

**LA CASA DEL
GUARDA**

Los espacios de la antigua Fábrica de Tabacos con Cristina Mejías.

VISITAS CON...

Alberto Berzosa.
Intervenir la exposición desde la cultura material.

CAOSMOTROPÍA

Ciencia ficción y cultura adolescente en el trabajo de Marian Garrido.

VISIÓN NOCTURNA

Técnicas para mirar lo invisible de Christian Fernández Mirón

ESPECIAL

Comisariado, educación y políticas de los cuidados, por Barbara Malhkecht.

TABACALERA // EDUCA

tirarse a la piscina

abril - octubre 2017



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

PROMOCIÓN DEL ARTE

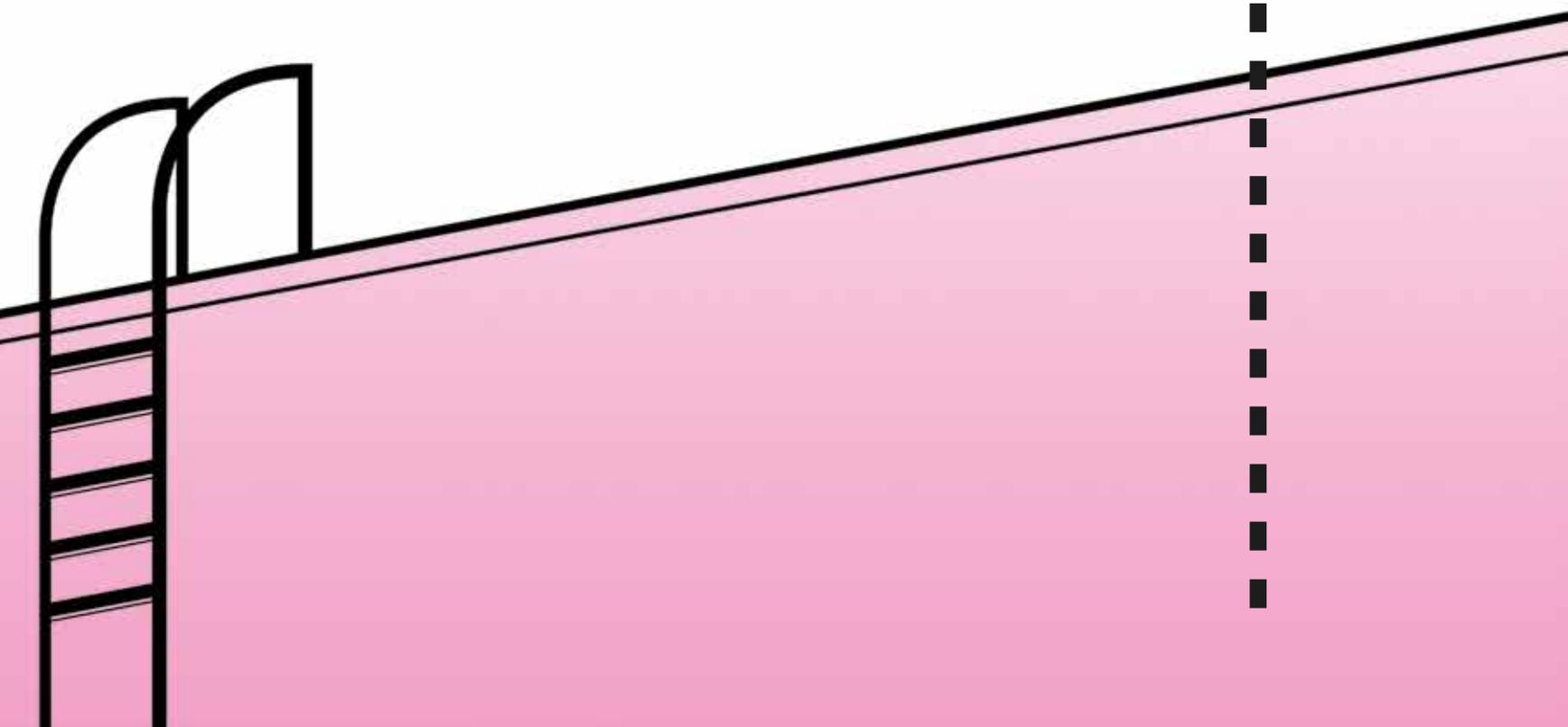
¡HOLA!

Esta es la primera publicación del nuevo programa educativo de Tabacalera Promoción del Arte. Aquí vas a encontrar textos y otro tipo de contribuciones que han sido realizadas por artistas e investigadores/as que han participado en el programa durante su primera temporada, entre abril y octubre de 2017, junto a algunas aportaciones especiales.

Esperamos que lo disfrutes.

Además, en las últimas páginas podrás ver la programación que tenemos preparada para los próximos meses, por si te animas.

1. UN GIRO PEDAGÓGICO ————— página 1
2. PLÁS ————— página 3
3. LA CASA DEL GUARDA ————— página 5
4. NOTAS SOBRE LA INTERVENCIÓN EN
EXPOSICIONES A PARTIR DE ELEMENTOS
DE LA CULTURA MATERIAL ————— página 11
5. ALGO VA MAL EN EL SISTEMA DE CONTROL
TEMPORAL ————— página 15
6. VISIÓN NOCTURNA ————— página 21
7. COMISARIADO, EDUCACIÓN Y POLÍTICAS
DE LOS CUIDADOS ————— página 25



Lanzarse así a la piscina, implica también una voluntad por experimentar los criterios y valores de lo que significa aprender, donde la propia idea de conocimiento se ve alterada en favor de lo empírico.

¿Cuáles son los límites de lo que puede ser este componente educativo, si es que los hay? La verdad es que, lo mismo que pasa en el arte, no hay ninguna fórmula milagrosa ni tampoco existen todavía suficientes convenciones escritas o verbales, ni códigos que regulen estrictamente esta educación en arte, caracterizada siempre por responder a valores que potencian lo posible frente a lo cierto, el derecho al fallo frente al éxito, lo improductivo frente a la eficiencia, valores todos ellos muy alejados de lo que se entiende estrictamente hoy en día por educación formal.

Tabacalera se ha planteado, desde sus inicios, la vital cuestión de la transición de un espacio de objetos a un espacio de ideas y ,no solo reconsiderando desde un punto de vista práctico la infraestructura museística centrada en el objeto, sino también, reflexionando sobre cómo los límites sujeto-objeto son definidos -y elaborados- en este contexto.

También desde sus inicios ha sido un proyecto que investiga la fricción institucional ya que, es evidente, que el arte y la institución no funcionan bien juntos a menos que se combinen como resultado de una crítica y un posicionamiento de indagación.

Por su puesto, aunque pueda parecer que el trabajo del equipo de Tabacalera//Educa es aparentemente improvisado y espontáneo, la realidad es que, bajo esta fachada, está profundamente ligado a las estrategias, habilidades, modos y materiales que han sido promovidos y perfeccionados con anterioridad. Nos valemos de sensibilidades, comprensiones e, incluso, vocabularios que hemos desarrollado con anterioridad.

Nuestra idea es trabajar entorno a una propuesta que reflexione sobre el hecho educativo, sobre la generación y gestión del conocimiento: el qué, quien, para qué y cómo. En esta línea de reflexión acerca de los espacios de la educación y la investigación artística dentro de un centro de arte, el programa educativo está siempre relacionado con la propia programación de Tabacalera, con sus actividades expositivas, de producción, formación, profesionalización, difusión, etc. Una programación *in-progress*, definida por su carácter abierto, en constante proceso, que se va configurando progresivamente.

Fuera de su programa de actividades y exposiciones, Tabacalera parece estar completamente vacío y, sin embargo, está completamente habitado: Es un laboratorio, un lugar de trabajo y de vida. Puede ser que, de entrada, no oigas inmediatamente el bullicio de su actividad, incluso que no la veas, pero inmediatamente oyes al público en la distancia, los buscas, en una sala te topas con uno, en otro espacio con otra. Sabemos que, más allá de las huellas físicas que puede dejar una exposición en suelos y paredes, resuena todavía. Definitivamente presente.

Nuestras exposiciones nunca han estado planteadas como una acumulación de objetos, sino como una forma de investigar ideas y contextos, como proceso, no como resultado final, que permite a los espectadores entrar a formar parte de ellas, activarlas, propiciando experimentos y experiencias.

Y esto es precisamente lo que queremos que sea el programa Tabacalera//Educa, un lugar (o un no lugar) donde suceden cosas, donde dejar que suceda lo inesperado.



PLÁS

jaime gonzález cela y manuela pedrón nicolau

Como onomatopeya, PLÁS puede ser una bofetada o un portazo, pero también el sonido de un cuerpo al entrar en el agua tras un salto en bomba desde el trampolín. En nuestro PLÁS, la piscina es Tabacalera//Educa, el nuevo programa educativo de Tabacalera Promoción del Arte, y nos tiramos en bomba con una programación semestral en la que experimentar distintas formas de trabajar las exposiciones del centro y conocer a quienes pasan por sus salas y quienes viven o estudian cerca. A principios del pasado verano, el equipo de educación del Centro de Arte 2 de Mayo de Móstoles organizó un seminario acerca de uno de sus programas de residencias artísticas en centros escolares. En una de las presentaciones, proyectaron una fotografía tomada durante una sesión en un colegio. En ella aparecía el horario semanal de las clases, donde se podía ver cómo, debido a la reducción del número de horas lectivas, la asignatura de "Plástica" había casi desaparecido del calendario y para marcar la hora de clase que sólo se imparte cada dos semanas habían tenido que reducir también la palabra a PLÁS. Este detalle nos hizo pensar cómo en el contexto actual, en el que las artes desaparecen del currículo académico, los programas educativos de los centros de arte se convierten en parte de la resistencia artística dentro de la formación reglada, y también fuera de ella.

Lanzarse así a la piscina implica también una voluntad por experimentar y aprender desde la práctica, lo que en muchos casos está ligado al error. El fotógrafo Erik Kessels publicó el año pasado un libro titulado *¡Qué desastre!* en el que recopila imágenes desenfocadas, cortadas, con dedos gigantes en el objetivo, junto al trabajo de distintos artistas que emplean el error como base para sus proyectos. La clave del interés por cometer errores, más allá del afán del autor por convertirlos en "éxitos creativos", reside en la idea de experimentar por una misma, superando las sugerencias sobre lo más apropiado y las predicciones habituales. En formato digital, Pablo Serret de Ena desarrolla desde hace algunos años la *University of Error* (universityoferror.org), en la que el error se convierte en metodología de investigación y disciplina académica a partir de los principios del *errorismo*. Pensar el error es útil para replantear y modificar nuestros modos de aprender y enseñar (dos palabras que en otros idiomas se fusionan en una sola, y es que es difícil pensar una sin la otra). Cuando el error deja de ser un problema y se convierte en aliciente, excusa o guía para continuar aprendiendo, ya sea de forma individual o en grupo, los criterios y valores de lo que significa aprender y la propia idea de conocimiento quedan alterados en favor de lo empírico; algo que entendemos como fundamental dentro de las prácticas artísticas contemporáneas y en el trabajo con contextos culturales específicos.

Desde esta perspectiva nos lanzamos a preparar un primer programa que pusiera en práctica y a prueba nuestra concepción acerca de la educación en arte contemporáneo, a través del cual poder explorar la antigua fábrica de tabacos en la que se encuentra el centro y el tejido social de su entorno. Planteamos entonces Tabacalera//Educa como un espacio de investigación desde el arte contemporáneo a través de distintos formatos educativos: visitas, talleres, programas de mediación y grupos de aprendizaje. La educación en el ámbito del arte contemporáneo la entendemos desde la creación y el encuentro, alejándonos todo lo posible de la transmisión lineal y acrítica de discursos. En esta dirección, trabajamos cada una de las muestras con artistas e investigadoras de perfiles y prácticas muy distintos para tratar de manera transversal los planteamientos de la programación expositiva de Tabacalera, ampliando y cuestionando las perspectivas y contenidos que se dan cita en el centro. La primera de las artistas que participó en Tabacalera//Educa fue Cristina Mejías que diseñó la actividad *La casa del guarda*, una visita-taller a la exposición *Permanecer mudo o mentir* de Darío Corbeira para grupos escolares de secundaria y bachillerato. En ella, a través del lenguaje, la memoria y el relato, cuestiones muy presentes en el trabajo de Cristina, trabajamos las formas de percepción dentro del espacio expositivo y del doméstico.

Los talleres diseñados y desarrollados por artistas generan espacios de experimentación, aprendizaje y desarrollo creativo para quienes participan, para quienes los imparten (artistas y educadores/as) y para el propio centro. Los consideramos proyectos artísticos de carácter pedagógico que los artistas realizan en consonancia con su práctica e intereses. Así, el formato de taller se convierte en una herramienta que promueve la investigación artística y el departamento educativo en un contexto favorable para su desarrollo, como hasta ahora lo han sido la academia, las residencias artísticas o los centros de producción. Consideramos fundamental valorar y acompañar ese tipo de procesos y trabajos, que las artistas desarrollan de manera paralela a su práctica, destinada habitualmente a espacios expositivos convencionales. A partir de estos mismos principios, llevamos a cabo *Visión Nocturna* y *Caosmotropía*, los talleres de arte en verano para niñas y niños y jóvenes, diseñados por Christian Fernández Mirón y Marian Garrido, respectivamente.

En esta línea de reflexión acerca de los espacios de la educación y la investigación artística dentro de un centro de arte, planteamos de forma paralela el programa *Visitas con...* que arrancó de la mano de Alberto Berzosa en la exposición *Permanecer mudo o mentir*. En este programa invitamos a investigadoras a que desarrollen un discurso y recorrido propio dentro de la exposición, no necesariamente en consonancia con las líneas propuestas por las artistas y comisarias de la muestra. De esta manera, la exposición se convierte en materia prima para la experimentación teórica y para compartir saberes, en lugar de ser presentada como una construcción incuestionable. Las *Visitas con...* suponen un espacio paralelo de investigación para los invitados y una nueva plataforma desde la que ejercer la crítica de arte de manera oral, en el encuentro con un grupo reducido. A partir de las propuestas de Tabacalera//Educa y de los autores de las actividades se pone en valor el espacio expositivo como herramienta educativa, capaz de promover una mirada atenta y creativa y también un aprendizaje crítico y alternativo a los modelos educativos convencionales. Partiendo del edificio emblemático en el que se ubica Tabacalera Promoción del Arte y el área de la ciudad en la que se encuentra, este programa público presta especial atención a la relación del espacio expositivo con la ciudad, su continua transformación y las personas y comunidades que la habitan.

Dentro de nuestra intención de generar espacios de investigación artística y polinización de saberes hemos optado también por un formato editorial: esta publicación que recogerá semestralmente aportaciones de las personas que han participado en las distintas actividades de Tabacalera//Educa y de otras que serán invitadas a reflexionar sobre arte y educación. Para este primer número, contamos con la participación de Barbara Mahlkecht que comparte su investigación acerca del papel de los cuidados y el mantenimiento en la práctica educativa y curatorial desde principios feministas. Así, el objetivo de estas publicaciones es trasladar al formato editorial las experiencias y saberes (con sus aprendizajes y sus errores) desarrollados durante el programa, pero serán los propios artistas e investigadores los que realicen esa traducción, por lo que encontrarás textos, pero también otro tipo de contribuciones. Esperamos que lo disfrutes. GLUB.

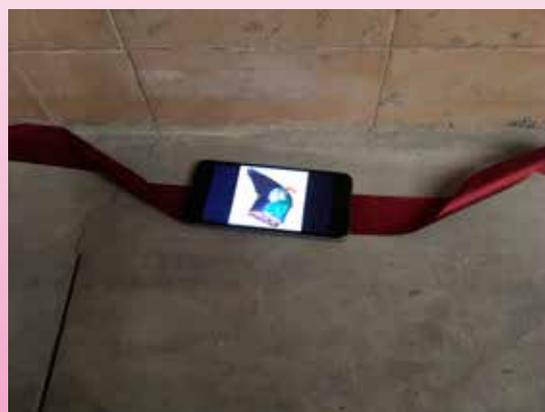


LA CASA DEL GUARDA

cristina mejías

Este texto es una transcripción de los mensajes de audio que intercambiaron por Whatsapp los y las participantes en “La casa del guarda” durante la actividad.

Te animamos a que, con tus manos o unas tijeras, cortes por las líneas discontinuas y así puedas crear tu propia historia, partiendo de los distintos fragmentos de texto e imágenes.



Miércoles seis de junio de dos mil diecisiete

Hola
Hola
Hoka
Hablamos
¿?
Hola
Hola
Hola
Hola
Hola

Buenas
Hola
Hola Hola Hola
Holis
Hola
Hola Hola
Ya
Hola chicos
Ya
Dejad de mandar hola

Hola, esta carta ha llegado a usted porque en su familia hay una persona que cree en el poder de san Pancracio, o la hubo. Posiblemente en su familia hay alguien que necesita urgentemente algo que realmente le de buena suerte. Para poder solucionar su problema, ya acaba. Por tal motivo le digo que ya puede



conseguir su medalla y librito de san Pancracio en plata vieja por mil doscientas pesetas. En los teléfonos, entre paréntesis, nueve seis ocho cuatro cuatro ocho uno uno cinco y cuatro cuatro siete siete siete dos tres, las veinticuatro horas, incluso los domingos. Esta medalla es la original, cuidado. Por detrás pone san Pancracio, salud y trabajo.

Sé que a otras personas, como a mí, al hacer la oración con fe les ha solucionado sus problemas de salud, trabajo o dinero. Por tal motivo consiga su medalla y librito, ya que de esta forma sus deseos serán recompensados por nosotros, en plata vieja. En plata vieja, dos veces. La misma medalla se la servimos en oro macizo de dieciocho quilates, cuidao. ¿Quién ha encontrado eso? Es una carta para conseguir a san Pancracio. Estaba en las taquillas de la entrada.

Al loro. A ver, en el baño está hecho un asco. Hay en la parte de arriba algo colgado con una cinta azul.

En una habitación hay una maraca y una pluma colgada de un hilo.

¿Cómo se llama esto? Hay en el lavabo una cosa para lavarse las manos, una concha, una concha. Donde hilos con cosas. Oye esto es muy nuevo, esto no estaba antes aquí. Y eso y esto y esto a ver...y otro palo.

Hay un montón de palos por ahí. Una maraca, una pluma...





Hay un armario con cosas de limpieza raras, otro armario sin nada, ese está roto. Hay uno normal, otro vacío....ah!!! ¡¡qué susto!! O sea se ha llevado todo menos los productos de limpieza.

Aquí está el lavabo.

¿Tiene agua?

No, no tiene agua.

Hay una escalera en la entrada, ¿esto qué es? Oh, un baño. Luego hay una ducha un poco misteriosa.

Y ahí hay como una ventana y un banquito, y bueno pues es muy guay. Luego hay confetillos en el suelo tirados. Luego sales de la habitación y hay mogollón de armarios y luego llegas a una al fondo y hay pelotas por el suelo.

Hay un montón de polvo azul, en una habitación después de pasar la de que cuelgan tantas cosas. Hay un montón como de hilos y telas y tijeras. Yo creo que es para hacer...coser. ¿A que son preciosas? Hay una cosa aquí, un rito satánico, luego te metes por aquí y hay cocaína azul. Luego hay una silla, a ver a ver, lo quiero tocar. Es sal rara.

Luego hay una habitación como con muchos confetis y parece ... A ver está vacío, y hay como en una



esquina confetis. Y un enchufe. Dos enchufes. Tres enchufes. Y como agujeros con cosas.

Por aquí hay unos lacitos, unos rollos de tela en el suelo. Hay tijeras, hay bolas de billar, ¿pegadas?. Vale no, se pueden mover. Todas en el suelo. Hay un, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, hay ocho bolas de billar. Luego hay canicas y hay un libro que se llama breviario sesenta y nueve abierto por la página ciento cuarenta y cinco.

En otra habitación hay un montón de, de bolas de billar. Bolas de billar. Y un número trece en una pared. Un número trece aquí. Que aquí te quedas solo y te viene la niña del exorcista.

El número trece es el que está en el grupo, en nuestro grupo.

Hay un señor haciendo fotos por la ventana, con unas gafas de sol puestas en la cabeza.

A la entrada a la izquierda hay un baño con una bañera y encima, en la mampara de la bañera, hay un hilo azul colgando de un palo, muy raro todo. Después también en la entrada hay un papel tirado en el suelo de una hoja de un libro. Y un armario como si fuese una nevera super estrecha, pero... ¿dónde? Ahí. Y una escalera al lado.

¡¿Qué pasa?! Pero, ¿¡qué hay en el armario!? ¡¡No, no por favor!!

Aquí hay un armario raro que está abierto, que lo acabo de cerrar de una patada.
 En el pasillo, yendo a una habitación donde hay unas cintas de colores, hay una pequeña, una pequeña fotografía de un ala multicolor. Con un pincho en forma de bandera.
 Debajo de la ventana hay polvo azul.
 Una huella de una cama rara, que parece una sombra pero no, está sucísimo. Aquí hay un agujero donde se meten las ratas, aquí hay otro, ahí hay otros.
 En el lavabo hay una concha rara partida y está como lleno de sangre o de suciedad roja. Luego el lavabo parece que... parece que en la bañera se han desangrado y se ha secado la sangre. O también hay tierra.
 Hay tierra. Es toda mucha cosa. Hay una página de un libro en el suelo.
 Tengo miedo. Lo siento mucho. Pero tengo miedo.
 Las paredes en el techo están despintadas; y después también en el ángulo, en un ángulo de una pared se encuentra una serie de papeles de varios colores que parece que salen de la pared.
 Bueno, hay como un papel enrollado en el suelo que parece gris o así. ¿Esto qué es? Eso estaba ahí dentro



y se me ha caído. Bueno, da igual. Salud, trabajo y dinero, hay una virgen. Lo voy a dejar aquí. Estaba ahí dentro.

Hay confetis en el suelo en una habitación.

Hemos, estamos, estamos otra vez en la casa del guarda y vamos.....nos hemos dado cuenta, vamos por ejemplo en la habitación donde está la pluma y la maraca, nos hemos dado cuenta de que la maraca no tiene bolas. Bolas. Y no suena, y es simplemente un hilo con palos, y una maraca, y una pluma. Y unos armarios. Con cajones.

Esto va dedicado a Francesco, ¡no hay sangre en la bañera! Es arena. Tonto.

Hay un número trece. ¿Estás grabando? Sí. También hay un dormitorio, que yo creo que sería tipo el dormitorio... donde dormía el guarda. Donde en la pared de fondo se ve como una marca que ha dejado la cama. Una marca gris que ha dejado la cama y se ve toda la cosa del cabecero donde antes estaba la cama, y si te fijas al lado derecho hay también la mesilla. Se ve como un poco de restos de la mesilla. Y hay unos polvitos azules que supongo los habrán puesto, que no estaban ahí hace un montón de tiempo.

En la misma habitación donde está la máquina de coser, que sí que es una máquina de coser porque si te





fijas, en los cajones pues hay hilos, y pues hay como hilos y unos botones muy grandes, y cosas como que te dan la impresión de coser. Y luego también, cerca de la ventana, si te fijas se pueden ver los restos de unos cables, porque se ve justo por donde pasaría un cable porque para como esconderlo. Y luego hay un radiador que está tapado por la máquina de coser que solo se puede si te vas, si vas como a mirar la ventana entonces puedes ver lo del radiador.

Miércoles siete de junio de dos mil diecisiete

Estamos en una habitación oscura y con cosas colgadas, y me transmite una sensación un poco de agobio porque es muy pequeño.

Nada más entrar hay tres puertas y nosotras hemos elegido la que está a la izquierda y es un baño.

Este lugar me da un poquito de miedo. Tiene como telas que tienen colgando cosas como rodillos de papel o algo así parece ser. Y hay como armarios y no sé, es muy rollo rural.

Hemos pasado a otras habitaciones y huele a casa antigua.



Es un baño antiguo de hace un montón de años, lleno de mierda con las paredes como quitadas la pintura y en la bañera hay colgado un palo de madera.

Una bañera, un váter, un lavabo y un bidé, y las baldosas...

Las baldosas son con flores excepto una, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete que son blancas en la bañera.

Estamos en la cocina y hay un armario con cosas de limpieza, ¿o qué es eso Padilla? Sí, y también hay un fregadero donde se podía limpiar.

Hay una cosa extraña que es como un ala de un ave y está pinchada con una chincheta de una banderilla y arriba hay una bombilla suelta. Y luego hay una habitación blanca entera, sin nada y con una ventana enorme.

Ahora estoy en una habitación grande, con techos muy altos, no hay nada, solo hay una ventana con una ¿cómo se llama eso? confeti en una esquina.

Hay eh, como en una esquina confeti tirado pero solo en una esquina, y no hay nada alrededor.

En la puerta a mano izquierda entras en una habitación y hay un armario súper grande para guardar yo qué sé, lo que guardaría el hombre este aquí...

Hay hilos atravesados por la pared con maracas, palos, una pluma... pero que no suena ¡no suena la maraca!

Hay otra habitación que hay en la pared un número trece en un grafitti rojo y bolas de billar por el suelo.

Sigues andando y entras a otra puerta a mano izquierda y hay una habitación con una silla, y muebles, y una ventana, y una mancha azul. Ah, es purpurina.

Y hay como en un escalón de la ventana, como purpurina azul, no sabemos qué es. Es como piedrecitas. Y hay como manchas en la pared.

Ahora estamos frente a la ducha, bueno la bañera y me imagino al guarda duchándose.

Esto es como un baño. Y las puertas encajan. Y hay como todo el rato palillos, parece que son, colgados y la bañera está sucísima y yo me imagino a la persona que está viviendo aquí.

En el pasillo hay hilos, palitos y confeti.

Una habitación que tiene en la pared un número trece en rojo, con bolitas de billar, una mesa y un libro y confeti.



¿De qué habla el libro? Del fasma que sale del huevo. Hay un libro de cuando el fasma sale del huevo.

Hay en la pared un número trece escrito en rojo y un armario con bolas de billar y con un ambientador de un jarrón, ¿no?

Hay un libro, una canica. No sé qué libro es. El libro son brevariarios de, vamos a ver, Heinz Woltereck, que no sabemos quién es y se llama *La vida inverosímil*, introducción a la biología actual.

Hay una habitación que tiene una habitación de coser muy antigua. ¡Escondida! Escondida.

Cuando entréis en una habitación que hay un mueble a la derecha, abrid las ventanas y buscad la sombra del cabecero.

Es que al entrar en el baño te da la sensación de que la persona que vivía aquí era muy pobre, o como que, como que era una persona a lo mejor muy cerrada, o muy, no sé, es la sensación que me da el baño. Y el



resto de la casa pues más aún. Como una persona no sé, no sabría cómo decirlo.

Luego en la cocina, eh, hay, bueno en muchas partes de la casa hay mucha luz. Lo único que tiene pinta que, cuando la gente vivía aquí no se le daba el provecho, o sea, como que no se le daba toda la salida que podría tener la luz.

Hay un libro y hemos abierto una página y resulta que ponía el museo que tenía, que tenemos en nuestro cuerpo y de ahí hemos sacado la conclusión de que Iván y yo somos fantásticos.

NOTAS SOBRE LA INTERVENCIÓN EN EXPOSICIONES A PARTIR DE ELEMENTOS DE LA CULTURA MATERIAL

alberto berzosa

En mi participación en el programa "Visitas con:" de Tabacalera//Educa se me propuso la posibilidad de cruzar las líneas de investigación que como historiador del arte he manejado en los últimos años, y que giran fundamentalmente en torno al estudio de las diversas expresiones del arte político realizado en España durante las décadas de los 70 y 80, con los temas fundamentales que atraviesan la exposición *Darío Corbeira. Permanecer mudo o Mentir*, comisariada por Montserrat Rodríguez Garzo, como la clase obrera, la exposición, la pintura, la enfermedad y la obsolescencia.

Apenas hacía un año que había comisariado la exposición *Madrid Activismos. 1968-1982* en La Casa Encendida. En ella trabajé a partir de elementos de la cultura material del activismo político y social realizados por la izquierda radical en Madrid durante los años 70, y en ese proceso tuve mi primer encuentro profesional con la obra de Darío Corbeira. Además, había vuelto a trabajar sobre ella recientemente debido a mi participación en el seminario "Las muertes de la pintura y de la clase obrera en *Permanecer mudo o mentir*, de Darío Corbeira", que se celebró en paralelo a la exposición en las mismas instalaciones de Tabacalera. Teniendo en cuenta ambos hechos pensé que lo más apropiado sería plantear mis "Visitas con" como si fueran intervenciones en el texto abierto de la exposición de Darío Corbeira, empleando para ello ejemplos de la cultura material generada por la militancia obrera en España desde finales de los años 70 hasta la mitad de los 90, ya que en la exposición Corbeira establece un diálogo con el movimiento obrero, fundamentalmente el de aquellos años.

Llegado este punto creo necesario aclarar algunos aspectos básicos de la metodología empleada, como qué entiendo por intervención en el contexto expositivo y educativo que nos ocupa, a qué me refiero cuando hablo de cultura material del activismo, y cuáles son, según mi experiencia, las virtudes docentes de intervenir exposiciones con estos materiales.

Intervenir la exposición

La intervención se produce cuando una persona o grupo de personas toman una posición autónoma ante el hecho expositivo y proponen derivas respecto a los discursos establecidos por artistas/comisarios/instituciones.



Se trata de someter los espacios expositivos a una especie de estado de excepción invertido, donde las leyes que rigen normalmente en ellos con el fin de dar sentido al contenido de la muestra, según la voluntad de artistas/comisarios/instituciones, quedan en suspenso y dicho contenido pasa a estar a merced de los intereses y necesidades de quienes llevan a cabo la intervención. A efectos prácticos, esto puede suponer, por ejemplo, que a la hora de intervenir una exposición se pasen por alto algunas piezas, se trabaje con obras que ni siquiera forman parte de la muestra o se subvierta el orden establecido. Las personas que proponen la intervención llevan a cabo una mediación frente a los espectadores, que participan de este modo en la intervención misma, con el fin de activar de manera colectiva nuevos sentidos e imaginarios alternativos.

¿Qué es la cultura material del activismo?

Es el entramado cultural compuesto por aquellos objetos que cobran sentido histórico al desempeñar una tarea militante. Pueden adquirir tal sentido por diversos motivos: por su presencia en las calles (carteles), por su circulación de mano en mano (folletos, pasquines y todo tipo de propaganda), por las realidades que crean y regulan en los movimientos sociales en términos organizativos (documentos internos de colectivos y asociaciones) y subculturales (revistas, fanzines, periódicos, boletines, todo tipo de gadgets), por su utilidad en el desarrollo de los procesos sociales (vietnamitas, ciclostiles, cámaras de fotos, de vídeo, pancartas, banderas, etc.), por su papel testimonial de los mismos procesos (películas, fotografías), por su capacidad para mostrar la existencia de redes de afecto y solidaridad y documentar el discurso oculto que está detrás de las actitudes disidentes (cartas, diarios, fotografías y todo tipo de documentos de índole personal), y por su capacidad de generar imaginarios colectivos, despertar reflexiones y plantear utopías (objetos del ámbito artístico, como serigrafías, carteles, cuadros). En definitiva, son todos los objetos que componen la materia prima de la cultura militante, aquella a partir de la cual puede componerse de manera más fiable un discurso histórico de la resistencia y la acción política y social.

¿Por qué intervenir una exposición con elementos de la cultura material con fines educativos?

- 1) Porque las producciones artísticas son parte de la cultura material de las distintas sociedades. Aparte de las características formales que las vinculan con la tradición de los discursos estéticos y de su habitual transcurrir a través de flujos comerciales guiados por las directrices del mercado, las obras de arte son entidades que habitan nuestra realidad y por tanto sirven para explicar nuestro tiempo, los tiempos pasados y los que están por venir. Cuanto más ricos y variados sean los elementos de la cultura material con los que se les haga interactuar, más completa será la intervención.
- 2) Porque al plantear un diálogo entre las obras de una exposición y los distintos elementos de la cultura material de pronto las obras mismas pierden parte de su carácter aurático para cobrar un sentido fundamentalmente material que, al igual que el resto de los elementos que entran en diálogo, se convierten en fuentes primarias para el conocimiento de la historia y la cultura, en nuestro caso del activismo obrero entre los años 70 y 90. Esto supone una mirada fundamentalmente histórica sobre las producciones artísticas, que reconoce las lecturas estéticas y políticas de cada obra sin generar entre ellas jerarquías basadas en gustos o en ideologías concretas, sino activando un diálogo entre fuentes primarias de una historia que se recompone a partir de muchas voces y narran los mismos tiempos y espacios de formas distintas.
- 3) Porque al participar de discursos inspirados en fuentes primarias se llama la atención sobre los modos de construcción de los relatos históricos de los cuales participan también las obras de arte y se activa una alerta ante las interpretaciones confusas o erróneas de las obras, basadas en la resignificación que con el tiempo puedan producirse en algunas piezas o debido a la pérdida de la intensidad de los sentidos originales. Éstos en cambio se activan con fuerza de nuevo al hacer dialogar ciertas obras con otros elementos de la cultura material coetáneos a las mismas. Piénsese, por ejemplo, en el cuadro *Guernica* de Picasso. Dadas las variaciones interpretativas que el cuadro ha protagonizado a lo largo de su historia -de representante de la esencia de la españolidad para el gobierno franquista cuando estaba en el MOMA o su interpretación como símbolo de la reconciliación nacional durante la transición española, hasta convertirse en icono de la paz en el imaginario popular actual o quedar completamente vacío transformado en motivo decorativo de tazas y camisetas en las tiendas de los museos- resulta interesante intervenirlos y provocar un diálogo con elementos de la cultura material del tiempo en que fue pintado. De este modo, al lado de un parte de guerra de la facción del ejército norte del bando sublevado durante la Guerra Civil, del ejemplar del 29 de abril del periódico francés *l'Humanité* en el que se informaba del bombardeo en la ciudad vasca, de una serie de fotografías de Guernica tras el bombardeo y de una bomba incendiaria de la Luftwaffe alemana,

tal vez pueda volverse a llenar con su sentido crítico originario de denuncia de la violencia franquista contra ciudadanos de su mismo pueblo.

4) Porque estimula un tipo de conocimiento rizomático en el que de un modo no jerarquizado ni lineal cada elemento de la cultura material ofrece un retrato parcial y completo a la vez de los hechos históricos que nos ocupan permitiendo así comprenderlos en toda su complejidad.

5) Porque estimula a quienes participan en la intervención a aportar comentarios a partir de otros elementos de la cultura material que puedan conocer, llevar consigo y mostrar o simplemente evocar y generar así debates que conduzcan a nuevas conexiones entre los materiales del pasado e inéditas maneras de relacionarse con él. El uso de fuentes primarias y el intercambio continuo con ellas puesto al alcance de cada persona hace de este tipo de intervenciones procesos abiertos, en los que se fomenta una educación colaborativa, participativa y activa.

Ejemplo de intervención en Darío Corbeira. Permanecer mudo o mentir en Tabacalera

Al fondo de una sala alargada en la que destacaba por su tamaño la obra *Un año bisiesto cualquiera* (2008) se encontraba también (A) *La Clase Obrera nunca fue al paraíso* (3) (1990-2015), que era una de las piezas de la exposición que más se prestaba a una intervención a partir de otros elementos de la cultura material del activismo obrero. La obra fue concebida ante la caída del muro de Berlín en 1989. Corbeira se interrogó entonces por el devenir de la clase obrera como sujeto político antes llamado a cambiar la historia y que a finales de los ochenta parecía consumir su fracaso y casi su desaparición. Para ello tomó como elemento de partida el símbolo por excelencia del proletariado, la hoz y el martillo, e hizo nueve heliografados de ese motivo sobre papel poliéster con una plantilla. Luego los precintó y archivó durante veinticinco años. En 2015 se abrieron, para saber qué había pasado con el proletariado y el resultado es lo que se aprecia en la imagen, una especie de representación fantasmagórica de aquel símbolo, que en algunos casos prácticamente ya ha desaparecido, en otros no se aprecia y en todos ya no tiene fuerza para significar lo mismo que en 1990, ni mucho menos, lo mismo que en los años setenta y ochenta. La obra testimonia la desaparición vaporosa de la clase obrera como sujeto político e histórico.

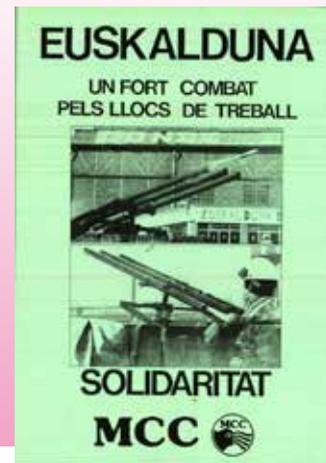
Sin embargo, ese testimonio alcanza un sentido distinto al ponerlo en contacto con otros ejemplos de la cultura material del obrerismo desde finales de los años setenta y ochenta que sirven para explicar y contextualizar el *devenir fantasma* de la clase obrera en España en la primera década de la democracia y dar cuenta de que paradójicamente ese devenir fue siempre resistente y combativo.



Entre los elementos de la cultura material empleados para dialogar con *La Clase Obrera nunca fue al paraíso* destaca el cartel (B) con que la CNT-AIT convocó una manifestación en contra de los Pactos de la Moncloa en 1978 que supuso el inicio del fin de la resistencia anarcosindicalista debido a los sucesos de la sala de fiestas Scala con los que se terminó la manifestación y a partir de los que se criminalizó y persiguió al movimiento anarquista. Junto a él (C) una fotografía del XXVIII Congreso del PSOE realizada por el Txemi Martínez para el periódico *Combate*, órgano oficial de la Liga Comunista Revolucionaria, en el que se iniciaron las presiones de Felipe González (que llegarían a buen término meses después) para que el partido abandonara el marxismo como referente ideológico dejando así el terreno abonado para las reformas liberales que posteriormente el PSOE promocionó durante los ochenta, como la Ley de Reconversión Industrial de 1983 o el Estatuto de los trabajadores aprobado en 1984. Ambos materiales dialogan con la obra de Darío como hitos que preconizan lo que la serie de nueve heliograbados advierte en 1990 y certifica en 2015.

Otros elementos de la cultura material obrera de los ochenta sirven para demostrar cómo fue la deriva de la clase obrera. Por ejemplo, la fotografía (D) documenta la solidaridad en forma de manifestaciones de los obreros de los círculos rojos de las grandes ciudades (de Intelsa en Getafe en este caso) con sus compañeros de otras fábricas que se veían afectadas por los programas de reconversión industrial. Similar resistencia y solidaridad se puede ver también en un cartel (E) en que el partido Movimiento Comunista de Catalunya apoyaba a los trabajadores del Euskalduna en Bilbao. Por último la obra de Darío Corbeira mantiene un tira y afloja con el cartel (F) en el que la Liga Komunista Iraultzailea y el Euskadiko Mugimendu Komunista llamaban a la huelga el 14 de diciembre de 1988. Ese día se consiguió una de las últimas grandes victorias del movimiento obrero.

La obra de Darío Corbeira cobra un nuevo sentido en relación con otros elementos de la cultura material del activismo obrero. La historia es la misma, la desaparición de la clase obrera como sujeto político destinado a cambiar la historia, pero en diálogo con las fotografías y los afiches a los que se enfrenta surgen relatos de resistencia, que se pueden ampliar y matizar con nuevos documentos, y se pone fecha y razón histórica para el desvanecimiento organizado que, además se ve atravesado por triunfos importantes. El relato histórico puede completarse aún más. Cuantas más fuentes de información se empleen más datos obtendremos para entender los hechos y las culturas en que ocurrieron. Cada elemento nuevo aumenta además las posibilidades de un aprendizaje colaborativo, puesto que abre nuevas vías para el debate con las personas que participan en la intervención y pueden derivar en temas para la discusión imprevistos hasta entonces.



E



F

- A. *La Clase Obrera nunca fue al paraíso* (3), Darío Corbeira, 1990-2015 © Darío Corbeira
- B. CNT-AIT © Biblioteca de Archivos y Propaganda Ramón Adell Argilés
- C. © Txemi Martínez
- D. © Manuel Espinar
- E. MCC © Biblioteca de Archivos y Propaganda Ramón Adell Argilés
- F. LKI y EMK © Biblioteca de Archivos y Propaganda Ramón Adell Argilés

ALGO VA MAL EN EL SISTEMA DE CONTROL TEMPORAL...

marian garrido

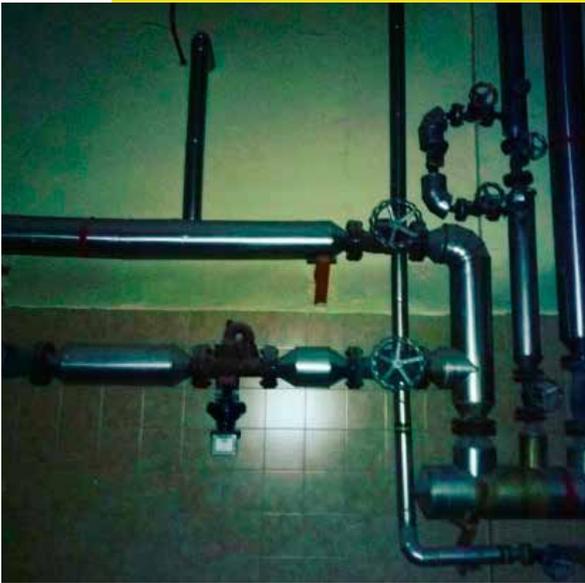
Un museo vacío a oscuras y una tribu de adolescentes. Un montón de hormonas a mitad de verano y una fábrica de tabacos de más de dos siglos; se recordará ese junio en Madrid como uno de los más cálidos, de récord, con dos olas de calor y una tormenta que inundó el metro; el edificio de la tabacalera permanecía fresco, como un búnker de altos techos de hormigón, grandes pasillos y espacios en un tiempo detenido.

Algo va mal en el sistema de control temporal... Los chicos y chicas recorren la exposición con linternas, al principio tímidos y luego corriendo, riendo y chillando, al principio con cierto temor, después asustando a los visitantes. Como fantasmas de otro tiempo deambulan en pequeños enjambres, atareados. Son espectros del futuro, y deben salvarse a sí mismos de un holocausto postnuclear, su tiempo se acaba. Casi todos han visto películas de ciencia ficción o fantasía, así que las ideas no les faltan, saben que los protagonistas de esos mangas, cómics o series salieron ilesos en la misma situación y de otras peores. Son como un pequeño *Señor de las moscas* que a partir de unas escenografías museísticas imaginan otros mundos posibles.

Quizás no necesiten oxígeno porque han mutado, porque un parásito simbiote alojado en las fosas nasales se lo proporciona. No necesitan luz porque sus ojos ya son otros, incluso tienen tres. Han alcanzado la paz sobreviviendo en grupos pequeños, haciendo rituales de bailes y sociedades de castas, han adorado a las reliquias del pasado y han robado todo el arte que quedaba después de las múltiples guerras, han abolido los géneros y los roles y han utilizado tuberías para comunicarse en una mezcla entre latín y otras lenguas.

Muchos visten de flúor para ser vistos en esas condiciones, otros sin embargo se esconden en las sombras, sus futuros son antagónicos: son las reinterpretaciones de las subculturas que vendrán pero que se parecen a las que han sido. El tiempo es un tejido maravilloso, flexible y elástico como un maillot.





caosmotropia Estamos completamente aislados de supraterra, pero entre comunidades subterra nos comunicamos con ductus.

pablox444 Wuala



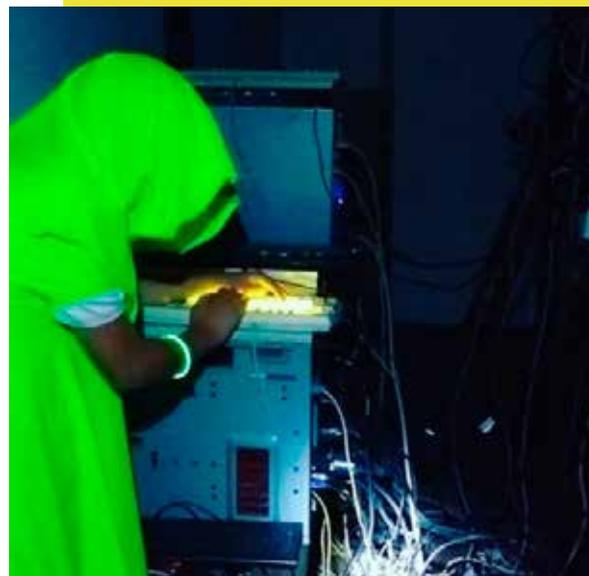
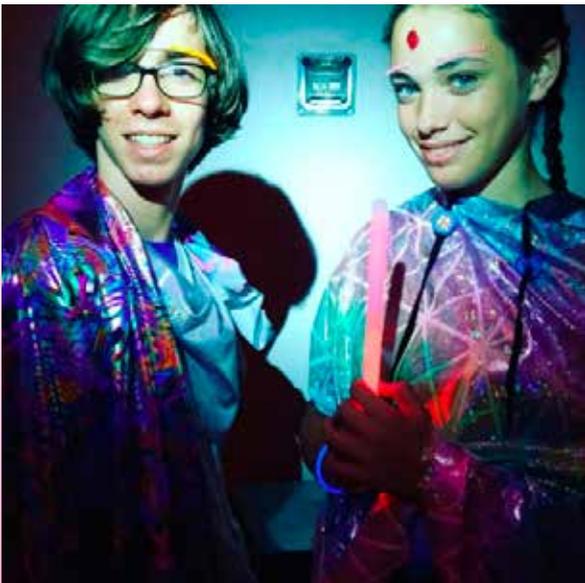
caosmotropia Algo va mal en el sistema de control temporal...



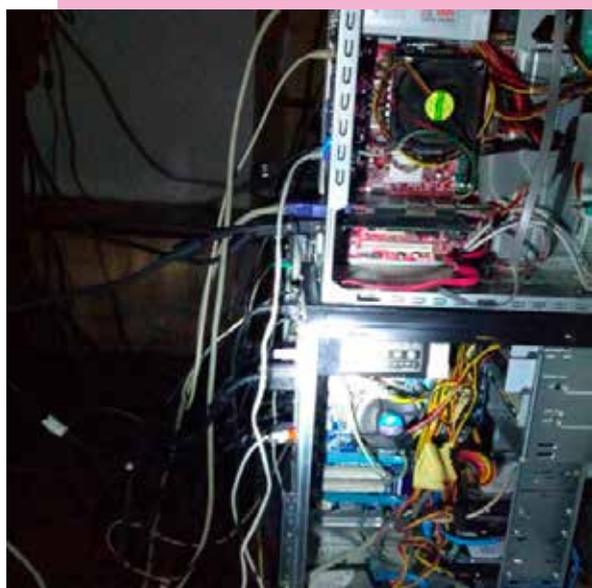
caosmotropia Hemos ido mutando poco a poco



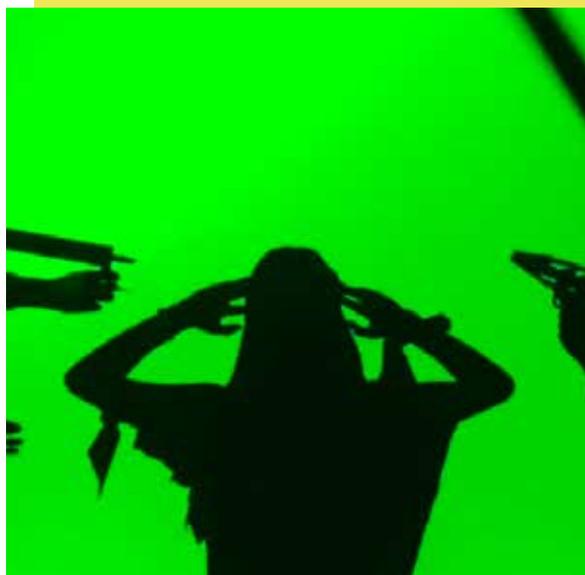
caosmotropia Adoramos a la figura de la salvación/destrucción porque es la única reliquia de nuestra vida supraterra



caosmotropia Hemos encontrado un fallo en el sistema temporal. Mandamos este mensaje al pasado para evitar la guerra.



caosmotropia Auxilium



caosmotropia Hace cien años ...



caosmotropia Actualmente para celebrar nuestra alegría todos bailamos locamente a las 8 pm



caosmotropia Rescatamos lo que pudimos del arte !!



caosmotropia Hemos abierto nuestra mente y no hay ningún tipo de discriminación



caosmotropia Os esperamos en el futuro 🌈 nuestras pistolas disparan amor
pablox444 :)



caosmotropia La moda representa nuestra felicidad 💖😊😊😊

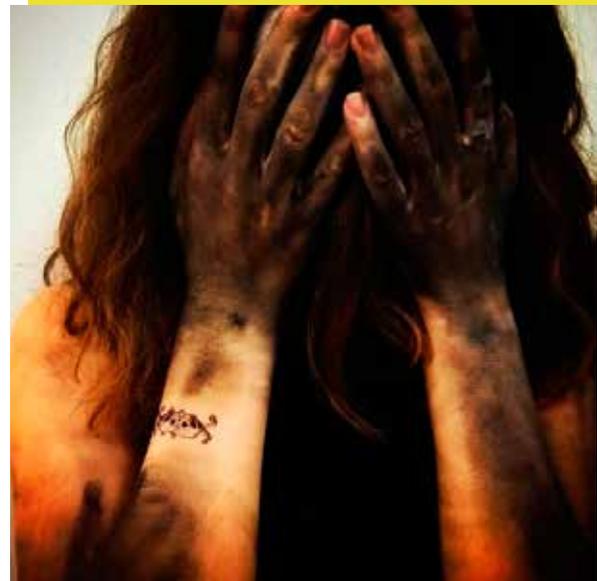
pablox444 El nuevo joker xd
mabumusica @caosmotropia me encantaaaa



caosmotropia Conseguimos sobrevivir con las provisiones en el búnker hasta que terminó la guerra.



caosmotropia No obstante, consiguieron robar algunas esculturas para que la humanidad no pudiera acabar con todo lo que tenía delante además sacaron fotos e imprimieron las obras más famosas de la historia para así preservar una cultura que pueda ser admirada por generaciones futuras.



caosmotropia 40°14'41"N 4°21'58"W
721m

<https://www.instagram.com/caosmotropia/>

VISIÓN NOCTURNA

christian fernández mirón

Dejar siempre espacio o un hueco en blanco

Dentro de una pequeña caja, recuerdos que construimos. Al abrirla, el primero que aparece es una bengala. Recuerdo que la metimos dentro para encenderla más tarde, cada uno en su casa, con sus adultos (en Tabacalera no podíamos hacer fuego). O guardarla para el futuro, no encenderla nunca. Debajo, una tarjeta negra con la palabra "silencio" escrita en tiza. Alguien sugirió recordar así el silencio que escuchamos, tumbadas a oscuras sobre la moqueta, rodeadas de imágenes que no podíamos ver. Teníamos los ojos abiertos, respirábamos profundamente y empezamos a vislumbrar las formas del techo, los arcos de la fábrica y las fotos colgadas en la pared, que eran rectángulos negros en la oscuridad. Solamente distinguíamos sus marcos en la penumbra, en el límite de lo visible. Poco a poco, iban apareciendo rumores de voces lejanas, sonidos de tuberías, el tic-tac de un reloj, el tintineo de unas llaves. Nuestra propia respiración. Debajo de la tarjeta negra, un papel con "Nuestras normas", escritas por muchas manos y en todas direcciones. Aquellas que decidimos respetar o cuestionar, a partir de las que el museo nos imponía al entrar por la puerta. Algunas nos parecieron bien, otras precisaban matices. Con ciertas normas no estábamos de acuerdo y las omitimos, otras las tuvimos que redactar porque parecían importantes. "Dejar siempre espacio o un hueco en blanco". "No alumbrar a la cara de nadie". "No morder al guardia". Sigo sacando cosas. Encuentro nuestras siluetas, que dibujamos con luz y sombra, en cartulina y tiza. Unas instantáneas de cuando irrumpimos en la casa del guarda, linterna en mano, descubriendo muebles y objetos antiguos. Niños abriendo puertas, corriendo cortinas, curioseando entre cajones y armarios. Allí encontraron dos llaves, un comedero, una postal de Egipto, un cenicero, la marca de la cama en la pared, un mortero, un bote de cacao, guindillas... Tuvimos que emplear la imaginación para deducir si el guarda era hombre o mujer, si vivía con alguien, si su mascota era un gato o un perro. Dedujimos que le gustaba leer y escribir cartas de amor, también cocinar. Tal vez se llamaba Francis, o puede que Francis fuese su hijo. Capturamos algunas texturas de la casa y de los objetos. Casi al fondo de la caja, unas fotos de lo que descubrimos en el laberinto de esculturas griegas, la *Suite nocturna*. Menos mal que estaba permitido pasear con linternas. Apuntando con luz, encontraron un cuerpo cortado por la mitad, la cola de un fauno, la palabra "cachalote" rotulada sobre un torso musculado. Lo último: las fotos de larga exposición. De cuando dibujamos con luz, pasando la linterna de mano en mano para crear líneas, círculos, intentos de palabras.

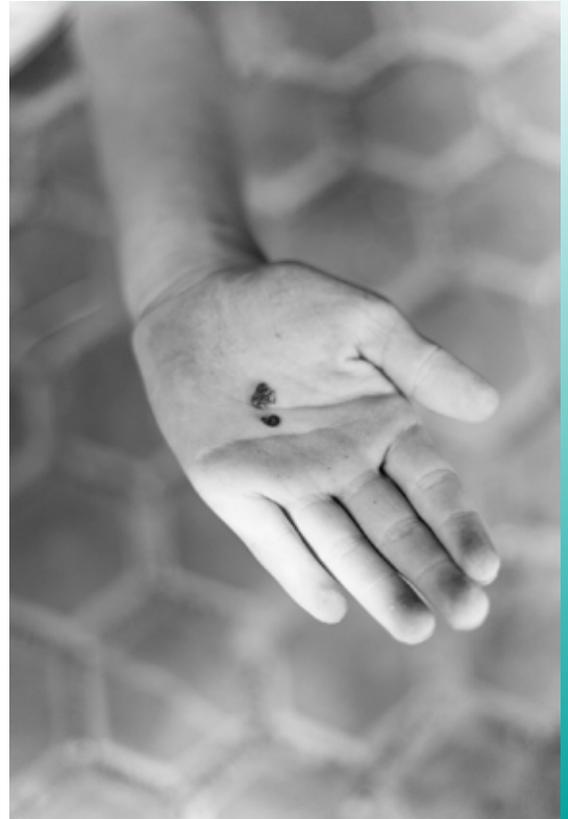
No es seguro si es chico o
chica.
Le gusta coser y ~~pinta~~
cocinar.  
Tenía un gato. 
Era educado por que
tenía el libro de "cortesía
y buen tono." 
Escribía poesía de amor
eso indica que estaba enamorado
de alguien. 



Visión nocturna fue un taller en el que exploramos las penumbras de la antigua fábrica de tabacos de Madrid y la exposición de Fernando Maquieira, *Guía nocturna de museos*. El espacio y la exposición convivían con el programa de talleres, y me parecieron oportunidades excepcionales para encontrar conexiones y hacer algo especial. Así es como me gusta trabajar: desde el contexto, abriendo bien los ojos y los oídos. En una sociedad tan marcada por roles y jurisdicciones, no encuentro mayor potencial y placer que en la hibridación. Siempre quiero saber qué hace el de al lado. Me da curiosidad. Y me sigue sorprendiendo que el del arte sea a veces un mundo tan estanco, en el que cada agente tiene un papel determinado y un miedo inexplicable a ser contaminado. Ese pavor a que le quiten a uno lo suyo, si es que fue suyo alguna vez. Entretanto, oigo a profesionales de la educación y la mediación que me rodean reivindicar el valor de su práctica como producción de conocimiento, no un mero "estar al servicio de" artistas y comisarias. En este caso, me entusiasma la posibilidad de trabajar con algo brillante que está a mi lado. Jaime y Manuela me invitaron a pensar libremente en un taller, y me inclino por la curiosidad. Apuesto por la colaboración. Aprender unas de otras y aprovechar esta proximidad. Hay tanto potencial en las conversaciones que no estamos teniendo, en las reflexiones que no estamos compartiendo. En el mejor de los casos ocurre como sucedió aquí: comisarias deseosas de colaborar y aprender, artistas ilusionados por tu interés en su trabajo, que parecen sentir una genuina curiosidad por lo que ocurre cuando la obra se ha terminado de producir y pasa a habitar una sala de exposiciones. Un lugar poblado por seres que piensan y sienten. Si compartimos una complicidad podemos disfrutar de un retorno colectivo, aprender algo en el proceso. Al fin y al cabo lo que me interesa de la educación es el aprendizaje.

Contagiarse por el contexto me lleva a elaborar una lista de necesidades y limitaciones. Tomar estas últimas como motor creativo. Cómo no sentirse inspirado por la antigua Tabacalera, ahora centro expositivo, sus largos pasillos, sus paredes tostadas y sus habitaciones que esconden historias. Averiguar qué hay, dónde nos podemos meter, hasta dónde podemos llegar. Lo mismo con la exposición de Maquieira. Comisariada por Paco Gómez, juntos explotaron al máximo la especificidad de la antigua fábrica de tabacos, convirtiendo la visita en experiencia (mi sala favorita era una suerte de instalación escenográfica, fusionando obra con montaje expositivo con espacio reconvertido, obligándote a apreciar la singularidad del momento). Maquieira lleva siete años fotografiando museos del mundo cuando estos echan el cierre, sin visitantes, apagados. Apenas iluminados por luces de emergencia o luces parásitas provenientes de la calle, los museos cobran una vida nocturna. Se convierten en lugares enigmáticos, solitarios y nuevos. El taller no habría sido posible sin esta constelación de inspiraciones-oportunidades.

Del mismo modo, sentí una atracción irresistible hacia La casa del guarda. Normalmente está cerrada al público, escondida tras una puerta discreta que podría parecer un simple armario. Pero me dijeron que podíamos entrar. Era un lugar perfecto para investigar sobre la memoria y la narración. Para jugar con la imaginación y la ficción. Empezado el taller, el día antes de entrar a La casa le puse a todo el mundo deberes. Aquella tarde debían buscar un objeto con historia en su hogar. Le podrían pedir ayuda a su familia, poner en común recuerdos y pensar en qué cosa antigua, tal vez algo de cuando eran (aún más) pequeños, podía estar bien traer. Algo que tuviera suficiente valor emocional, pero no demasiado frágil. Al día siguiente, todos trajeron su objeto y narraron su historia al grupo. Una camiseta heredada de un hermano mayor, un pincel de maquillaje con el que transformarse, una vieja radio, un caballito de mar fosilizado, unos negativos fotográficos que intentamos escudriñar a contraluz... Mientras uno contaba su historia, el resto tocábamos los objetos, los pasábamos de mano en mano. Pronto entraríamos a La casa del guarda. Dejaríamos allí los objetos para que se llenasen de las experiencias de esta semana, recogidos el último día para que volviesen a casa de cada uno, cargados de recuerdos.



No pintar encima de las obras de arte

A veces se puede de tenerse

No nos daba miedo la oscuridad. Éramos un equipo de exploradores. Con la linterna en la mano, de habitación en habitación, fueron encontrando los objetos que había colocado previamente, cual noche de reyes, para detonar una ficción. ¿Quién creéis que vivió aquí? ¿Cómo era esta persona? ¿Qué podíamos inferir del lugar y sus objetos? Entre especulaciones y estereotipos, se fue esbozando un perfil de guarda, lleno de contradicciones pero también certezas, mientras imaginábamos su vida en este lugar, años atrás. Recogimos texturas de los objetos, de las paredes y de los suelos con la técnica del *frottage*. Todos estos registros alimentarían un *souvenir* con el que construir reflejos y recuerdos de nuestra experiencia.

También buscamos cosas más allá de lo visible por la fábrica. Entendiendo el silencio como un espacio, un lugar inusual y mágico. No como un castigo, que es como se suele plantear a la infancia. El silencio permite que aparezcan los sonidos invisibles, aquellos que suelen pasar desapercibidos porque son pequeños, ¡pero interesantes! Como ejercicio de escucha activa, la oscuridad nos ayudó a entrar en el juego. Concentramos en liberar espacio, en dejar paso a lo que no se ve (ni se oye) habitualmente, es una suerte de meditación colectiva. Poco a poco, van apareciendo cosas y resulta asombroso darse cuenta. Las niñas estaban entusiasmadas. Invitamos a los adultos a venir pronto el último día y recorrer el espacio todos juntos, guiados por las niñas y su linterna. Recordando y compartiendo aquello que les había llamado más la atención, decidieron que repetiríamos la dinámica del silencio y así nos tumbamos todas sobre la moqueta. Querían mostrarle el silencio a los adultos. Hablamos sobre dónde se encontraba el silencio, si es que existía, en nuestro mundo. En la biblioteca, en la iglesia, en la oficina, en la cama cuando vas a dormir. Pero conversando suavemente, aún en la oscuridad, llegamos a la conclusión de que todos esos lugares esconden también sonidos invisibles. En la biblioteca suenan las páginas de los libros al pasar, en la iglesia se oye el murmullo de un rezo, en la oficina el traqueteo del teclado, o el zumbido del aire acondicionado. Cuando estás en la cama oyes el sonido de la calle, un perro ladrando, el paso de un tren o los vecinos discutiendo. Les propuse llevarse esta dinámica a casa y prestar atención a sus alrededores.

El juego de la atención es tan importante como la elaboración de preguntas abiertas. Nunca simuladas, jamás retóricas, como el profesor que espera una respuesta unívoca y descarta cualquier divergencia. La diversidad es la mayor riqueza de un grupo, es su naturaleza, y así es importante armar dinámicas que no solo permitan esa pluralidad sino que le den la bienvenida. Seguirán conversaciones y debates, contradicciones y por qué no, conflictos. Un espacio en el que poder compartir tu punto de vista y escuchar el de otros, sintiendo que pueden y deben convivir. Como responsable de la actividad, un educador debe prestar atención al grupo y contar con un margen para lo inesperado, que dote a la actividad de honestidad. Lo contrario sería una ejecución robótica, un lugar sin vida. La participación real implica la aceptación de lo imprevisto y la inclusión de lo inimaginable.

Así, te puedes llegar a sorprender. La pequeña frustración de que las cosas no salgan como tú quieres, en lugar de un problema, puede ser un aprendizaje. Es cuando cobra sentido hacer cosas con otros, hacerlas en realidad (y no simplemente imaginarlas).

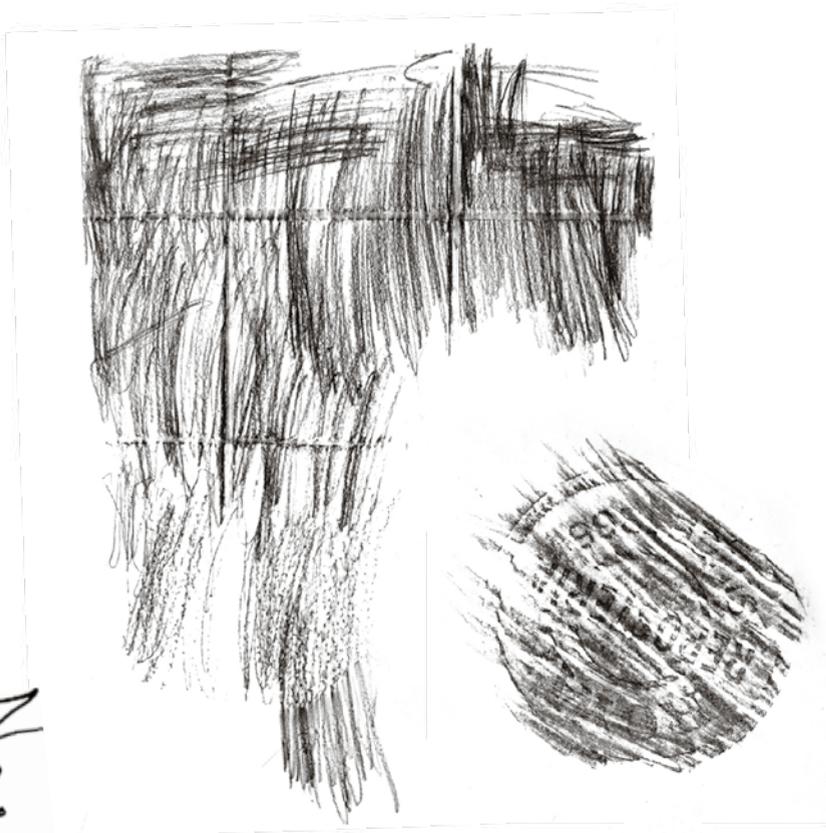
El último día construimos un *souvenir* con los registros que habíamos generado durante la semana. Esa caja llena de historias que iniciaba este texto, una forma de recuerdo y un detonante para futuras narraciones. La caja permitirá recordar y relatar, de nuevo, lo vivido a amigos y familiares más adelante. A uno mismo. Tal vez descanse en una estantería y se llene de polvo, hasta ser encontrada algún día.

Poder tumbarte
en la sala penumbra





Estas son algunas de las texturas que capturamos durante nuestro tiempo en La casa del guarda. Puedes colocar este papel sobre una superficie que quieras recordar. Presiona con un lápiz y frota suavemente sobre un área del papel. Poco a poco, la textura se hará visible y permanecerá.



No se tratan de algunas obras



COMISARIADO, EDUCACIÓN Y POLÍTICAS DE LOS CUIDADOS

barbara malhknecht



“Ya que la vida es precaria, depende fundamentalmente del cuidado y la reproducción.” 1

Querida Manuela, querido Jaime.

Quizá una carta resulte una forma poco habitual de contribuir a esta publicación. Imagino que os sorprenderá el formato y que la dirija personalmente a vosotros.

Hace tiempo me invitasteis a escribir un texto para la primera edición de esta publicación, dedicada a profundizar en el programa educativo que conceptualizasteis y estáis llevando a cabo en Tabacalera Promoción del Arte en Madrid. Coincidiendo con este trabajo inicial, fui vuestra huésped en el marco de una residencia curatorial dentro del programa *Sweet Home*, creado por la asociación Hablarenarte, en colaboración con el Foro Cultural de Austria. Así nos conocimos y es el motivo por el decidisteis proponerme esta contribución. Acepto vuestra invitación como un punto de partida para pensar acerca de la pregunta que me lanzabáis. En vuestro correo de invitación, me decíais: “para nosotros es fundamental considerar cómo se desarrollan las prácticas educativas y curatoriales, por lo que sería genial contar con tu contribución. Nos preguntamos si te podría interesar escribir un ensayo acerca del papel de los cuidados y el mantenimiento en los proyectos curatoriales y educativos”. Como invitada a pensar acerca de ello os responderé empezando por mi residencia en Madrid, y las ideas que vengo desarrollando desde entonces, a partir de cuestiones relacionadas con la hospitalidad y el auto-cuidado hasta la noción de reproducción social y mantenimiento, enfocadas hacia los cuidados en las prácticas curatoriales y educativas. Disculpad, por favor, si las ideas que planteo a continuación son sólo un borrador. Se trata de un boceto preliminar que recoge experiencias y pensamientos como un acercamiento a la complejidad de la cuestión que me formuláis.

Acerca de la hospitalidad, el cuidado personal y los cuidados

Para la residencia, propuse trabajar en torno a las implicaciones de la perspectiva feminista en el comisariado y los cuidados: ¿Cómo se relacionan el ámbito, nociones y prácticas del comisariado con los cuidados, específicamente en la economía global capitalista del siglo XXI?

Durante los primeros días que pasé en vuestra casa, tuve que recuperarme de una herida en la cabeza. En lugar de encontrarme con profesionales en la ciudad y participar en su programación cultural, tuve que cuidar de mí misma. Mientras estaba en la cama, observando el movimiento de las cortinas en el caluroso viento veraniego, me preguntaba cómo el cuidado personal y los cuidados como práctica cotidiana conectaba con la propia naturaleza de la residencia.

En mi propuesta, expresaba mi interés por una residencia que es presentada como un “hogar”, en la relación anfitrión y huésped, remarcando la relación de hospitalidad. La hospitalidad como invitación, como el recibimiento y bienvenida a un huésped; la hospitalidad como punto de partida para la amistad; la hospitalidad bajo las condiciones de una residencia curatorial con sus normas y protocolos, operando entre compartir un espacio íntimo de la casa y el espacio público de la producción cultural y la programación. Retomo la noción de hospitalidad de Jacques Derrida. En su libro *Of Hospitality*, Anne Dufourmantelle invites Jacques Derrida to respond (2000), diferencia entre dos formas de hospitalidad: una que es incondicional y otra que cuenta con condiciones. Mientras la segunda se rige por las leyes de hospitalidad, lo que significa que la hospitalidad está constituida por un “pacto” y se presenta como un derecho o un deber, la hospitalidad incondicional requiere de la apertura del hogar no sólo al extranjero sino al extraño absoluto, a lo desconocido sin exigir reciprocidad.



1. Isabell Lorey, “Governmental Precarization, 2011. In: eipcp. European Institute for progressive cultural Policies” (2011), (traducción libre). Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0811/lorey/en>

Me hicistéis sentir como en casa, compartiendo comidas y cenas, cocinando juntos e intercambiando ideas con otros huéspedes, colegas y amigos de vuestro contexto en Madrid. Charlamos largo y tendido sobre las condiciones del trabajo cultural y la inmensa cantidad de trabajo invisible que supone el trabajo autónomo o independiente en el ámbito artístico. La residencia *Sweet Home* (Dulce Hogar) supuso compartir el espacio social e íntimo de vuestra casa. Consistía fundamentalmente en lo “dulce” de las pequeñas cosas que a veces resultan invisibles; los pequeños gestos que van más allá de lo obvio, lo asumido, lo diario.

En los siguientes apartados, me propongo esbozar algunas cuestiones de mi investigación, que espero puedan contribuir a vuestras ideas acerca de cómo se desarrollan las prácticas educativas y curatoriales.

Acerca de los cuidados y el mantenimiento

En mi investigación exploro cómo el comisariado y la educación se relacionan con nociones y prácticas, históricas y contemporáneas, de la reproducción social, las tareas del hogar y lo doméstico. Mientras vivía en vuestra casa y veía cómo salíais para trabajar y volvíais para continuar trabajando en casa, me di cuenta de cómo se entremezclan las esferas del trabajo productivo y el reproductivo. Dos áreas que anteriormente se dividían en trabajo remunerado fuera de casa y trabajo no remunerado en casa, resultan ahora indiscernibles. Mientras parte del trabajo realizado fuera de casa, anteriormente remunerado, se convierte en no remunerado en el trabajo autónomo, nos llevamos a casa mucho del trabajo supuestamente remunerado. Cuidar de nosotras mismas y otras, dentro y fuera de casa resulta muy similar a gran parte del trabajo que realizamos en el comisariado y la educación. De alguna forma cuidar y comisariar ² coinciden y difieren en relación a las condiciones de visibilidad y remuneración. Coinciden en que ambos son actos y prácticas de mantenimiento y cuidado; difieren en cuanto a que no son equitativamente visibles y remuneradas. Es ciertamente la condición pegajosa de lo dulce la que de alguna forma hace amargo el cuidado. Y es que las propias condiciones del trabajo relacionado con el cuidado oscilan entre la “dulzura” de recibir cuidados y la amarga ironía del régimen de precarización de subjetividades, vidas y cuerpos propia del capitalismo global.

En este punto, pienso entre otros en los textos de Isabell Lorey acerca de lo precario, la precariedad y la precarización. La relación entre el trabajo productivo y el trabajo reproductivo es una cuestión que se enmarca de manera diferente hoy en día a como se propuso en la segunda ola del feminismo en la década de los años sesenta y los setenta. Bajo las condiciones del capitalismo global y de la economía neoliberal postfordista ya no existe una clara línea divisoria entre el trabajo productivo y el reproductivo. Hoy en día las mercancías han reemplazado los bienes producidos en el entorno doméstico; las tareas domésticas y los cuidados se ofrecen como servicios precarios y las condiciones y relaciones del trabajo reproductivo -trabajo en casa, trabajo doméstico, cuidados, comunicación y trabajo sexual, habitualmente desarrollados por mujeres migrantes y personas sin papeles- han empeorado. Estas condiciones actuales se aplican además tanto al trabajo reproductivo como al productivo. Ha surgido una multitud de diferenciadas formas de vida y condiciones laborales precarias, en las que los contratos de trabajo son temporales o por proyecto, con un incremento del trabajo a media jornada y en negro. En esta línea, me pregunto: ¿cómo puede desarrollarse la solidaridad, como apertura a lo comunitario, a pesar y bajo estas condiciones fragmentadas y dispares? Y, además, ¿cómo podemos actuar en estas relaciones dentro del ámbito de la producción cultural? ¿Cómo podemos pensar las relaciones en el hogar, lo doméstico, el trabajo relacionado con los cuidados, la educación y el comisariado?

Cuidados y mantenimiento en las prácticas curatoriales y educativas –Un posible acercamiento

Mi investigación acerca de la reproducción social, el mantenimiento y los cuidados se sitúa entre los ámbitos del comisariado, la educación y el concepto feminista-materialista de reproducción social, al tiempo que conecta con los cuidados en múltiples vías. A partir de este marco, trato de plantear posibles trayectorias para pensar las relaciones de los cuidados y el mantenimiento en las prácticas curatoriales y educativas. Con este objetivo, plantearé a continuación tres escenarios diferentes.



2. *to curate* en inglés. [N.de t.]

Escenario 1, 1969. Mantenimiento = Trabajo = Arte. Una propuesta

“La cultura confiere un estatus pésimo al mantenimiento = salarios mínimos, amas de casa = sin remuneración”³ En 1969, en un periodo de activismo protagonizado por los movimientos estudiantiles en EE.UU., Europa, México y Japón, los derechos civiles de la comunidad afro-americana y el movimiento internacional de mujeres, la artista Mierle Laderman Ukeles, elaboró un manifiesto titulado *Manifiesto. Maintenance Art. Proposal for an exhibition: Care* (Manifiesto. Arte de Mantenimiento. Propuesta para una exposición: Cuidados). En respuesta a las contradicciones que percibía entre desarrollar una vocación dentro de la sociedad, su propia concepción como artista y su nuevo rol como madre, se declara *maintenance worker* (trabajadora de mantenimiento) e identifica su producción a partir de entonces como *maintenance art* (arte de mantenimiento). Mierle Laderman Ukeles concibió el Manifiesto del arte de mantenimiento como una propuesta para una exposición en el Whitney Museum of American Art. La muestra estaba dedicada a la idea de “mantenimiento” desde la perspectiva del “mantenimiento personal”, el “mantenimiento público” y el “mantenimiento del planeta”. Ukeles propuso encargarse de las tareas domésticas diarias, tales como limpiar, fregar y cocinar, como parte de la exposición. El museo rechazó su “Propuesta para una exposición”, pero en 1971 fue publicada por Jack Burnham en la revista *Artforum* y Mierle Laderman Ukeles continuó desarrollando su serie de performances de arte de mantenimiento en distintas exposiciones e instituciones.



Escenario 2, 1972. Salarios para el trabajo doméstico

En 1972, la activista y autora feminista Mariarosa Dalla Costa, relacionada con el grupo *Potere Operaio*, publicó su pionero ensayo “*Potere femminile e sovversione sociale*” (Poder femenino y subversión social), en el que investigó el papel central que dentro del sistema capitalista juega el trabajo reproductivo. Según Dalla Costa, el capitalismo destroza las unidades precapitalistas de producción, vida y trabajo. El capital, predominante en las formas de salario y remuneración de los trabajadores (hombres), organiza su explotación por medio de la naturalización del trabajo reproductivo de las mujeres trabajadoras no remuneradas. Dalla Costa declara que el trabajo doméstico, no remunerado e invisibilizado como forma de trabajo productivo, no es únicamente cuantificable y cualificable desde las lógicas del trabajo asalariado, ya que el bien que reproduce no toma una forma objetual, pero es pura y simplemente trabajo. La campaña “Salarios para el trabajo doméstico” lanzada por el *Collettivo Internazionale Femminista* -fundado en 1972 en Padua por Dalla Costa, Leopoldina Fortunati, Selma James, Silvia Federici y Brigitte Galtier- no fue una reivindicación política práctica, sino un punto de partida para la lucha colectiva. En su libro *The Power of Women and the Subversion of the Community* de 1972, Dalla Costa llama a la subversión en la relación entre el “tiempo del trabajo doméstico” y el “tiempo libre del trabajo doméstico”.

Escenario 3, 2002. Huelgas y cuidados

Precarias a la deriva, una iniciativa que combina investigación y activismo, toma como punto de partida el centro social la Eskalera Karakola en Madrid cuando en 2002 los dos grandes sindicatos en España llaman a la huelga. Precarias a la deriva se organiza a partir de la consideración de que su trabajo reproductivo no estaría representado en la huelga. “¿Qué hace una chica como tú en una huelga como ésta?” fue la pregunta que Precarias a la deriva lanzó a las mujeres trabajadoras. Una pregunta dirigida a perturbar la perturbación propia de la huelga. “En los meses posteriores, desarrollaron un conjunto de recorridos (que denominaron “derivadas”) por los circuitos urbanos de la precariedad, centrándose en sectores laborales (trabajo doméstico, trabajo sexual, telemarketing, hostelería, sanidad, comunicación...) que están ocupados mayoritariamente por mujeres (y cuando hay hombres, normalmente figuran en los escalafones jerárquicos

3. Alexander Alberro, Blake Stimson (ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*, 1999. MIT press, Cambridge (Massachusetts)/ Londres, p. 123.

superiores)”⁴. Precarias a la deriva desarrolló un conjunto de recorridos que incluían narraciones orales, encuentros y charlas dirigidas a crear nuevas formas de estar con otras.

Estos tres escenarios que planteo abarcan varios ámbitos: la segunda ola del feminismo y sus luchas por la visibilización del trabajo doméstico y de cuidados no remunerados, el arte y la performance de los años sesenta y setenta, y las prácticas activistas contra las condiciones del trabajo precario a principios del siglo XXI. Todos ellos reflejan la urgente cuestión respecto al significado del trabajo reproductivo en específicos contextos históricos, sociales y geopolíticos. Todos presagian la cuestión que planteaba Mierle Laderman Ukeles: “¿Cómo lo logras?”

Propongo estos tres escenarios como una constelación que pretendo replantearme en relación a la labor de comisariado y educación en arte, en cuyo día a día las poco glamurosas tareas de mantenimiento y cuidados son raramente visibles. Preparar comida y bebidas para las asistentes a una actividad, tener en cuenta el tipo de cuidados que artistas y participantes de un taller puedan necesitar, ordenar el espacio tras una charla, escribir un correo de agradecimiento a un invitado o invitada, son actividades básicas en la práctica curatorial y educativa. En estas prácticas es de vital importancia el trabajo de mantenimiento y cuidado. Por ejemplo, juega un papel fundamental durante el montaje de una exposición, cuando el equipo técnico no está disponible o cuando es necesaria una cuidadosa comunicación. El cuidado y el mantenimiento son cruciales en una exposición, un proyecto, un taller, cuando las obras de arte y los artefactos precisan cuidado y el público demanda formas de mediación inspiradoras en la exposición.

Si consideramos meticulosamente en qué consiste la labor de comisariado y educación en arte, debemos considerar todos esos momentos que posibilitan los procesos curatoriales y que suponen el material básico para todo proyecto curatorial. Además, si consideramos meticulosamente en qué consiste la labor de comisariado y educación en arte, debemos explorar cómo sujetos y objetos, conocimiento y actuación, cognición y afectos, producción de significados y mantenimiento de estructuras se involucran por igual en el proceso curatorial.

Creo que debemos considerar cuidadosamente el tipo de tareas -las actividades invisibles y no remuneradas- que implican el comisariado y la educación y su constante conexión con la reproducción social, el cuidado y el mantenimiento. Tenemos que pensar acerca de quién, cómo, para quién y en qué condiciones se cubren estas demandas. Las perspectivas *queer* y feministas del comisariado y la educación han elaborado y tendrán que elaborar estas conexiones, lidiando con ellas continuamente y haciéndolas negociables y visibles, llamando la atención de las personas, las instituciones, los patrocinadores y responsables que participan en el trabajo cultural.

Querida Manuela, querido Jaime. Veo que únicamente he planteado un esbozo como respuesta a vuestra pregunta. Continuaré trabajando en ello y espero que juntas enriquezcamos, desarrollemos, complementemos y compliquemos estos pensamientos para alcanzar una imagen matizada y precisa acerca de los cuidados y el mantenimiento en los proyectos curatoriales y educativos.

Con cariño, Barbara

LOVE
DOESN'T PAY
THE BILLS



4. Precarias a la Deriva, *A la deriva por los circuitos de la precariedad femenina*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2004, p. 3

TABACALERA // EDUCA

número #0 // abril - octubre 2017

Organiza

Ministerio de Educación, Cultura
y Deporte
Subdirección General de
Promoción de las Bellas Artes

Coordinación

Guillermo González

Edición

Manuela Pedrón Nicolau y Jaime
González Cela

Textos

Barbara Malhknecht, Christian
Fernández Mirón, Marian Garrido,
Alberto Berzosa, Cristina Mejías,
Jaime González Cela y Manuela
Pedrón Nicolau

Diseño

Raquel G. Ibáñez

Fotografías

Andrés Arranz
Galerna

Impresión

ROTOMADRID

NIPO 030-17-182-8

D.L. M-33269-2017



TABACALERA // EDUCA #1

TERRITORIO

¡Seguimos! El #1 del programa educativo de Tabacalera Promoción del Arte se propone investigar las relaciones entre la arquitectura y los saberes y costumbres de quienes la habitan a través de la idea de territorio.

VISITAS CON...

Todos los jueves a las 18:30. Público general. No es necesaria inscripción previa.

Para cada exposición contamos con investigadores/as que diseñan particulares recorridos en los que abordar los planteamientos de la muestra a partir de sus propias líneas de trabajo y lo que surja.

VISITAS-TALLER

Para grupos escolares de educación primaria, secundaria y bachillerato. Según inscripción.

Las visitas-taller diseñadas por artistas proponen maneras particulares de recorrer y trabajar las exposiciones de Tabacalera a través de dinámicas dirigidas a ejercitar las capacidades de observación, creación, interacción y crítica.

EQUIPO DE MEDIACIÓN

Todos los días, durante el horario de apertura.

En tu visita a Tabacalera encontrarás una mediadora con la que puedes comentar las obras que más te interesen, plantear cuestiones o debatir sus propuestas.

GRUPOS DE APRENDIZAJE

Programa semestral. Calendario específico

¡Novedad! En esta temporada organizamos dos grupos de aprendizaje: uno para personas mayores, dedicado a las relaciones entre los saberes populares y el arte contemporáneo a través del canto, y otro para todos los públicos en el que caminar como fórmula artística para investigar y reflexionar sobre el territorio.

Consulta más información en www.promociondelarte.com

O escríbenos a tabacalera.educa@gmail.com

