

# La experiencia de Carta Blanca y Consonni

**Franck Larcade**

Estimadas amigas, estimados amigos:

Primero tengo que pedir os disculpas a través de Marcelo Expósito, por un lado por no poder estar con vosotros hoy, y por otro lado por los eventuales errores que quizá conlleva el presente texto. De cierta manera me hace gracia hablaros a través de otra persona en el marco de unos encuentros sobre el vídeo, durante los que seguramente se tratará en algún momento de las nuevas tecnologías, cuando se podría haber planteado hacer una vídeo-conferencia o mandado una cinta grabada,... incluso haber utilizado el teléfono como lo hizo varias veces Hans Ulrich Obrist para dar sus conferencias, experimentando día a día la imposibilidad de estar en dos lugares del mundo a la vez. La presente comunicación se envió por fax.

A la hora de hablar de la asociación cultural Carta Blanca, quisiera precisar que fue creada por Corinne Diserens, actual directora de los Museos de Marsella, y hablaré a partir de mi propia experiencia en Carta Blanca como coordinador del proyecto *puente... de pasaje* en Bilbao. El proyecto *puente... de pasaje* es un evento artístico cuya naturaleza es compleja e inclasificable. De hecho, se trató de una serie de intervenciones artísticas en el espacio urbano del Gran Bilbao, tomando como pretexto –más que como contexto– el puente transbordador, elemento simbólico de la identidad post-industrial, que une las dos orillas del río, dos realidades sociales y políticas tradicionalmente opuestas. En este marco se planteó producir las obras de unos diez artistas invitados, siendo ellos los que decidían lo que era su contexto de intervención espacial, social y su modo de difusión. Tras haber tenido conocimiento de algunos datos políticos, geográficos, históricos, sociales, etc., que cada artista analizó y profundizó de forma distinta, cada uno propuso un proyecto de intervención cuyos límites venían fijados en última instancia por nuestra imposibilidad de conseguir satisfacer la demanda del artista. Hasta ahora todas las propuestas pudieron concretarse salvo la de Suzanne Lafont, cuya intervención artística, de gran envergadura, necesita encontrar un presupuesto específico.

Obviamente, intervenir en el espacio urbano –prefiero utilizar la palabra *urbano* en vez de *público* ya que muchas veces el espacio no es tan público sino privado– e interferir en su uso, generan una gran complejidad a la hora de resolver hasta los más mínimos problemas materiales relacionados con la realización de una obra. De forma bastante voluntarista, el proyecto intentaba alejarse de los espacios “protegidos”, como diría Muntadas, convencionalmente dedicados al arte, para confrontarse a un contexto más real compuesto de numerosos parámetros entre los que el público, por ejemplo, constituye un elemento importante.

Brevemente, voy a dar dos ejemplos, describir dos intervenciones artísticas que cuestionan claramente la relación creación/contexto: primero la obra *Apertura* de Dennis Adams, y luego las *Actuaciones en una Fábrica* de Roman Signer.

Dennis Adams realizó, en el marco del proyecto, una obra bastante fiel a lo que se conoce de su trabajo, construyendo una especie de mobiliario urbano, soporte de una imagen muy conocida de la historia de España y del País Vasco, la del coche de Carrero Blanco en el techo de la Iglesia, sacada de la película *Operación Ogro*. Gracias a un juego complejo entre quienes miran y quienes son mirados, la estructura pretendía provocar una yuxtaposición dramática de la imagen histórica con la presencia real del público en la estructura. Aunque conceptualmente la obra pueda tener una fuerza explícita, en esta confrontación a priori polémica la reacción de la gente no existió. Era como si el haber trabajado con respecto a un contexto histórico definido no tuviera un eco vivo en la actualidad y la obra se reducía a una experimentación y una reflexión espaciales por el uso cotidiano que el público local hacía de ella. Con respecto a esta realidad, el mismo Dennis Adams confesaba que, de cierta manera, la búsqueda y el interés que su generación de artistas tenía por la presentación de la imagen fotográfica y sus contenidos hacia el espacio público –como se decía–, fue resuelto de forma tan eficaz en el campo de la publicidad con la imágenes de Toscani para Benetton que no se podría ir más allá o, mejor dicho, que era difícil seguir bajando después de aquello. Creo que la duda que explicaba así se puede trasladar al campo de la creación vídeo si lo comparamos con la televisión. ¿Cómo seguir utilizando el medio vídeo y pensar en su difusión siendo conscientes de la empatía que provoca el instrumento más adaptado a su difusión, a su presentación al público, la televisión?

La cuestión del contexto de difusión es entonces primordial y el creer que estar fuera del espacio expositivo, fuera de los espacios protegidos, permite escaparse de las convenciones de la presentación del arte, hoy es falso, ya que el propio espacio público ha sido tan experimentado por los artistas desde hace unos 20 años, que posee sus propias convenciones e intervenir en él puede ser considerado tan protegido como intervenir en la galería o en el museo.

A la hora de hablar del contexto de intervención o de creación artística, sabiendo que los artistas de hoy incluyen cada día más en el propio proceso de creación la cuestión de su contexto y el de la difusión de la obra, quisiera presentar la segunda intervención realizada en el marco del proyecto *punte... de pasaje*, la de Roman Signer.

Roman Signer actuó de forma totalmente distinta a muchos de los artistas invitados ante la problemática de la intervención *in situ*. Llegó a Bilbao la primera vez con unas ideas muy claras sobre el trabajo que podía realizar. Pero yo pensaba que esta primera visita y su

encuentro con Bilbao iban a alterar sus propuestas. Desde Suiza, donde vive, a pesar de haber tenido conocimiento de la situación arquitectónico-geográfico-histórico-sociopolítica, decidió no cambiar las ideas que le parecieron justas a priori. El contexto de intervención, en este caso, venía definido por la presencia de él mismo en un espacio: cualquier espacio, en cualquier ciudad, en cualquier país. No diría en cualquier momento porque el deseo de realizar dichas actuaciones en vez de otras tiene que ver con su proceso de trabajo, la duración, el tiempo. Entonces elegimos un espacio, la fábrica Consonni. Tuvieron lugar cinco actuaciones en las diversas plantas del edificio. Aunque se puede decir sin ninguna duda que se hubiesen podido realizar las mismas actuaciones en Ginebra o en Montreal, también podemos asegurar que no se habrían leído de la misma manera aquí, allí o allá. De nuevo entramos en unas consideraciones sobre el contexto: el contexto influye inevitablemente en la lectura de la obra.

Detrás de esta evidencia, creo que se cuestiona la práctica artística de los últimos 20 años y gran parte de la creación de hoy. De hecho se puede constatar que la recepción de la obra de Roman Signer fue muy positiva, que tomaba de repente un contenido político, poético y de convivencia que, en el caso de Dennis Adams —a pesar de haber sido deseado, provocado y constituyente del discurso sobre la obra— no se consiguió.

A través de estos dos ejemplos, y a la hora de hablar de la difusión de las obras, sólo quería plantear a modo de interrogación la cuestión de la importancia del contexto como un elemento participativo en la realidad de una obra, y cuestionar el posicionamiento de los artistas a este respecto.

Desearía también abordar otra realidad directamente relacionada con la producción y la difusión de proyectos artísticos: la financiación. Es un tema que exploré bastante a lo largo del proyecto *punte... de pasaje*, tanto en el dominio privado como en el público, ya que se contemplaba conseguir una financiación mixta (mitad pública, mitad privada). En el debate que opone el sistema francés de financiación pública al modelo anglosajón basado en la financiación privada, me sitúo definitivamente a favor del sistema público. Sin embargo, a pesar de que considere normal poder disponer de una parte del dinero público, que por llevar este calificativo tendrá una razón, también considero que el debate más interesante se sitúa en la labor de conseguir el apoyo privado. Me explico. Iniciar un trabajo de búsqueda de financiación a través de empresas privadas no significa siempre entrar en una lógica liberal que permite a quien esponsorice hacer cualquier cosa con la imagen de la obra del artista o la imagen de la exposición (como vi últimamente en Bilbao en una exposición donde el nombre del espónsor escondía la obra de los artistas; o en unos anuncios de Philip Morris promocionando exposiciones retrospectivas de Jasper Johns, donde su nombre casi desaparecía del anuncio). La responsabilidad del que busca la financiación reside en su capacidad de convencer al patrocinador, de explicar la importancia que representa socialmente y políticamente el dar un apoyo económico a la creación contemporánea y acompañarle en una eventual toma de conciencia. Aquí se trata de crear una conexión directa y real entre el arte y la sociedad civil, ya que muchos artistas hoy trabajan en este sentido iniciando colaboraciones inéditas con colaboradores privados. En Francia, Fabrice Hybert, por ejemplo. Evidentemente, con este método nunca se llegará a conseguir un apoyo masivo de los privados, ya que se trataría de un verdadero trabajo de comprensión de ambas partes difícilmente valorable, de la misma manera que cuando se

calcula el valor de una publicidad o un artículo en la prensa. Además, muchas veces se toca un público muy reducido y local, en el caso de la mayoría de las iniciativas de colectivos de artistas por ejemplo, así que incluso desde el punto de vista del marketing está mal pensado. Creo que hay que llevar los debates hacia un campo mucho más simbólico e intentar hacer aceptar la idea de riesgo y de compromiso moral. Hay que insistir también en el aspecto de conocimiento identitario que representa para los individuos de una empresa el asociarse a un evento artístico. Sin embargo, repito mi creencia en la necesidad de una involucración masiva del dominio público en las iniciativas culturales.

A modo de anécdota triste, quisiera avisar que en Francia, desde hace algunos meses, varios críticos de arte y comisarios, a veces de forma totalmente inconsciente, sostienen o desarrollan la idea de que los artistas contemporáneos viven a expensas del Estado. La desvinculación del Estado francés en cuestiones de arte toca hasta el patrimonio, ya que la cantidad equivalente al impuesto de herencia que pueden pagar los hijos de artistas donando obras a las colecciones públicas se deducirá del presupuesto del Ministerio de Cultura y se añadirá al Ministerio de Hacienda.

Para acabar, deseo presentar el proyecto en el que estoy trabajando ahora y desde hace varios meses. Se trata de la recuperación de una nave industrial en Bilbao, la que utilizó en su momento Roman Signer. El proyecto Consonni - Centro de Prácticas Artísticas Contemporáneas ha nacido tras un análisis del paisaje cultural en Bilbao. Cuando muchos de los proyectos de esta ciudad se plantean como elementos de prestigio –no hablo sólo del Guggenheim– y cuando se insiste sobre la importancia emblemática de lo edificado, lo construido, Consonni propone enfocar el interés de su existencia en el proyecto artístico que se pretende desarrollar. Viene dado por un conocimiento de la creación contemporánea internacional y basa su futuro funcionamiento en las redes internacionales, siempre con un objetivo doble: por un lado, el de invitar a artistas para producir y exponer creaciones específicas, y por otro lado el de promover encuentros y colaboraciones entre dichos artistas con el fin de difundir la obra de artistas vascos fuera de Euskadi y la obra de otros artistas en Euskadi. Se concibe más bien como un laboratorio en el que no se valorará siempre a través de una exposición el resultado de un trabajo, sino a través de muchas otras propuestas posibles, incluso la de no proponer nada en concreto insistiendo así en el proceso de trabajo más que en su resultado.

En un análisis de la creación contemporánea se evidencia que muchos de los artistas no trabajan en un solo campo, sino más bien en un uso conjunto de diversas disciplinas donde sus fronteras se ponen en cuestión. Al constatar este hecho, se decidió plantear el proyecto Consonni como un lugar de creación multidisciplinar que privilegiase la coexistencia de varios lenguajes creativos en sus espacios.

La filosofía del proyecto Consonni consiste en desarrollar una programación de eventos muy variados siempre en colaboración con una o más instituciones, asociaciones, organismos, etc. –locales o internacionales–, co-organizando su realización y participando en su concepción. En este sentido se creará un comité técnico compuesto de representantes de dichas instituciones culturales, asociaciones u otros organismos con los que se suele colaborar. Junto con el coordinador del Centro, el comité técnico define la programación y estudia las propuestas de proyectos artísticos. Los mismos miembros también pueden

proponer proyectos. Este comité garantizará el seguimiento de la comunicación entre las diversas entidades.

En ningún momento el proyecto contempla rehabilitar el conjunto de la fábrica, sino utilizar sus espacios como herramienta de trabajo. La escasa infraestructura técnica del lugar y su aspecto bruto definen el marco de trabajo. Este contexto mismo tiene que generar respuestas creativas siempre nuevas por parte de los artistas. Cada proyecto utilizará la cantidad de espacio que le resulte necesario. El resto se podrá quedar vacío, sin uso, hasta que otro proyecto se plantee usarlo. Cada proyecto generará sus propias necesidades técnicas y siempre se intentará adaptar provisionalmente el espacio a dichas necesidades.

Consonni - Centro de Prácticas Artísticas Contemporáneas ambiciona desarrollar una política muy dinámica y por lo tanto adaptarse a lo que requiere la creación, al igual que el artista deberá de adaptarse al contexto particular que ofrece el sitio.

Sin embargo, pese a la importancia que tiene el espacio, la flexibilidad del proyecto también es debida a su propia autonomía que le permite plantear otras actividades en otros sitios. De hecho, si por cualquier motivo el dueño del edificio quisiera recuperarlo, se dejaría la fábrica y el proyecto podría continuar en otros espacios.