doctorado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, así como a investigadores en formación de otros Departamentos para crear, de esa forma, un clima interdisciplinar. El nombre del proyecto surgió de la aspiración de volver a la "Academia", en su sentido y lugar original (es decir, volver al concepto de los jardines dedicados a Academos donde Platón formó la escuela de filosofía -"philos" y "sofos", "amor por la sabiduría", Akademia).

Idealmente, volver a la Academia significaba romper ciertas rígidas estructuras comúnmente aceptadas e institucionalizadas por la academia moderna -como es el caso de la conferencia, que se basa en las distintas posiciones entre el comunicante y la audiencia. Para romper la "estructura", nos parecieron fundamentales la búsqueda de un lugar adecuado que diese pie a charlas "libres" y la elección de los artistas con los que discutir temas de valor social, cultural y artístico.

El lugar elegido fue el jardín "Ferran Sol de Vila" del Edificio Històric de la Universitat de Barcelona (Plaça Universitat), un recio y florecido jardín botánico de larga historia. Allí, se han organizado los cuatro encuentros con artistas conocidos internacionalmente por su labor en el campo personal, social y político, así como por sus innovaciones en el campo estético: Antoni Muntadas, conocido creador multimedia ganador del premio Velázquez de Artes Plásticas 2009, Eulàlia Valldosera, comprometida vídeoartista protagonista de la exposición Dependencias celebrada en el Museo Reina Sofía de Madrid en 2009, Bestué y Vives, un dúo artístico cuya obra se ha dado a conocer internacionalmente con ocasión de la Bienal de Venecia 2009 y Toni Serra, experimentador de las potencialidades del videoarte y co-fundador del importante archivo OVNI.

Estos encuentros han dado la oportunidad de conocer, no sólo la producción artística, la obra y la biografía de cada artista -información que se obtiene con la búsqueda bibliográfica- sino también, y más importante, a la persona. El conocimiento directo del artista, la conversación espontánea y el site specific han proporcionado los elementos necesarios para la realización de las intenciones originarias del "Encuentro Akademia": el libre intercambio de ideas y de opiniones acerca de temáticas interdisciplinares contemporáneas en un clima de espontaneidad e improvisación que se intercalaba con bromas y risas. Más allá del aula, de las paredes, de los patrones y de las jerarquías, el "Encuentro Akademia" ha sido, en definitiva, un soplo de aire fresco para momentos de comprensión sincera entre los artistas, sus obra y los jóvenes teóricos.

A partir de estas experiencias de conocimiento y de intercambio, el libro "Encuentro Akademia 2010", se presenta como el corpus selectivo de documentación producida a lo largo de las conversaciones. El criterio adoptado para su creación ha sido el de operar una selección del material audio-visual e intercalar con él una serie de textos críticos que han sido escritos por algunos de los participantes de los Encuentros: moderadores y público. La estructura del libro se modela a partir de una clara intención de evidenciar la importancia del intercambio y la validez del trabajo surgido como consecuencia del mismo.

Cuando empezamos a trabajar en los encuentros éramos conscientes de que teníamos por delante una significativa tarea por realizar; una tarea que, por supuesto, no sólo iba a comportar un importante trabajo de documentación -que se concretaría sobre todo en los dossiers dedicados a los artistas y a sus obras-, sino también la toma de decisiones relacionadas con problemáticas de diversa entidad y el establecimiento de relaciones con diversos agentes del mundo institucional (organización, logística, protocolo, etc.). A todos ellos les debemos parte de lo bueno que puede haber sido el proyecto Akademia.

En particular quisiéramos mostrar nuestro agradecimiento a los artistas que han participado a los encuentros, así como a la Vicerrectora de Patrimoni i Cultura de la UB Lourdes Ciriot, a la Decana de la Facultat de Geografia i Història de la UB Maria Àngeles del Rincón y al Director del Departamento de Història de l'Art de la UB Gaspar Coll, cuyo apoyo y reconocimiento han sido determinantes para la realización del proyecto.

Entre los colegas de la UB y de otras Instituciones que han acogido el proyecto con entusiasmo y que han formado parte de él a través de siempre inestimables sugerencias teóricas, no quisiéramos dejar de mencionar a Alex Bauzà, Rafael Pinilla, Luca Giocoli, Lucila Vilela, Daniel Lesmes, Pedro Donoso, Vittoria Sacco, Laia Manonellas y Ariadna Sotorra. Finalmente, sólo queda mencionar la constante ayuda de Herman Bashiron, que ha compartido conmigo la tarea de coordinar el "Encuentro Akademia".

Herman Bashiron



El propósito principal de los "Encuentros Akademia" es el de entablar una plataforma de conversación libre con los artistas contemporáneos, en este caso los de la escena local, española y catalana, y acercar así el mundo de la reflexión teórica al mundo de la producción y creación artística.

El proyecto nace de la necesidad de establecer puntos de contacto directos con los artistas – figuras que dentro del ámbito académico quedan, la mayoría de las veces, relegadas a las páginas de un libro o a la pantalla de un ordenador – y construir una relación de intercambio viva y enriquecedora.

Además de esta necesidad el proyecto Akademia tiene la voluntad de crear una plataforma crítica abierta que, de alguna forma, consiga romper aquella fragmentación típica del mundo del arte contemporáneo, acercar personas procedentes de distintos ámbitos – investigadores, críticos, artistas, comisarios, galeristas, coleccionistas, etc. – y convertirse en una ocasión para dialogar, conversar e intercambiar puntos de vista.

En el momento actual - caracterizado por los conceptos y las prácticas de la "movilidad", la "interculturalidad" y la "interdisciplinariedad" - los sujetos vinculados al mundo del arte y de la creatividad salen del marco disciplinar, se desvían de las categorías cerradas y atraviesan ámbitos y tareas múltiples y distintas.

Para eso es importante recuperar la primigenia noción de "Academia" – un lugar abierto donde los filósofos griegos, guiados por Platón, paseaban e intercambiaban ideas y reflexiones libres – y, a partir de ella, crear las oportunidades y los espacios adecuados para el debate y la confrontación, momentos cada vez más necesarios en nuestra época de continuas transformaciones y desafíos.

Los centros y museos de arte y cultura contemporáneos, las bienales, los artistas, incluso las galerías más ambiciosas exploran nuevos formatos de exposición, nuevas maneras de relacionar discursos y obras para alcanzar con mayor efectividad la sensibilidad de un público en constante y cada vez más rápida mutación. Sin embargo, como suele ocurrir a menudo, el mundo académico se resiste al cambio y persiste en una contraproducente actitud conservadora, anclada en unos tiempos y espacios extintos.

De la iniciativa renovadora surge el interés de Akademia, que busca abrir nuevas formas de relación entre un público interesado en la práctica artística contemporánea, los especialistas del mundo académico, la crítica y, por supuesto, los artistas. En esa encrucijada nace el impulso de Akademia: polo de atracción de diferentes trayectorias paralelas que de este modo convergen, se superponen, se entrelazan e incluso entran en productiva colisión. Un nuevo espacio de relación que toma de lo viejo el ejemplo, pues esta es una Akademia sin aula ni tarima, sin dictado ni atril, cuyo tiempo transcurre en los rincones de un jardín hermoso casi abandonado, en curiosa paráfrasis de las lecciones dialogadas que viejos filósofos griegos mantuvieron con insaciables aprendices en los albores del nacimiento de occidente. Akademia ambiciosa también que subvierte la acepción moderna del término en el universo de las artes, donde su significado era sinónimo de tiranía estética y invernáculo impermeable de la tradición, para abrirse hacia el fecundo territorio de la confrontación, el debate y la complicidad. Akademia, al fin y al cabo, que acerca de nuevo el conocimiento al territorio que le corresponde por derecho: el de la palabra dialogada, la confrontación de ideas y la proximidad natural.

Encuentro con Antoni Muntadas



“Los archivos son importantes, pero más importante es cómo se interpretan y se activan. La genealogía del espacio requiere el contacto con la historia, con el archivo, con la memoria del lugar”.



Hablar con Muntadas: Sólo si la pregunta no es la respuesta.

Daniel Lesmes

El formato entrevista puede tomarse como una herramienta de amplio provecho creativo. Las Conversaciones con Duchamp de Pierre Cabanne o aquellas que David Sylvester mantuvo con Francis Bacon no dejan lugar a dudas sobre esta posibilidad. Son conversaciones que no sólo sirven de incentivo a la memoria sino también a lo imprevisto. Quizá por este motivo Antoni Muntadas se muestra tan entregado al conversar, y lo hace con una vehemencia natural, muy comunicativo pero también tajante en ocasiones, tanto que alguna pregunta de dudosa formulación puede correr el riesgo de ser replicada con dureza: "está todo contestado. Es una pregunta que se contesta a sí misma. Podemos pasar a otra".

Para quien entiende la obra como artefacto que sólo la audiencia pone en funcionamiento, es normal que una pregunta deba poder activarse desde fuera. Desde luego, una pregunta debe ser todo lo contrario a una mónada, ha de ser toda puertas y ventanas, vanos por donde entrar y salir a placer. La pregunta, decía Blanchot, es habla inacabada, es "el deseo del pensamiento". Luego, cada respuesta toma una de esas aberturas pero lejos de calmar el apetito añade otras. Incluso ésta de Muntadas se comporta así. Claro que entrever algo de luz en semejante tajo nos obliga a posicionarnos de salida en un disenso: tal refutación puede no ser una respuesta pero desde luego es toda una contestación, corta y despacha, señala el límite de la conversación y marca el término de la entrevista. Pero de algún modo también la abre, es decir: se podría considerar este gesto de Muntadas en relación con su obra.

Por supuesto frente a esta contundencia no vale alegar que es legítimo el deseo de obtener confirmación en una respuesta, aquí no sirve de nada el motto "¿Así es?" ¡Sí, así debe ser!", puesto que de esa manera el disenso pronto desaparecería, digamos que se transformaría en indiferencia, igual que la forma circular se cierra sobre sí expulsando todo lo que no está dentro de ella. Pero no hay nada más ajeno a la obra de Muntadas que una estructura de cierre.

Una pregunta sólo puede pretenderse cerrada si asume una radical identidad con la respuesta que se da, y lo que a Muntadas parece haberle interesado desde principios de los setenta es algo muy diferente. Digamos, para empezar, que su interés reside más bien en una suerte de disimilitud, esto es en una particular forma de disenso: cuestiones que alojan en sí diferencias de sí, proposiciones que se desajustan desde dentro, en definitiva círculos que no cierran. Muntadas trabaja con series abiertas en las que el motivo es proyectado a través de filtros de traducción, de forma que cada respuesta genera preguntas componiendo lo que es propiamente la serie. Pensemos en un campo tan extendido como el de *On translation*, una serie iniciada en 1995 y aún en funcionamiento. Aquí nos encontramos, por ejemplo, con un enunciado –Communication systems provide the possibility of developing better understanding between people: in which language?– que es sometido a una cadena de traducciones en la que la propia cuestión se va transformando hasta convertirse, ya de vuelta, en esta respuesta: *The essence of the problem depends upon the search for the correct answers to common questions.*

Decir lo mismo, lo mismo transforma, decirlo igual, igual modifica, de manera que la pregunta puede contener desde el origen una respuesta, en efecto, pero inesperada para sí, una respuesta que ya estaba ahí, pero que era totalmente imprevisible. El trabajo de Muntadas, al que él mismo se ha referido como un proceso de destilación, tendría este tipo de matriz, envolvente y desenvuelta al mismo tiempo. Sólo a partir de ella se desarrolla el arte sintomatológico y urgente que Muntadas plantea, una propuesta con una fuerte impronta ética. Pero también es en esa matriz donde podemos encontrar el proyecto estético de Muntadas. Como conversadores que van conformando la estructura de su conversación a medida que hablan, también de esta operación participa la contestación de Muntadas. La contundencia que en ella muestra impregna todo de corporeidad, de manera que es sencillo hacerse una imagen de ella como auténtico gesto, investida por el concepto pero también dotada de cuerpo. En efecto, Didi-Huberman lo ha señalado, un gesto se mueve entre el mundo de los signos y el mundo del cuerpo, y no hay duda de que la contestación del artista rebosa de esto último.

Hablar con Muntadas: Sólo si la pregunta no es la respuesta.

Daniel Lesmes

Cuando Muntadas nos propone una consigna como Warning: Perception Requires Involvement, no sólo nos ofrece su contenido como acicate activador de nuestra conciencia, no sólo trata de que reparemos en los discursos que nos rodean, sino que además deja a la vista la forma (estética) sobre la que se sostiene la mayor parte de su producción. Hay aquí una estrechísima cercanía, tanta como ofrecería el tacto, un sentido cuya lógica se basa en que al tocar somos tocados. Participar, estar envuelto, involucrase, mojarse incluso, todo ello conforma el espectro gestual de Muntadas. La consigna Warning se remite entonces hasta los primeros años de su carrera, por ejemplo hasta la exposición de 1971 en la que el artista trabajaba con lo que entonces denominó Subsentidos: el olfato, el gusto y, por supuesto, el tacto.

La dimensión estética de la obra de Muntadas corre el riesgo de entenderse como algo secundario, sin embargo en varias ocasiones él mismo ha insistido en la importancia del impacto sensorial, nos explicado que sólo a través de los sentidos puede haber lugar para la dimensión racional de la obra y un ejemplo reciente lo encontramos en su trabajo sobre el pabellón de Mies van der Rohe, donde se ha privilegiado el sentido del olfato. Pero la conexión de estas dos dimensiones es algo más compleja, y esto ya se percibía en los años setenta; pensemos en la declaración que hizo a propósito de la instalación titulada N/S/E/O para la Bienal de Venecia de 1976: "Espacio físico y cerrado que se refiere a un espacio abierto y mental". A este Site specific se le estrechará más con un Time specific que acabará de cerrar el campo de reflexión de la obra. Pero cuando todo parece cosido y bien cosido, todo cerrado, concreto y determinado –cuando la pregunta es ya la respuesta– entonces Muntadas se ocupa de la apertura accediendo a un valor más general a través de la posibilidad de recontextualizar permanente la idea de origen, esto es: a través de una incesante traducción. Y aquí, no sólo en el gesto de cerrar sino también en el de abrir, nos deja ver una base propiamente estética, justo en la entrelínea que permite seguir encadenando las respuestas con las preguntas

¿Dónde habría de estar el arte sino en la articulación? Ahí donde aparente no hay nada, donde no se dice nada y sin embargo algo se siente, justo ahí donde Muntadas dice no responder, pero contesta.

R. - "Una fuerte preocupación ética parece recorrer toda su producción y actuación. Esta última constituiría un instrumento, crearía una situación que llevaría al público a parar y reflexionar. Su insignia, "Atención: la percepción exige participación", parece indicar que es necesario tener conciencia de los numerosos discursos que impregnan y constituyen nuestro día a día. ¿Su propuesta sería crear obras que ayuden a explicitar los contenidos implícitos en los diversos discursos y prácticas materiales?"

A. M - Está todo contestado. Es una pregunta que se contesta a sí misma. Podemos pasar a otra".

(Entrevista con David Sperling y Fábio Lopes de Souza Santos, en Risco, núm.4, pp. 124-148)



“Me interesa hablar de todo lo que nos rodea. El artista tiene que ser el testimonio del tiempo en que vive. Por eso creo que la inspiración viene trabajando. Todo lo que trato en mi obra existe. No me invento nada pero sí que construyo por medio de metáforas.”

Los proyectos de Antoni Muntadas nos muestran, nos advierten, ponen a nuestra disposición... son una "caja de herramientas", como dijo algún ilustre filósofo. Por eso mismo, y teniendo en cuenta lo que ello presupone, resulta inevitable situar su extensa producción en la órbita del artista-educador.¹ De ahí seguramente, la literalidad discursiva de sus "artefactos": pocas ambigüedades o segundas lecturas, entonces.

Está, por ejemplo, el tema de la traducción -*On Translation*-; un inabarcable proyecto que de manera implícita o explícita interpela a la wittgensteniana sentencia de que los límites de mi lenguaje significan los límites de mi mundo (*Tractatus*, 5.6). Precisamente un *work in progress* que fuerza esos límites para forzar el mundo (forzar: obligar o precisar a que se ejecute algo) ¿Y para qué? Para que los que no estén enterados de lo que hay en juego lo sepan. Sobran las exégesis.

En cualquier caso uno tiene la tentación de llevar a un terreno polémico algunas de las estrategias (o manuales de uso) que se nos han podido proponer, sobretodo si se sitúan en un contexto en el que éstas parecen convivir en estrecha alianza con la ideología liberal y sus estresados funcionarios. Nos referimos, por ejemplo, al tan reivindicado tema de la participación.

Junto a sus supuestas virtudes, conviene problematizar esa participación ante un panorama en el que innumerables voces apelan a ello. Resulta entonces pertinente preguntarse: ¿y si nos encontráramos ante una pseudoparticipación? (p.e. ese "Arte Relacional" que glosó Bourriaud); ¿y si el público es ya de por sí "participativo" sin que resulte necesario emplazarle a ello? (p.e. la *Web 2.0*, en la que la mayoría de los contenidos lo generan los usuarios -aunque eso sí, siguiendo parámetros predeterminados).

Muntadas mantiene una hábil distancia tomándose en serio el lenguaje. Su llamada a la "activación", con todas las connotaciones operativo-técnicas que resuenan en dicho concepto, parece querer desmarcarse de esa fiebre participativa sin consecuencias sustanciales. En cierta manera, se la podría emparentar con la benjaminiana idea del autor como productor: instruir a otros productores en la producción, para poner a su disposición un aparato mejorado.² Muntadas concibe así -se puede decir que es una constante en su trayectoria- a un observador activo comprometido con la praxis.

Decían los situacionistas que urge desarrollar una comunicación que incorpore su propia crítica (y también Muntadas nos ha hablado de eso); pero quizás convendría dar un paso más en ese discurso que se autocuestiona -los que no lo hacen no nos interesan-; sobretodo en un contexto en el que se corre el riesgo de caer en propuestas que facilitan demasiado las cosas. Incluso llevándolas donde se podrían llevar existen sus límites; Adorno ya nos los advirtió: *hasta la conciencia extrema de la fatalidad amenaza con degenerar en palabrería*. Por eso mismo, habría que reivindicar más que nunca esos lúcidos avisos que se encuentran en algunas obras de Muntadas: Atención...

1. Esta brevíssima reseña se afilia a algunas de las tesis de Rancière. Para ello véase Jaques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, París, 2009.

2. Walter Benjamin, *El autor como productor*, Itaca, México, 2004.

3. Theodor W. Adorno, *Crítica de la cultura y la sociedad*, Madrid, Akal, 2009, p. 25.

“Si tienes preocupaciones de tipo social y político, a veces las obras solas no llegan allí donde quieres que lleguen. La docencia es entonces un complemento a la obra, que activa, desde un punto de vista pedagógico, otra forma de comunicar.”



Encuentro con Eulàlia Valldosera



“Partir de sí mismos y acercarse al otro es muy complicado. El objeto me ha permitido hacerlo, ha sido el mediador entre yo y el otro. A su vez, por medio del objeto el otro ha podido crear su propio discurso”

Donde acaba la obra y empieza la vida. Los objetos de Eulàlia Valldosera

Modesta Di Paola

*¿Qué hacer con toda aquella serie de gestos que me distraían de mis escapadas por el ojo visceral, restos de mi antigua vocación artística? La cámara por fin cumplió el objetivo de contemplar pasiva el desarrollo de las obras, cual tercer ojo mecánico. Descubría el sentido pragmático de la vida captando lo más inasible que hay en ella: la luz.*⁴

Entre los bienes humanos, la obra de arte es tal vez el más complejo de catalogar. Esta complejidad consiste en el hecho de que su interpretación nunca termina, no se puede controlar su significado, ni su revelación. En este sentido, su naturaleza es por definición cambiante, sus lecturas variadas, sus autores uno e infinitos. Nuestra percepción de ellas siempre provocará efectos múltiples, como círculos concéntricos creados por el gesto de tirar una piedrecita en un estanque.

Las obras de arte nos revelan otros mundos. Ante ellas nos asombra el efecto que nos provoca aquella extraña imposición a la reflexión. Nos implantan la semilla de la crítica, la sana crítica, la que nos sacude y también nos escarnece. El objeto artístico representa un diálogo entre el autor y nosotros, que nos deslizamos en la incertidumbre de la comprensión y del reconocimiento. Este deslizarse en el territorio del "dar un sentido para nosotros" nos impone una lectura del objeto que no siempre se enfrenta a una mediación pacífica. A menudo, de hecho, se trata de una lucha cuyas estrategias actúan en defensa de nuestro mundo cognitivo, más que de la aceptación de lo que la obra representa y comunica. Sin embargo, el intento queda y se evidencia en todas aquellas obras que tienen la voluntad de instaurar una relación entre iguales, que intentan conocerse y no someterse.

Para Olga, una mujer chilena, abandonar su propio país de origen ha sido un choque emocional. El trauma de la separación de su madre y el desplazamiento a España han coincidido con el sufrimiento causado por una enfermedad que casi la mata. Salvarse del cáncer, más allá de una ruptura con su vida anterior, ha significado metafóricamente una resurrección a partir de la cual volver a una nueva vida, en un ámbito cultural diferente. En el proceso de vuelta a la vida, Olga ha traído consigo algunos objetos, entre los cuales figuran muñecas y peluches que la identifican y la representan.

Khadija es una mujer marroquí que, como muchas otras, ha dejado su país y se ha trasladado a Barcelona para vivir con su marido. Desde que se ha quedado sola, Khadija ha intentado rellenar la ausencia con objetos que no sólo le recuerdan su país de origen, sino que le recuerdan también el proceso que la ha llevado a ser hoy una mujer independiente económicamente. La privación y la pérdida han sido los elementos fundamentales para que pudiera afirmarse como mujer y reclamar un estatus social.

Por otro lado, Alejandra llega a Barcelona desde Cuba. A parte del trauma causado por el abandono de su casa natal, ha tenido un segundo trauma por haber perdido su casa "de adopción" en un incendio. Ha perdido todo, ya no tiene casi nada: papeles, documentos, un piano que, sin embargo, se ha quedado en su país y una bolsa de carácter sagrado. La dependencia que la ata a este objeto de culto revela una contradicción: Alejandra piensa que puede vivir sin los objetos que no utiliza.

Olga, Khadija y Alejandra como muchas otras, nos enseñan que vivimos en el mundo a través de los objetos. Por medio de ellos experimentamos el espacio, tomamos conciencia de la distancia, salvaguardamos la memoria, reconocemos los afectos, afirmamos nuestros estatus; simplemente creamos nuestras vidas cotidianas y espirituales.

4. Eulàlia Valldosera, "Fotografías", en el catálogo Eulàlia Valldosera: Obres 1990-2000, Ed. Witte de With, Rotterdam y Fundació A. Tàpies, Barcelona, 2001.

Donde acaba la obra y empieza la vida. Los objetos de Eulàlia Valldosera

Modesta Di Paola

Cuando Eulàlia Valldosera entrevistó a las tres mujeres, protagonistas del vídeo *Interviewing objects # 2: Objetos migrantes*, se dio cuenta de que sus relaciones con el entorno y con los objetos eran muy avanzadas, elaboradas y espirituales. Los problemas que se planteaban a la cuestión de "qué valor dar a las cosas", se resumían en una capacidad creadora y en una autonomía que convertía a Olga, Khadija y Alejandra en artistas: creadoras y autoras del valor y del poder de los objetos.

El aspecto revelador del vídeo es, por lo tanto, doble: por un lado Eulàlia Valldosera crea su obra a partir de la narración que las tres mujeres desplazadas hacen de sus vidas; por otro lado, las tres mujeres narran sus vidas por medio de objetos que carecen de cualquier valor, a no ser subjetivo o sentimental. La feliz paradoja – si de una paradoja se trata – consiste en llevar el objeto barato, el fetiche de nuestra sociedad de consumo, al plano artístico. Eulàlia narra entonces historias de artistas y de sus obras de arte.

Esta especie de autoría compartida entre la artista y las artistas protagonistas del vídeo es una característica que notamos en los últimos trabajos de Eulàlia Valldosera. Parece que salir de sí misma, de su propio centro de su subjetividad, haya conducido a nuestra artista hacia una con-división profunda con el otro, con sus espectadores/ autores o simplemente con las personas que rodean su ser-artista en la sociedad.

Mientras que en las obras anteriores los objetos eran para Eulàlia una "terapia", y a través de ellos podía reivindicar la pasividad y la inactividad de los "desechos impersonales", más recientemente estos objetos se han convertido en el medio con el que acercarse al otro, y con el que conocer, gracias al contacto con el otro y con las cosas, la realidad que la rodea cultural y socialmente.

En general estos objetos concentran una gran carga emocional e intelectual. Nos hablan de nuestras pequeñas acciones cotidianas, de un encuentro o de un descubrimiento; así mismo, representan la materia que nos permite plasmar la memoria de lo que hemos sido y de lo que somos. Los objetos son la memoria entendida como una prolongación o una huella de nuestro presente cotidiano, eso es, un eco de la ausencia.

A partir de esta búsqueda personal, Eulàlia se dirige hacia las tramas narrativas que nos hablan de lo público. Aunque el límite entre estos dos aspectos del mostrar y del percibir las obras de arte sea extremadamente fluido, Eulàlia muestra in crescendo un corpus de trabajo compuesto en principio por objetos in- materiales y residuales – las colillas, las migas de pan, las arrugas de una sábana, el polvo – que ella misma define como "los ruidos que produce el discurso de la razón", hasta utilizar, a menudo modificándolos o manipulándolos, objetos siempre de uso cotidiano pero con un enfoque, diríamos, más antropológico.

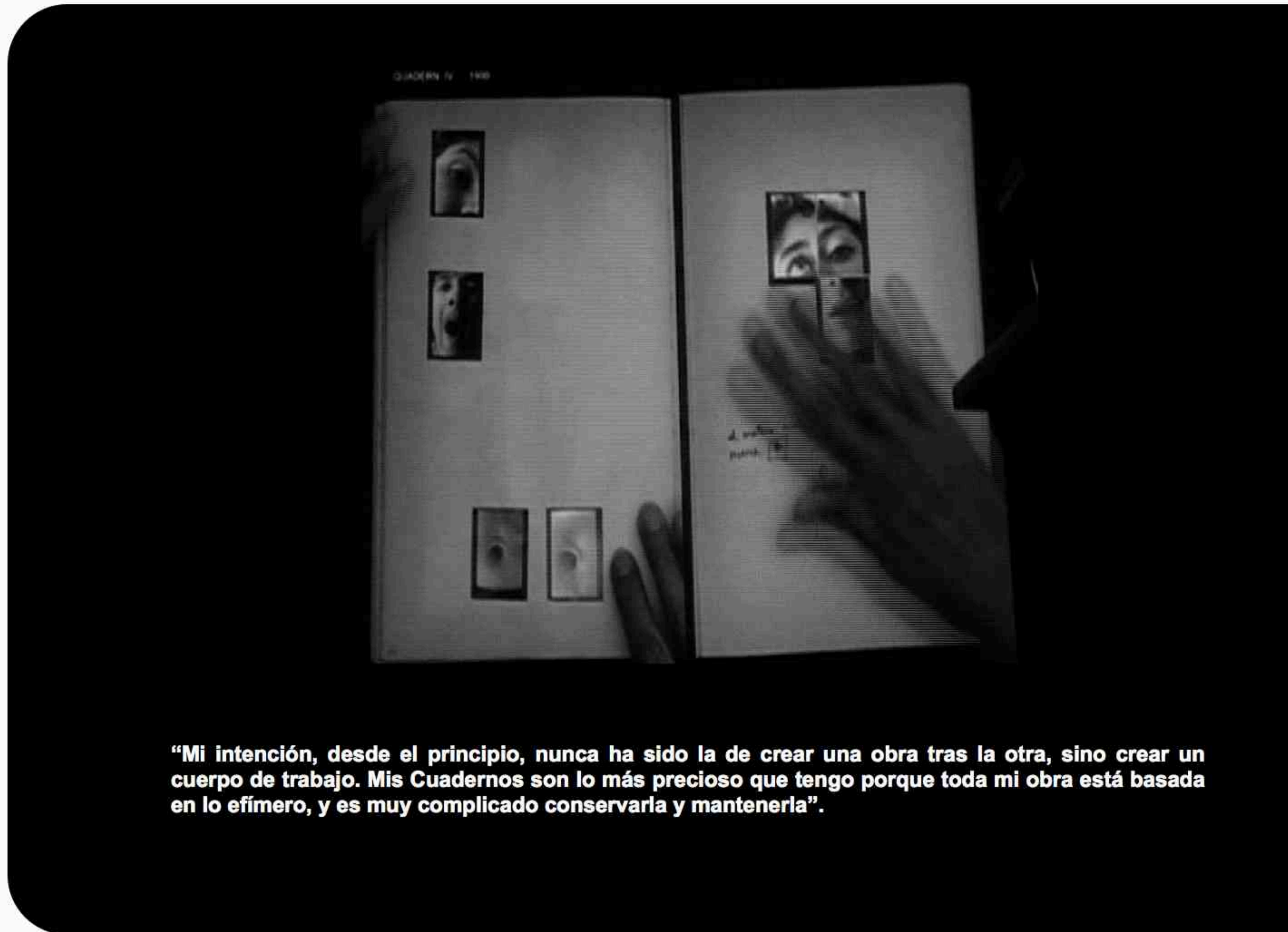
Sin embargo, su búsqueda del sentido y del significado de las cosas empieza en el momento crucial en el que se sorprende al observar su ombligo, "aquel delicado mandala que tenemos incorporado en nuestros cuerpos". A partir de aquel momento su análisis se ha movido desde dentro hacia fuera, donde poder explorar la autonomía de las cosas, la vida propia de los objetos, ya no sólo como prolongaciones de nuestro cuerpo o huellas que dejamos a nuestro pasaje, sino también como elementos para empezar una lectura de lo público. En este sentido, sus últimos objetos son acumulaciones residuales de la sociedad de consumo, huellas dejadas por los consumidores cuyos deseos tienen que ser satisfechos.

Donde acaba la obra y empieza la vida. Los objetos de Eulàlia Valldosera

Modesta Di Paola

Entonces, la intención de Eulàlia se labra en la necesidad de "desenmascarar las estrategias del poder que manipulan los mismos medios que estamos acostumbrados a utilizar a diario". A menudo no tenemos los elementos necesarios y los instrumentos útiles para desmontar aquella gran maquinaria que produce los discursos y que manipula nuestros deseos, como la publicidad, por ejemplo, que nos ofrece la felicidad si compramos un detergente en lugar de otro. Eulàlia se interroga acerca del medio y de su connotación emocional y social. Sea con los objetos interactivos, como por ejemplo las Botellas Interactivas (Forever Living Products #3) – capaces de hablar y de responder a nuestras exigencias -, sea con los objetos domésticos – contenedores de nuestros recuerdos y afectos, de nuestros momentos más duros o más bellos –, Eulàlia muestra una cartografía de elementos y de valores reconocibles sólo a quien los experimenta en el día a día. En este contexto entran en juego factores como la empatía o la simpatía que nos proporcionan los instrumentos para una real comprensión, no sólo de las obras de arte de Eulàlia Valldosera, sino también de todas aquellas historias que nos cuentan sobre hombres y mujeres no tan diversos de nosotros.

Eulàlia Valldosera nos habla de objetos pequeños, de uso cotidiano, interactivos, kitsch, demodé, reciclados, útiles, inútiles, banales, graciosos o feos. Sin embargo, todos igualmente importantes porque representan nuestras emociones y nuestros deseos más profundos. Sus historias ahondan sus raíces directamente en nosotros. La lectura/comprensión de la obra se vuelve entonces el gesto que produce círculos concéntricos en el agua: no se consigue acertar hasta qué punto estos círculos se multiplicarán y se extenderán. Pues, en esta incertidumbre termina la obra y empieza la vida.



“Mi intención, desde el principio, nunca ha sido la de crear una obra tras la otra, sino crear un cuerpo de trabajo. Mis Cuadernos son lo más precioso que tengo porque toda mi obra está basada en lo efímero, y es muy complicado conservarla y mantenerla”.

...es una muñeca espacial que venía con una tarjeta y decía, y decía exactamente, decía: "hola, soy tu nuevo bebé" "pero provengo del espacio" "mi planeta ha explotado" "y hasta que no nos ubiquen en otro planeta" "quiero que tú me cuides". Recuerdo que la quedé mirando y pensé: "qué ojos más tristes y más feos tienes", digo "bueno, serán como los míos porque yo también vengo de otro planeta"...

[OLGA – muñeca de peluche]

le vi la cara como tan mona, tan blanca, tan fría, tan triste y pensé: "será mi alma que está aquí, la tendré conmigo mientras viva y el día que me muera que la entierren conmigo"...

[OLGA-ardilla de cerámica]

tú tienes lo que tú usas. Y lo que tú no usas tú no lo tienes...

[ALEJANDRA]

hay cosas sí, sentimentales, emocionales. Por ejemplo, ¿qué otra cosa yo tengo en mi vida? Un piano, que está en casa de mi mamá y que nunca he permitido que lo venda. Pero yo no soy pianista...

[ALEJANDRA]

Extractos del audio de INTERVIEWING OBJECTS #2_OBJETOS MIGRANTES, 2008

Objetos

Nuestros hogares están poblados de objetos que de manera más o menos consciente hemos elegido para que nos acompañen, incluso para que nos representen. Nos dan seguridad, nos identificamos con ellos, nos nutrimos de su presencia aunque es algo suponga una dependencia no explícita, no admitida por nuestros principios. Lo que sí podemos afirmar es que estos objetos potencian nuestro "estar", son la máxima expresión de un modo de apropiación del lugar que habitamos, y lo transforman en el lugar donde uno se siente más protegido.

Estos objetos almacenan información sobre sus poseedores. Funcionan como llaves precisas de nuestra memoria y, por tanto, forman el archivo de nuestro poder personal.

Conscientes o no del discurso, secreto o no, que alberga cada una de las cosas que poseemos, nuestras cosas son como los miembros olvidados de ese segundo cuerpo en el que se convierte nuestra casa.

Nos sentimos obligados a protegerlos, a nutrirlos incluso, para que sigan preservando nuestra identidad a pesar de las circunstancias cambiantes de nuestro devenir. Obviamente nuestros objetos tienen una historia propia que los hace en cierta forma autónomos respecto a nosotros. Pero la razón última que nos lleva a reconocer que existe una cierta dependencia para con ellos es su capacidad de reactivarnos determinadas situaciones vitales propias en las que nos reconocemos y que forman el discurso de nuestra existencia.

Entrevistas

Mis entrevistas siguen un principio muy sencillo: pido a una persona entrar en su casa con mi cámara para entrevistar sus objetos. Filmó sus cosas con la condición de no grabar su persona, pues de ella sólo me interesa su palabra. Ella es pues la extensión de sus cosas. De este modo, al colocar al objeto entre ella y yo, al convertirse el objeto en mediador, la persona entabla una relación sincera con la cámara. Asimismo el medio del video actúa como un detonante de contenidos considerados privados e invisibles a los demás, y a menudo ocultos también a sus propios poseedores puesto que nunca antes habían sido preguntados sobre ellos. Agradecido, el entrevistado se transforma en autor –en artisa- de sus creaciones: sus objetos. Toda creación artística densificada en un objeto que es exhibido, permite al espectador revivir la información que posee. Del mismo modo, compartir el discurso sobre nuestras pertenencias nos hace partícipes de su poder, pues altera nuestra percepción. No obstante también algunos de sus objetos suelen delatar todo tipo de máscaras de su poseedor, contradiciendo su estatus social, su experiencia psicológica y su biografía.

Desplazados

Son tres las entrevistas seleccionadas de entre las numerosas realizadas en el año 2001 a inmigrantes o extranjeros residentes en mi ciudad, Barcelona. Los objetos necesitan de un espacio aparentemente fijo, delimitado, el territorio del hogar.

Y si hablamos de hogares nómadas, hablamos de objetos híbridos, fruto del cruce cultural que experimentan sus poseedores. Aquellos que han experimentado un cambio de residencia conocen mejor que nadie el poder de los objetos. Quien ha tenido que desprenderse de sus propias pertenencias necesita restaurar su identidad mediante aquellos objetos que encuentra por el camino. El migrante accede a una profunda comprensión de la capacidad mediadora de los objetos en su proceso de re-identificación en el nuevo lugar de residencia.

Las historias de estas tres mujeres hablan de un doble desarraigo moral y emocional, por causas diversas, como si en su vida privada los acontecimientos vividos les hubieran recordado, en otro plano, que ellas huían de su tierra: la enfermedad de Olga (chilena), la dependencia matrimonial de Khadija (marroquí), y la pérdida accidental de las pertenencias de Alejandra (cubana), son los tres fenómenos que recorren subliminalmente la narración más explícita de sus migraciones.

Los objetos son la expresión del ancestral instinto de pertenencia al territorio. No es tanto una reflexión sobre la identidad del ser humano mediante su proyección en el paisaje privado de la casa, como una reflexión sobre la manera en que se construye el poder personal, plagado de hitos, de retos y amenazas a la vida misma, y cómo los objetos se hacen necesarios en esa construcción. Los objetos de estas mujeres nos hablan ampliamente de su sentido de la pertenencia, no sólo al lugar de origen, sino a su grupo y a sus creencias, y sobretodo, nos comunican su fe.

Mapas ocultos

"Objetos migrantes" es el segundo de una serie de videos que vengo realizando desde 1997. En el primero de los videos mi objetivo inicial fue crear, más allá de una enumeración de categorías que definieran los objetos comunes o no a todas nuestras casas, un mapa que mostrara la diversidad de relaciones que solemos establecer con nuestros objetos.

Un mapa de los lugares comunes, que nos guiara en el paisaje íntimo de cualquier casa. A su vez, esas relaciones abordaban una visión antropológica, etnográfica, sociológica e incluso psicológica de sus poseedores.

Para empezar escogí personas afines a mi entorno laboral, representantes de los diversos escalafones que lo componen. Entrevisté a una coleccionista de arte residente en Brujas, a una comisaria residente en Varsovia y a un artista de Gante que me proporcionaron el material con el que fabriqué unas primeras categorías comparativas que organicé en un esquema verbal que me sirvió para ordenar sus intervenciones. Sin hablar de Arte, y sólo a través de sus posesiones más personales y cotidianas, esos personajes logran proyectar el modo de entender su propia función en el sistema artístico. El coleccionista posee, el comisario decide, el artista crea.

En "Objetos migrantes" la clasificación de objetos es mucho más simple, más rotunda. El entrevistado es mucho más consciente de los lazos que le unen a sus cosas, porque ha tenido que superar una pérdida, no sólo de sus cosas, sino de su entorno, su familia, su papel reconocido en la sociedad de la que proviene. En su narración reconoce sin tabúes la fuerza espiritual que subyace en los objetos que apenas tienen valor. Lo que era un acto de rechazo en los europeos que siempre han vivido en su lugar de origen, la expresa dificultad de admitir que existían unos lazos internos hacia sus propios objetos, los objetos descritos por las personas desplazadas devienen un acto poético, un acto de fe. Al experimentar la desposesión, el inmigrante opta por la adopción de objetos de culto, que señalan la fe en uno mismo, en la comunidad, por encima de los objetos que designan posesión de un lugar, de un reconocimiento social.

Y la investigación prosigue. Mi próximo objetivo es hacer una comparativa entre ese tipo de objetos creados por uno mismo, adoptados y dotados de un poder casi mágico – llamados objetos de culto, de un culto profesado y reconocido- con otros que cumplen esta misma función pero de un modo totalmente inconsciente o no reconocido por su autor-poseedor.



“Mi intención es desenmascarar las estrategias del poder que manipulan los mismos medios que estamos acostumbrados a utilizar. No tenemos elementos para desmontar todo este lenguaje del poder, desde luego muy pensado; así, preguntarse por el medio y ponerlo al alcance del espectador es de alguna manera romper la distancia”.



“Conversar con Eulàlia Valldosera en el contexto del Encuentro Akademia ha sido una experiencia única. La artista utiliza en su trabajo la ambigüedad de discursos, la limpieza y la suciedad, la luz y la sombra, la superficie, el discurso publicitario, todo envuelto por un complejo juego de imágenes. Recuerdo la palabra sacer, del latín, palabra ambigua que significa “santo y maldito” a la vez. Bajo la sombra de los árboles y a la luz de la universidad, la tarde nos ha dejado una pequeña intimidad.”

Lucila Vilela

“De la charla con Eulalia Valldosera destacaría la idea de poner en duda la identidad de los objetos y de los espacios cotidianos a través del uso de los dispositivos de producción y reproducción de imágenes y sonido. En otras palabras, la desautomatización del vínculo que conecta las cosas y sus sitios de origen con la vida de todos. Ella pone en escena, a través de una especie de “fantasmagorías pobres”, la compleja experiencia de la construcción de la imagen de uno mismo en la sociedad actual: la de los viajes, de la cultura del otro y del rápido desplazarse.”

Luca Giocoli

Encuentro con Bestué y Vives



“Ser político ahora es muy complejo. Casi implicaría dar lecciones y a nosotros no nos gusta mucho dar lecciones de política, ética, etc. Preferimos presentar un estado de la situación más que marcar una línea. Creemos que desde el arte no se puede hacer demasiado por la política”.

Deriva en Sabadell. Conversaciones y reflexiones con el dúo artístico Bestué y Vives

Pedro Donoso

En el momento exacto en que el termómetro alcanza la máxima temperatura se enciende el proyector en los jardines de la Universidad de Barcelona. Sobre la pantalla, estratégicamente colocada bajo una bóveda formada por la abundante vegetación, aparece una vista aérea de una ciudad periférica. Son las cinco de la tarde del pasado viernes 9 de julio y acaba de comenzar el tercer encuentro de la serie AKADEMIA que se ha organizado con el objetivo de crear una plataforma de encuentro entre artistas e investigadores interesados.

La introducción del último trabajo del dúo formado por David Bestué y Marc Vives, *Sabadell*, sirve para abrir el debate. Se trata de un nuevo ensayo sobre lo cotidiano que, basándose en una estructura matemática, propone un recorrido por dicha ciudad catalana, siguiendo a ocho personajes distintos, según se van encontrando unos con otros. De pronto, como parte de una coreografía, la ciudad de *Sabadell* se transforma en un escenario sobre el que se desarrolla una trama de relaciones premeditadas y azarosas al mismo tiempo. Premeditadas, porque siguiendo un diagrama geométrico previamente escogido, los artistas establecieron una pauta concreta para hilar los sucesivos encuentros de un personaje con el siguiente. El empleo de un diagrama como método de acceso a la multiplicidad de un conglomerado urbano recoge el referente ofrecido por Georges Perec en *La vida instrucciones de uso*, que se sirve de la yuxtaposición de los espacios que conforman las habitaciones de un edificio para encaminar el desarrollo de la trama de relaciones entre los distintos habitantes del lugar.

La especialidad de la casa del dúo Bestué/Vives es, sin duda, el tratamiento del instante, la fascinación por micro-momentos de revelación en la vorágine de la vida diaria. Humano y humorístico a la vez, *Sabadell* escenifica una serie de charadas, ocurrencias, situaciones metafóricas de la vida urbana más común y corriente en un lugar que nunca ha aparecido destacado, un lugar simplemente real. Desde esa óptica *Sabadell* sigue los pasos de las 'acciones' desarrolladas por el dúo, proporcionando pequeños episodios de ironía y subversión de los parámetros de la normalidad.

"No queremos discurso" es uno de los puntos que se encargan de remarcar durante el encuentro en el jardín. Saliendo al paso de cualquier reclamación política, ambos artistas insisten en un distanciamiento crítico sobre los efectos de su trabajo, lo que no deja de ser irónico en una propuesta en la que se leen numerosos guiños al Situacionismo. Imposible no recordar las intenciones de Guy Debord al analizar una investigación como *Sabadell*, que bien podríamos calificar de "psicogeográfica". De hecho, las palabras iniciales de la *Introducción a la crítica de la geografía urbana* publicada por Debord en septiembre de 1955, ofrecen el mejor acceso al nuevo trabajo de Bestué y Vives: "de todos los acontecimientos en los que participamos, con o sin interés, la búsqueda fragmentaria de una nueva forma de vida es el único aspecto todavía apasionante. Es necesario desechar aquellas disciplinas que, como la estética u otras, se han revelado rápidamente insuficientes para dicha búsqueda. Deberían definirse entonces algunos campos de observación provisionales. Y entre ellos la observación de ciertos procesos del azar y de lo previsible que se dan en las calles".

Esta "búsqueda fragmentaria de una nueva forma de vida... en las calles" implica una intervención sobre los límites que marcan los modos de funcionamiento convencionales dentro de la existencia en una sociedad urbana. "Nos interesaba buscar dentro de la idea de límite para ver hasta dónde se puede llegar", en palabras de David Bestué. No se trata de estrategias de choque ni de exaltación ideológica, sino de un impulso de relectura del espacio tal como la revisión que Benjamin ofrece con la figura del *flâneur*.

De pronto, con todas estas herramientas a la mano, una ciudad periférica enterrada bajo el tedio característico de sus típicos habitantes se revela como un espacio lleno de misterios, de zonas inexploradas, de relaciones exactamente tan posibles como las que actualmente predominan en *Sabadell* entre sus personajes. En esa lúdica posibilidad de apreciar otra cara de lo real, de citarse con lo aún desconocido, surge una capacidad transformadora revolucionaria.

**Deriva en Sabadell.
Conversaciones y reflexiones con el dúo artístico Bestué y Vives**

Pedro Donoso

Nuevas formas de relación urbana sacan a la luz posibles situaciones no contempladas entre un banquero y una peluquera, entre una burguesa y un hombre musculoso, entre un abuelo y una niña en un parque. A veces funciona, a veces no. Algunos de los episodios son más elocuentes que otros. Ahora, lo que resulta más atractivo es el planteamiento de una forma de vida urbana desconocida mediante una nueva disposición de vasos comunicantes para activar las energías de los habitantes. La típica imagen insípida de *Sabadell* se torna huidiza y, súbitamente, por un golpe de imaginación, una urbe que suele aparecer como un lugar de bajo perfil, una población adormilada y plomiza, despierta como el escenario perfecto para las acciones más disparatadas. ¿*Sabadell*? Sí, Sabadell, "municipio español de la provincia de Barcelona en Catalunya poblado por 206.493 habitantes." ¿Quién lo diría?



“Nosotros siempre hemos tenido una premisa básica, inviolable: lo importante es que la gente no se aburra al ver nuestro trabajo. Por esto intentamos que los videos tengan un ritmo muy rápido. Si es una instalación, intentamos que sea emocionalmente muy potente. Sabemos que pertenecemos a una época donde hay muchísimos recursos visuales, mucha información, y no podemos pretender hacer un vídeo que dure dos horas. Nosotros mismos como espectadores no aguantaríamos eso”.

David Bestué y Marc Vives están siempre creando situaciones, pero esta vez fueron invitados a una: la situación creada para recibir Bestué y Vives parte de una iniciativa de rescate de los principios del pensamiento académico. Charlar sobre arte contemporáneo en los jardines de la universidad es una pequeña acción que desplaza la discusión a otro espacio. Bestué y Vives desarrollan múltiples acciones que aparecen como intervenciones urbanas, vídeos, teatro, instalaciones y performances. Crean historias, nos las cuentan y nos hacen parte de ellas.

Lucila Vilela

Cosas que ocurren en una ciudad que puede ser cualquier ciudad, acciones cotidianas que cualquiera puede hacer en su casa, pequeñas reclamaciones expuestas a la vista de los transeúntes de cualquier población, una escultura que se transforma física y simbólicamente en un lugar que puede ser cualquiera... son algunas de las acciones que forman el universo artístico Bestué-Vives y que sirvieron de telón de fondo para abrir un interesante diálogo sobre la trayectoria de su obra.

Ariadna Sotorra



“A veces el surrealismo es forzar un poco la idea de realidad y exagerarla”.

“Nuestro trabajo siempre tiene dos ángulos: lo salvaje y lo sublime”.

“Nos interesa la unión con lo popular y lo abstracto”.

Encuentro con Toni Serra



"El diálogo con la muerte, con el enamoramiento, con la decadencia... es, en definitiva, un diálogo con lo que nos sobrepasa. Es algo que también está en mis vídeos: mirar de frente eso que nos sobrepasa, que no podemos clasificar ni cerrar en una estructura, que va más allá de la palabra y de la forma. Es un contacto, se puede decir, con lo sagrado. Si no hay ese diálogo directo con esto, yo casi diría que no hay ni cultura".

Hace tiempo que nuestro mundo se volvió imagen. La nuestra es la era de lo visual, de las pantallas. Hace más tiempo todavía que la fotografía y el cine nos revelaron otra forma de ver: la vida captada a través de la cámara se convertía en un lenguaje capaz de producir sentidos complejos de la realidad.

Hace casi dos décadas que el videoartista catalán Toni Serra se vale de estas herramientas para hacernos visible y pensable su experiencia del mundo. El malestar o un estado de ánimo pueden devenir imagen. La imagen puede convertirse –para quien la produce y la construye, pero también para quien la observa- en vida interior.

Una mirada general a la obra de Toni Serra nos hace pensar directamente en una posición crítica y política respecto al mundo, pero también en una posición intimista y poética. Nos hace pensar en el archivo como estrategia de producción. Sin embargo, acercarse a su obra a través de las propias palabras del artista, nos permite entenderla en toda su coherencia: desde la evolución de sus trabajos a lo largo de su trayectoria y las tensiones que se producen en su interior, hasta la forma de construirlos.

Parece que todo el sentido de la obra de Toni Serra se sustenta sobre una personal concepción de la imagen y una particular relación con ella: la imagen es el elemento que hilvana su experiencia personal al tiempo que se entreteje en y con ella. Se convierte así en filtro de su realidad, en herramienta de trabajo y en medio de expresión.

Por su procedencia del ámbito de la historia del arte y la filosofía nunca se ha identificado con las artes plásticas. Por ello, adoptará el vídeo como soporte desde el que explorar, en múltiples direcciones, este particular universo de la imagen.

Desde esta perspectiva, podemos decir que la obra de Toni Serra gira entorno a la idea de poner en imágenes su propia experiencia vital, ligada a su vez, a la imagen como marca de una generación y una época.

Así, sus primeros trabajos entorno a la crítica de los *Mass Media* provienen de un malestar hacia una cultura en la que no se reconoce. Es este malestar el que le lleva, en una búsqueda de lo otro, hasta Marruecos, donde vive a largas temporadas desde hace años.

Es también un malestar, quizás diferente, el que le llevará más adelante a desarrollar trabajos como *WSB Hassan Sabbah*, también entorno a la construcción mediática de la realidad, o experiencias de arqueología mediática, como los *Archivos Babilonia*, en los que trata de poner de relieve, desde una mirada crítica, ciertos valores de la cultura occidental y el lenguaje visual desde el que se construyen, revelando los mecanismos de poder que los sustentan.

El malestar hará surgir también *1991 Next Hundred Years*, donde de nuevo se destaca la enraizada relación entre las estructuras de poder y los acontecimientos que conforman la historia, opuesta a lo efímero de ambos elementos. Y el malestar estará también en las bases de *The Job*, en la que se reconstruye la mirada de un periodista norteamericano sobre la toma de Fallujah.

El mundo objetivo de la imagen fabricada por los media se vuelve introspectivo a través de una personal deconstrucción y reconstrucción visual de la guerra de Argelia, la Guerra del Golfo, del 11S o la sociedad de consumo y sus juegos de poder. El resultado se convierte en crítica y reflexión, en una llamada de atención pero también en un grito audiovisual de rabia. Es el malestar hecho imagen. Es la imagen convertida en política.

Otros malestares y otras experiencias se cruzan en esta trayectoria vital y creativa. La mirada al otro adquiere, en este momento en que los debates sobre lo multicultural y lo intercultural están a la orden del día, también una fuerte carga política.

A través de su cámara, Toni Serra capta diferentes modos de entender la realidad y de relacionarse con ella, desde *Dhia Dhikr* –en la que lanza una mirada a una concepción de la muerte diferente a la occidental- a *Los Sures* –donde retrata los paisajes interiores de una comunidad puertorriqueña en Nueva York.

La importante presencia del mundo islámico en la obra de Toni Serra puede leerse, por un lado, como otra forma de expresión del malestar cultural en un contexto socio-político muy concreto. Puede leerse, quizás, como un intento de negociar la diferencia haciéndola visible. Pero por otro lado, los modos en que el artista nos muestra ese mundo del que también forma parte, nos hacen pensar en un giro hacia el interior. Nos hacen volver a la experiencia como motor de aquello que quiere y puede captar y expresar, aquello que sus propias circunstancias personales le hace visible. protagonistas. Sus retratos de ciudades laberínticas, como en *Seffar*, *Fez Ciudad Interior* o *Al Barzaj* o de personajes y sus experiencias vitales, como en *Istishara* o *Last Night Dikr*, nos hablan de encuentros fortuitos con las imágenes y sus protagonistas. Parecen hablarnos, no tanto de malestar, como de “estar” en el mundo. Y ese “estar” construido desde dentro, se exterioriza mediante una aproximación a lo metafísico, a lo que él define como “lo espiritual”. Se exterioriza mediante imágenes con una fuerte carga simbólica y poética –pienso, por ejemplo en danza de una bolsa de plástico animada por el viento en *Wahab*. Así, los laberintos del ser espiritual se materializan en laberintos de calles y en narraciones de sueños que convierten a el vídeo en una experiencia onírica de por sí.

Podemos decir, entonces, que Toni Serra trabaja con muchos tipos de imágenes. Por un lado, las interiores, las mentales. Por otro, y en un sentido más práctico, con las imágenes fácticas, las que son visibles por todos. Y dentro de éstas, trabaja tanto con imágenes que él mismo produce –que busca o encuentra casualmente en la realidad- como con imágenes producidas por otros –que busca o encuentra casualmente en lo que podríamos llamar, siguiendo a Debray, la *videosfera* contemporánea.

Y es aquí donde entra el archivo –un elemento que no sólo está presente en sus vídeos sino también en otro proyectos como OVNI (Observatorio de Vídeo no Identificado). El archivo como documentación de una época, de un determinado tipo de mirada, de un conjunto de experiencias vitales; como colección de piezas a partir de las que recomponer su visión de la realidad. Por ello, para él es fundamental el proceso de montaje. El acto de archivar es, por un lado, un proceso de deconstrucción del mundo en imágenes. Éstas son a su vez deconstruidas en busca de sentido y reconstruidas mediante el montaje para recomponer un puzzle de la realidad.

Y esta reconstrucción es también un proceso de introspección. Toni Serra lo compara con el proceso de escritura, en el que, como dice Bataille, uno puede perderse. Este trabajo consiste en encontrar las relaciones entre las propias imágenes, en construir un diálogo entre su forma exterior y lo interior que conllevan. Para el artista es también parte de la experiencia vital, producto de su estado en relación a las imágenes “archivadas” y lo que le sugieren en cada momento. Es la imagen convertida en devenir. Es el vídeo convertido en sueño.

Hay otra dimensión de la obra de Toni Serra que se desprende de su concepción de la imagen y que está implícita en esas visiones interiores: la imagen como medio que permite ver más allá de lo visible. No sólo a través de sus sentidos simbólicos, de sus interpretaciones, sino también a través del propio aparato óptico que es, en su caso, la cámara de vídeo.

La imagen, para él, tiene una capacidad intrínseca de revelar. Permite sacar el velo de la realidad, ir más allá de lo inmediatamente visible, de lo que tenemos delante. Y la cámara permite también desnudar esa realidad y ver aquello que no percibimos en el aquí y ahora. Toni Serra nos explica cómo a lo largo de su experiencia ha tenido que aprender a ver el mundo; y a verlo, además, a través de la cámara, sin que ninguna de las dos visiones entorpeciera la otra.

La imagen grabada permite ver aquello que no hemos visto y establecer un diálogo entre esas dos formas de ver la realidad. Después, este diálogo continúa a través de los modos en que las imágenes en sí transforman y complementen sus sentidos al encadenarse unas con otras. Establecer estos diálogos es fundamental para exteriorizar lo interior, pero también para interiorizar lo exterior.

Deconstruir y reconstruir; Revelar y desvelar. Estas son las estrategias de Toni Serra para convertir la imagen en puente entre lo interior y lo exterior. Lo interior como aquello espiritual, aquello simbólico, lo onírico, aquello que no se dice pero que está implícito en el gesto, en la palabra, en lo que acontece a nuestro alrededor, en la imagen. Lo exterior, justamente como eso que acontece: el gesto, la palabra, la narración, la imagen y todo aquello que nos influye, que se nos hace presente y pensable.

Toni Serra construye y retrata su vida interior, pero también la de todos aquellos que se acercan a su obra. Revela también la vida interior de las imágenes, pero también, a través de ella, la vida interior de mundo en que vivimos y los mecanismos que lo alimentan. Es la experiencia del mundo en imágenes, pero también, y sobre todo, la imagen como experiencia.



"A partir de un momento determinado en la evolución de los media y las imágenes televisivas pasa algo increíble: el proceso que en los 80 y 90 tenía mucho sentido, que era deconstruir los media para mostrar a través de la parodia el carácter cruel y violento que tenían, el carácter de locura que está en la publicidad y en muchas películas de consumo, de repente no hacía falta. De repente, la propia publicidad, el trozo de una película, el documento que se había hecho sobre el 11S te hacía pensar: ¿cómo se puede estar diciendo esto así? Entonces es mucho más importante no tocar esto. El trabajo de autor aquí nos sobra, en el sentido de trabajar sobre eso. La parodia ya está hecha. El trabajo está simplemente en sacarla de su contexto. Esas imágenes ya hablan por si solas, con la ventaja de que no eres tú el que les haces decir".

La obra de Toni Serra * Abu Ali roza fronteras y se orienta hacia el territorio de los sueños, donde todo se compone a partir de ideas y visiones que no están sujetas a un orden ni a una estructura preestablecida. Una tensión continua entre lo interior y lo exterior, lo visible y lo invisible, caracteriza su trabajo. Los recorridos entre las arquitecturas del silencio, las esencias vitales escondidas, protegidas, veladas, las profundidades del pensamiento y las notas de la sabiduría, se alternan con las advertencias y el discurso en contra del sistema de seducción de los media y de la imagen, que corrompen y manipulan el pensamiento libre. Un quehacer creativo que evade las etiquetas y las categorías, que es videoarte y documental, música y silencio, poesía y literatura. Unas composiciones visuales que Toni, como nos revela, construye a través de la experiencia, de la inmersión, del dolor, del malestar y del enamoramiento.

Herman Bashiron Mendolicchio



“Los vídeos provienen de una serie de malestares que, creo, se evidencian en los trabajos. Y también de darme cuenta de cómo la posición crítica, política, en mi caso no avanzaba si no iba a una introspección personal. Una crítica a la realidad, en mi caso, pasa por aquí. Sino no avanzo, me quedo en una especie de pantalla, de superficie. La interrogación interior es la que logra hacerte avanzar”.



ENCUENTRO AKADEMIA

Idea y producción
Modesta Di Paola

Coordinación
Herman Bashiron y Modesta Di Paola

Colaboradores
Marisa Gómez, Ariadna Sotorra y
Christina Grammatikopoulou

Cámara
Paolo Scarpa (Encuentros Bestué/Vives - Toni Serra)

PUBLICACIÓN

Concepto
Modesta Di Paola en colaboración con Herman Bashiron,
Marisa Gómez y Luca Giocoli.

Coordinación
Modesta Di Paola

Diseño, maquetación y producción digital
Luca Giocoli

Revisiones de los textos
Herman Bashiron y Marisa Gómez

Publicación on line

<http://www.ub.edu/art/publicacions/publicacions.html>
www.artyarqdigital.com/
www.interartive.org/akademia.htm

PATROCINADORES

Vicerectorat d'Arts, Cultura i Patrimoni de la Universitat de
Barcelona

Facultat de Geografia i Història de la Universitat de
Barcelona

Departament d'Història de l'Art de la Universitat de
Barcelona



Encuentro Akademia 2010 by VV.AA. Encuentro Akademia 2010 is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License.
Based on a work at www.ub.edu.
Permissions beyond the scope of this license may be available at <http://www.ub.edu/art/publicacions/publicacions.html>.