

¿Qué hacen un sirio, un marroquíes, un palestino varias horas en un bar? Respuesta: Jugar al fútbol. Esto es lo que se podría decir que pasé con nueve mediterráneos en el bar Wiener Strasse, barrio de Los dos españoles éramos Santiago Ydañez y yo. Nu sirio era un tipo simpático que vendía flores por las que tenía status de refugiado parecido físico con el actor Begnini era sorprendente nosotros, le llamábamos Roberto. Era un jugador nivel extraordinario. Qui fortuna tenías la suerte de con él, la victoria estaba Los dos marroquíes hablaban de español y, como Santiago andaluces, siempre acabá

Jesús Palomino

Moving Around

No olvidaré los rostros de mis anfitriones cuando les comuniqué mi deseo de ir a escuchar el discurso de Hugo Chávez. Había aterrizado en Caracas veinticuatro horas antes y creo que mi anuncio les cogió por sorpresa. Me advirtieron de lo peligroso de acudir al Palacio Presidencial, de lo incierto de las calles, la agresividad de los seguidores chavistas, etc. No es que quisiese pasar por alto aquellas sugerencias, simplemente deseaba comprobar con mis propios ojos cuánto de cierto había en la fama de orador que precedía al presidente. En aquel momento, febrero de 2005, la situación social y política se había calmado un poco. Sólo unos meses antes, la confrontación entre los seguidores de Hugo Chávez y sus oponentes políticos, había llevado al país a una desintegración social sin precedentes. La dificultad para el diálogo democrático, la crispación social, la confrontación entre los diferentes estamentos, la violencia en las calles y el intento de golpe de estado de Carmona llevaron a Venezuela al borde del abismo. Alguien me comentó, no sin amargura, que lo natural en aquellas circunstancias hubiese sido la declaración de una guerra civil. La misma persona, inmediatamente, con humor aliviado puntualizó: «Sólo nos salvó ser caribeños, si no...». Quiso decir que un pueblo con menos sentido del humor y flexibilidad se habría lanzado directamente a la guerra.

Uno no sabe lo que es la cultura de bar hasta que pasa una temporada en Dublín. Realmente, a este respecto, la historia dublinesa es culta

Jesús Palomino

Moving around

la cara oculta, 3 / los sentidos ediciones

Nota editorial. *Moving around*, de Jesús Palomino, es el tercer título de «La cara oculta», colección dedicada a la edición de escritos de artistas plásticos.

© Jesús Palomino

© de la presente edición, Los sentidos ediciones s.l.

Director de la colección, José Yñiguez

Diseño gráfico, estudio Manuel Ortiz

Impresión y encuadernación, Coria Gráfica s.l.

ISBN 978-84-614-3426-8

Depósito legal:

Impreso en España

Jesús Palomino

Moving around

Sobre nomadismo y prácticas artísticas
contemporáneas



los sentidos ediciones

Epílogo

La intención más directa que busca un libro de viajes es transmitir al lector las impresiones, anécdotas y aventuras del viajero con la idea de presentar una visión esclarecedora de los países o las culturas visitadas. En el caso de este libro, la intención no se aleja demasiado de esa idea: explicar la relación del viaje con cierto modo de entender las prácticas artísticas contemporáneas y, en la medida de lo posible, narrar las circunstancias en las cuales, algunos de los proyectos, han sido realizados. La colección de lugares y experiencias presentadas en los trece capítulos de este libro me pareció insuficiente e incompleta sin una última explicación de carácter algo más formal. Me ha parecido oportuno introducir en este epílogo algunas ideas importantes en relación a mi práctica artística y que tienen que ver con el *nomadismo*, la *performatividad* y la *crítica democrática*, no sólo para que ayuden a entender mejor lo narrado, sino con la idea de aportar una perspectiva crítica útil con la que situar estas obras en su lugar adecuado. Posiblemente sean ideas, categorías o actitudes estéticas poco habituales e incluso sorprendentes para el público mayoritario,

aunque en los discursos críticos del arte actual estén ya completamente asumidas.

Nomadismo

Para muchos de nosotros hablar de nómadas o de *nomadismo* supone recuperar imágenes de resonancias fantásticas bastante alejadas de nuestra realidad habitual. ¡Los *nómadas*! ¿Pero quiénes? ¿Los gitanos, los judíos errantes, los beduinos, los mongoles? Simplemente ese grupo humano que se desplaza continuamente impulsado por la búsqueda de condiciones de vida óptimas, siempre en intenso contacto con su entorno natural o social y atesorando una particular herencia fruto de intercambios culturales seculares. Efectivamente, la vida nómada nos trae un cierto aire de *etnicidad* y una indudable negación de las fronteras. De niño participaba de esa realidad fantástica, ya que solía jugar con mi hermano Julio en el patio de nuestra casa a «que andábamos perdidos por la estepa en la que soplaban un viento implacable». En nuestro paisaje imaginario, jugábamos a que éramos nómadas en algún remoto paraje de Siberia; imagino que nos íbamos tan lejos en nuestras fantasías por lo atractivo que para los niños es la realidad del viaje y la alegría de una vida llena de aventuras, naturaleza y retos. Parece, pues, inevitable que un cierto sabor *utópico* rodee la idea del *nomadismo*. Sólo cuando tuve la oportunidad de entrar en contacto con algunos pastores nómadas en Mongolia esa imagen idílica se tornó real. Tan real como para reconocer que la vida de aquellas personas en las estepas no es tan diferente de la que hasta hace muy poco llevaban los pastores trashumantes castellanos, extremeños o andaluces aquí en España, y que sus anhelos y sueños pudieran ser bastante parecidos. Por lo que pude comprobar, los pastores mongoles apreciaban altamente el bienestar familiar y personal, hacían gala de un gran respeto por el entorno natural, y no

eludían la posibilidad de aliviar las labores físicamente más pesadas con nuevas herramientas y nueva tecnología sin renunciar a su propio modo de vida. Los padres de familia mongoles que conocí deseaban fervientemente que sus hijos asistieran a la escuela, se formasen en algún oficio o adquiriesen una educación superior universitaria que les facilitase viajar o trabajar en otros países. No esperaba encontrar una *vida nómada* tan consciente de su propia supervivencia cultural ni tan identificada con el desarrollo positivo del país como sociedad democrática, con los avances sociales y con la mejora económica. La sencilla y pastoril imagen del nómada que guardaba en mi mente se vino abajo siendo sustituida por la asombrosa y natural lucidez que pude apreciar en la cultura del país. Esta capacidad es denominada por el sociólogo Alain Touraine como *historicidad*, que consistiría en la capacidad sofisticada de las sociedades y los individuos para generar mejoras, provocar reformas y establecer avances sociales efectivos. Para mi sorpresa, descubrí que aquellos pastores desplegaban un alto nivel de *historicidad* o que, al menos, la deseaban, y que posiblemente sea esa actitud la que explica la rápida transformación de la sociedad mongol actual.

Digo esto porque *nomadismo* y *modernidad* parecen mantener un vínculo singular y muy significativo. Mi experiencia en Mongolia sorprendentemente así me lo confirma. También Gilles Deleuze y Félix Guattari lo corroboran de algún modo cuando hablan sobre el impulso hacia el horizonte que anima a todo nómada.

El *nomadismo* que caracteriza a mis trabajos nada tiene que ver con la propuesta de una nueva *etnicidad* o la recuperación de una identidad *tribal* contemporánea, sino que toma sus ideas y sus referencias de algunos discursos desarrollados por la filosofía, las ciencias sociales y la crítica estética contemporánea. La aparición de la figura del nómada y del *nomadismo* como concepto crítico es relativamente reciente en la

historia de las ideas, y aunque es obviamente una categoría tomada del campo de la etnología, no lo hace para identificar a los *nuevos nómadas* con las sociedades nómadas tradicionales ya casi en extinción, sino para detectar, describir y conformar una nueva idea del *sujeto*, una nueva perspectiva de la *subjetividad* como actriz en la historia. Explicado de manera sencilla, las actitudes nómadas de las que estamos hablando implican la movilidad espacial en relación con la actividad intelectual y cultural crítica vinculada a esta nueva idea de *sujeto* que resiste creativamente a las fuerzas destructoras del capital, la guerra y la violencia. Esta figura del *nómada* que, hasta hace bien poco parecía un proyecto más en la larga historia de la utopías, es hoy día una realidad global constituida por científicos, profesores, médicos, artistas, actores sociales y, aunque parezca sorprendente, políticos y economistas. Lo significativo no es que sus actividades conlleven desplazamiento (eso convertiría a los millones de turistas y hombres de negocios que surcan el aire en potenciales *actores* y, desafortunadamente, no es el caso); lo definitorio de la acción de todas estas personas es su adscripción a la realidad de los Derechos Humanos y la participación racional en una idea de *modernidad* respetuosa con los Derechos Culturales que podría ser aplicable a la mayoría de los países del planeta. Quiero confiar en la posibilidad del proyecto, en el que también creen personas tan lúcidas como los economistas Joseph Stiglitz o Muhammad Yunus, que consideran, por ejemplo, que la erradicación de la pobreza a nivel mundial es factible y viable.

Performatividad

Performatividad es la traducción del término inglés *performativity*, que procede del vocablo *performance*. *Performance* significa ejecución, llevar a cabo alguna acción o trabajo, realizar algo; también es la acción

de celebrar una ceremonia, actuar en una obra de teatro, interpretar una obra musical o de danza, etc. Básicamente, *performance* tiene que ver con la generación de significados a partir de una acción. Así, en una obra de teatro los actores son los responsables de interpretar (*to perform*) un texto prefijado siguiendo las instrucciones de un director; en una pieza de danza son los bailarines los que llevan a cabo con sus movimientos una coreografía dictada por un coreógrafo y, por lo general, actuando (*performing*) acompañados de alguna música creada por un compositor; los músicos interpretan con sus voces o hacen uso de instrumentos para producir sonidos, a veces interpretando obras musicales compuestas por un compositor y/o dirigidas por un director. En definitiva, en la realidad de la *performance* intervienen personas que haciendo uso de sus cuerpos, de textos o de instrumentos musicales actúan bajo la voluntad de unos directores y unos autores. Aunque los directores y los autores participan en la producción, es la presencia de personas actuando delante de un público lo que puede ser considerado como *performance*. Ésta podría ser una sencilla definición aplicable a las prácticas artísticas más clásicas.

Pero, ¿por qué se llama *performance* a un tipo que se amarra con una cuerda por los tobillos cabeza abajo intentando rozar con su nariz la copa de un abeto? Sí, efectivamente, una vez un tipo se colgó cabeza abajo de un puente de la ciudad de Nueva York. El lugar no era un teatro, parecía más bien un solar bastante desolado donde solía ir a celebrar con sus amigos las barbacoas durante el fin de semana. Eran los años 70, el tipo colgado no era actor sino un joven arquitecto llamado Gordon Matta-Clark y, por supuesto, no seguía las instrucciones de ningún director de escena. Imagino que se colgó para experimentar algo que sólo podía llegar a conocer haciéndolo. Apenas quedan algunas instantáneas en blanco y negro que furtivamente captaron la acción

y el momento. Aquello también es *performance* aunque no había casi público, no existían unas instrucciones ni un texto previo y la huella de la acción sea casi inexistente. En otra ocasión Gordon Matta-Clark, que parecía bastante atraído por la altura, se dio una ducha completa, con agua y jabón, colgado delante de la gigantesca esfera del reloj de una torre. La acción se tituló *Clock Shower* (Ducha del reloj). De esta acción sí realizó una película y, por supuesto, esto también es *performance*.

O sea, tenemos por un lado una antigua tradición con una concepción más clásica de la actuación teatral, musical o bailable con su colaboración entre actores, directores y autores en unos márgenes estéticos muy reglados, y por otro lado, unas nuevas prácticas de arte contemporáneo que por incomprensibles, desconcertantes o carentes de sentido que nos resulten, conciben maneras de actuar y operar diferentes a partir de estrategias creativas novedosas y que apuntan a la configuración de una nueva *subjetividad*. Que una extraordinaria renovación en las acciones de artistas, músicos, actores y bailarines haya podido llevarse a cabo en las últimas décadas se debe en parte a esta idea de *performatividad*.

El concepto de *performatividad* fue introducido por John L. Austin, y no procede, curiosamente, de la crítica de arte o de la teoría estética contemporánea sino del campo de la lingüística. Creo que nadie sospechó su alcance, cuando fue presentada en los años 50 del pasado siglo, por mucho que hoy nos parezca una idea sencilla y totalmente asumida. Austin propuso el concepto de *acto de habla* (*speech act*) y la idea de que el *habla* es en sí misma una forma de acción; consecuentemente, consideraba el lenguaje no como una mera *práctica* pasiva sino una como una *práctica* particular con la potencialidad de inventar y afectar a la realidad. Simple pero contundente. El anuncio de Austin del *acto de habla* como categoría autónoma para la configuración de sentido llevaba emparejado inevita-

blemente la aparición de un *sujeto* creativo, un *actor* capaz de inventar, innovar y transformar la realidad en base a sus actos de lenguaje intencionados. Esto, que dicho así puede parecer una simple referencia culta a la investigación de un profesor de filosofía moral de la Universidad de Oxford, en realidad, explica cómo las ideas viajan en la sociedad y cómo los discursos se interconectan. El concepto de *acto de habla* supuso un desplazamiento bastante liberador de las concepciones más ortodoxas con respecto al lenguaje y venía a encajar a la perfección como herramienta efectiva para las múltiples luchas sociales que a principios de los años 60 se estaban anunciando (feminismo, movimientos anticoloniales, derechos civiles, revolución sexual, ecologismo, movimiento gay, etc.). La simple idea de que la intención del hablante, su acto de proclamación con palabras habladas, escritas, o con cualquier otro medio, pudiera convertirse en una acción transformadora de la realidad histórica contenía en sí una gran potencia, no sólo utópica sino también emancipadora y efectiva, como se constataría más tarde. Esta nueva posibilidad del lenguaje no tardó en calar en las actitudes y los discursos críticos más alternativos, como pudo comprobarse, por ejemplo, en los escritos de Judith Butler y su concepto de *performatividad de género*.

Es curioso que la obra más influyente de John L. Austin lleve el divertido y revelador título *Cómo hacer cosas con palabras* (How to Do Things with Words, 1962). Algunas de mis instalaciones, en su intención *performativa*, se llenaron de textos, libros y mensajes escritos, no sólo por la personal atracción que siento por la filología sino por la intuitiva fe que mantengo en la capacidad de ciertas palabras para actuar.

Crítica democrática

Viajar actuando te convierte en un *actor*, en alguien que actúa y que se relaciona con personas y espectadores de un cierto lugar y cultura

poniendo en marcha un proceso de intercambio (feliz o infeliz dependiendo de los resultados positivos o negativos de la comunicación en la *performance*). Esto es más o menos a lo que he dedicado los últimos años de mi vida. No es una manera de estar en la práctica artística que haya sido encontrada siguiendo modelos preexistentes o heredados, sino que más bien ha ido tomando forma según andaba mi camino, sobre la marcha, con la intención de hacer a las acciones actuar y generando novedad con la que provocar cambios. Curiosamente, todo en este proceso ha ido acercándose, con intención o sin ella, y a veces pisando terrenos difícilmente discernibles, hacia una concepción ampliada de la idea de *crítica democrática*. Digo «ampliada», porque lo que me interesa tiene más que ver con la producción de lenguaje, signos y situaciones propiciadas desde el ámbito de las artes visuales, que con una actuación directa en actividades políticas. En principio, no me considero un activista. El interés que para mí tiene la conexión de mi trabajo artístico con una idea de *crítica democrática* está relacionado con la aparición de la figura de un *sujeto* (real o anticipado virtualmente por los discursos) que actúa en la historia resistiendo las fuerzas impersonales del interés, el poder o la violencia animado por sus derechos o, como diría Hannah Arendt, por *el derecho a tener derechos*. Estas ideas que parecen estar hablando de nuestra experiencia mundana de una manera bastante abstracta, en realidad hablan de actitudes mucho más comunes y presentes en la vida ordinaria de lo que podamos pensar. De hecho, vienen a mi cabeza los nombres y las acciones de bastantes personas que podrían encajar perfectamente en esta idea de *sujeto*. No son héroes ni mucho menos; son personas cercanas que he conocido y que, ni remotamente, encajarían en nuestra idea tradicional de la épica heroica. Me inclino a pensar que esta capacidad del *sujeto* de oponer resistencia a la dominación ha estado presente a lo largo de la historia, ya

fuera de manera privada y silenciosa o a través de la presencia pública y notoria de personas entregadas a grandes causas o luchas.

Pero lo que me interesa explicar es cómo esta figura del *sujeto* entra en relación con la idea de *crítica democrática* en el presente. En mi opinión este *sujeto crítico y democrático* estaría vinculado tanto a lo que Edward W. Said denomina la *vuelta a la filología* como a la idea del *retorno sobre sí* propuesta por Alain Touraine. ¿Qué es esto de la *vuelta a la filología* o el *retorno sobre sí*? ¿Cómo se relacionan estas ideas con las prácticas artísticas? Y finalmente: ¿Cómo lo hacen en concreto con mi obra?

Edward W. Said en su ensayo *Humanismo y crítica democrática* plantea una *vuelta a la filología*. Filología significa literalmente *amor por las palabras*. Said mantiene que las palabras no son meras figuras pasivas sino agentes vitales en la transformación histórica y política (parece que en esto coincide con Austin); a su vez, propone que la lectura de textos, entendida como experiencia de aprendizaje, debería ayudar a conformar una visión que nos acerque a la naturaleza del progreso humano que, según Said, reside en el cuestionamiento, el análisis y la transformación. Ambas actividades filológicas (la creación y la lectura de textos) hoy día, en la realidad de un mundo de relaciones globalizadas, deberían apuntar hacia una *conciencia democrática* ampliada cuyos objetivos sean la ilustración y el autoconocimiento orientados críticamente hacia cualquier forma de dominación o destrucción. Said defiende, frente a los tecnócratas de la cultura y el neoliberalismo, la clara vigencia de las *humanidades* y el *humanismo* y su importante valor para el desarrollo de la *crítica democrática* contemporánea.

Alain Touraine, por su parte, lleva varios años anunciando, tematizando e investigando el despertar del *sujeto*. En su ensayo *El nuevo paradigma* analiza la transformación en las representaciones de la vida colectiva y personal. Touraine sostiene que ya no disponemos de la

mediación posible de un Dios (muerto, ausente o retirado al ámbito privado) o de una idea política que pueda mínimamente dar un sentido general a la sociedad y a sus instituciones, y estas circunstancias han llevado al *sujeto* a replegarse sobre sí mismo, descubriéndose como único responsable de la historia y de los derechos; anuncia, sin grandes dramas, el final de la idea de sociedad tal y como la hemos conocido hasta el presente, y de la misma manera que en el pasado las sociedades religiosas dieron paso a las sociedades políticas, hoy presenciamos la desaparición y la descomposición de la idea de lo social. Touraine se apresura a anunciarnos que no hay nada de trágico en este paso, que es propio de la historia humana que los procesos se den de esta manera, y con un extraordinario ejercicio de análisis explica las causas y los fenómenos que han dado lugar a esta transformación. Finalmente, consciente de la necesidad de hablar sobre el futuro no sólo con pesimismo sino también en términos esperanzadores, no vaticina que nos dirijamos hacia un vacío o un caos total, sino que anuncia que el paradigma social será sustituido por uno cuyo centro será el *sujeto* y los *derechos humanos y culturales*.

Tanto la tesis de Said como la de Touraine apuntan a la presencia de la *subjetivación* como realidad histórica objetiva con capacidad creativa y transformadora (el *sujeto* de Said como autor emancipador y lector crítico; el de Touraine, como *actor* consciente y autogenerador de sus derechos y sus luchas). Ambos autores no eluden los riesgos ni las poderosas fuerzas que los *actores* eligen combatir. Parecen coincidir en un punto: de la misma manera que existe la opresión existe la liberación, de tal manera que la inferioridad histórica de las mujeres ha sido convertida, por la acción y los discursos feministas, en participación y emancipación, convirtiendo al siglo XXI en el siglo de las mujeres. Está claro que existen las poderosas fuerzas impersonales del interés, el

poder y la guerra pero, y esto es tan obvio como lo primero, también la presencia de los Derechos Humanos con vocación universalista y el derecho de todos los hombres y mujeres a tener derechos. Esta última idea nunca ha tenido más seguidores que en la actualidad.

Muchas de las instalaciones y proyectos que he realizado a lo largo de mi carrera (explícita o implícitamente) estaban intentando acercarse, a veces de una manera ciega y extremadamente intuitiva, a algunas de las realidades anunciadas por la aparición de este nuevo papel asignado a la *subjetividad*. No es de extrañar que algunos de mis trabajos recientes tengan como material creativo exclusivamente el texto de la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948; o que mis intenciones creativas acaben concibiendo unas desaliñadas máquinas de tecnología muy subjetiva con las que eliminar venenos históricos, generar derechos cívicos o reorientar éticamente los *mass media*; y antes aún, las *chabolas* que hacían referencia a la autoconstrucción gozosa de un *sujeto* que buscaba la más mínima oportunidad y el más mínimo hueco donde plantar su casa, etc. Algunos de estos proyectos ilustran la presencia del *sujeto* como *actor* en la historia e intentaron imaginativamente ser realizados desde el punto de vista de ese *sujeto* que resiste a poderosas fuerzas destructoras. Todos mis trabajos, sin ánimo de ver en ellos un simple trasunto de estos discursos, han sido realizados en zonas cercanas a las expresadas por las investigaciones de Said y Touraine. Es la esperanza de sus visiones la que me interesa en medio de un panorama oscuro y objetivamente lleno de peligros y amenazas. Sus textos, aparte de proporcionarme con su lectura un gran placer, me han ayudado a la comprensión de mi obra de manera activa y me han facilitado el acceso a las ideas que siento más cercanas y necesarias.

Las obras de Jesús Palomino que aparecen en el texto
están documentadas en la página web del artista,
www.jesuspalomino.com

Asimismo, el vídeo «Acantilado (Sobre condiciones de trabajo)»
puede verse en www.youtube.com: Viajeros-Inis Mór

Índice

| | |
|---|-----|
| Serbia & Montenegro (mayo 2004) | 15 |
| Camerún (noviembre 2002) | 25 |
| Venezuela (febrero 2005) | 37 |
| Berlín, Alemania (noviembre 2005-noviembre 2006) | 49 |
| Irlanda, Isla de Inis Mór (junio 2007 y mayo 2008) | 59 |
| Polonia (febrero 2001) | 65 |
| Mongolia (julio-agosto 2006 y junio 2008) | 73 |
| Panamá (julio 2002 y marzo 2003) | 85 |
| Brasil (julio-agosto 2005) | 95 |
| Montreal, Canadá (mayo-junio 2006) | 105 |
| Sheng Zhen, China (septiembre-octubre y diciembre 2007) | 115 |
| Nueva York, Estados Unidos (febrero-marzo 2007) | 127 |
| Texas, Estados Unidos (noviembre-diciembre 2006) | 137 |
| Epílogo | 149 |

Moving around, de Jesús Palomino,
tercer número de la colección «La cara oculta»
se terminó de imprimir en Sevilla
el día treinta de septiembre de dos mil diez
LAUS DEO