

Crónica / Resumen de Narrativas de fuga II. Claire Fontaine

Narrativas de fuga es un proyecto que pretende propiciar un acercamiento a una serie de autores fundamentales en la creación del discurso estético contemporáneo a partir del encuentro y el debate directo con ellos. En su primera edición, que se celebró en la primavera de 2009, la artista invitada fue Alice Creischer, una creadora alemana que, en estrecha colaboración con Andreas Siekmann y otros artistas, ha desarrollado numerosos proyectos en los que se aúna estética y política. En esta nueva convocatoria se ha contado con la presencia de Claire Fontaine, un colectivo que se autodescribe como una "artista ready-made"; y que en sus propuestas plantea un cuestionamiento abierto a la impotencia política y a la crisis de la singularidad que parece caracterizar al arte contemporáneo. Como complemento a las conferencias y sesiones de trabajo con Claire Fontaine -que estuvo acompañada por Michael Krebber, artista que reside en Colonia e imparte clases de pintura en la Stuedelschule de Frankfurt, y Elena Crippa, que ha sido subdirectora de exposiciones en la Lisson Gallery de Londres-, se proyectaron tres filmes: Sean de Ralph Arlyck; "D’amore si vive, de Silvano Agosti; y Koko: A talking gorilla, de Barbet Schroeder. A su vez, se reservaron dos sesiones para que las personas inscritas en el taller pudieran presentar sus trabajos.

Fulvia Carnevale y James Thornhill fundaron en 2004 el colectivo/artista ficticio Claire Fontaine que toma su nombre de una popular marca de cuadernos escolares. En la segunda edición de Narrativas de Fuga, que se desarrolló entre el 17 y el 20 de noviembre de 2009, explicaron algunos de los planteamientos y conceptos con los que trabajan y presentaron una selección de sus obras en las que, desde una esfera de actividad colectiva, exploran la potencialidad crítica de la creación de un espacio puramente estético. En todo momento quisieron dejar claro que su objetivo no era transmitir certezas ni dar lecciones magistrales, sino proponer una serie de reflexiones en torno a los dos contextos principales de recepción del arte contemporáneo (sus dos "infiernos", en palabras de Carnevale): el espacio pedagógico y el mercado.

Para hablar de los efectos y derivaciones de la simplificación pedagógica en la transmisión del arte contemporáneo, Fulvia Carnevale tomó como punta de partida el libro El maestro ignorante de Jacques Rancière, un filósofo al que sobre todo valoran por sus trabajos en el campo de la crítica social y de recuperación de la memoria de los "olvidados de la historia", de aquellos (y aquellas) a los que, como señaló Philippe Artières durante su intervención en Umbrales, "los relatos históricos oficiales han invisibilizado". En este libro Rancière recuerda cómo Jacques Jacotot -un profesor galo que con el regreso de los Borbones a Francia en 1818, tuvo que emigrar a los Países Bajos- descubrió que sus nuevos alumnos eran capaces de aprender a hablar y escribir francés a partir de una versión bilingüe de Las aventuras de Telémaco, de François Fénelon, sin que necesidad de que él les explicara nada. Esto le llevó a cuestionarse la figura del "instructor" como mediador necesario para que se produzca el aprendizaje.

Jacotot recuerda que los niños aprenden la lengua materna sin que nadie les enseñe, escuchando, repitiendo, imitando, equivocándose, autocorrigiéndose... Es la institución pedagógica, como forma de poder, la que establece que para aprender o comprender una cosa hace falta un maestro (un "explicador"), partiendo de la premisa de que el alumno no puede hacerlo por sí mismo. De este modo crea una división jerárquica, una desigualdad, y bloquea la capacidad natural que tiene todo ser humano para instruirse por su propia cuenta. A juicio de Jacotot, la función del maestro no es enseñar lo que sabe (de hecho, él dice que se puede enseñar lo que se ignora, que se puede enseñar sin transmitir ningún conocimiento), sino poner a funcionar la inteligencia de sus alumnos para que éstos tomen conciencia de su propia capacidad intelectual y decidan cómo utilizarla, pues sólo así podrán encaminarse hacia su propia emancipación.

"Quien enseña sin emancipar, embrutece", escribió Jacques Jacotot, una idea que sin duda conecta con las que formularon los intelectuales que, al calor de las revueltas de Mayo del 68, pusieron en marcha la Universidad experimental de Vincennes (hoy convertida en París VIII) por donde han pasado algunos de los filósofos más influyentes de las últimas décadas (Michel Foucault, Alain Badiou, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Jean-Francois Lyotard, Gérard Genette..., o el propio Rancière). "Pero tanto la historia del programa pedagógico de Jacotot como la historia de esta universidad", señaló Carnevale, "es una historia triste, trágica, porque en ninguno de los dos casos se pudo hacer efectiva el principio que les daba sentido: la igualdad de todas las inteligencias".

Jacques Rancière se interesa por el método de enseñanza natural de Jacotot porque se articula en torno a la emancipación (más que a la subversión). Para el autor de *El odio a la democracia*, la emancipación es la capacidad de los ciudadanos de instituir formas de ver, de pensar y de relacionarse con el mundo que rompan con las que les imponen desde el poder (tenga éste la forma que tenga). En su libro *El espectador emancipado*, que fue el título de una conferencia que impartió con motivo de la apertura de la V Internationale Sommer Akademie de Fráncfort (agosto de 2004), plantea que el ámbito estético puede llegar a ser el motor de una experiencia emancipadora, aunque según Carnevale no explica muy bien cómo. Para ilustrar esta idea, Rancière cita un texto del escritor y filósofo autodidacta Louis Gabriel Gauny (París, 1806 - 1889), carpintero de profesión, en el que éste describe lo que ve mientras está trabajando con la mirada propia de un esteta, dejándose llevar por el placer de la contemplación y de la divagación sin rumbo.

El potencial liberador de este gesto, en opinión de Rancière, deriva de que es fruto de una rebelión contra el "reparto policial de lo sensible" (según el cual "los que trabajan no tienen tiempo para abandonar sus pasos y sus miradas al azar, para consagrarlo a las formas e insignias de la individualidad"). De este modo, rompe con la regla de que el placer estético, en su dimensión más pura y elevada, está reservado a unos pocos privilegiados, y nos muestra cómo el dominado, si quiere emanciparse, no sólo tiene que tomar conciencia de los mecanismos de dominación, sino escapar del rol que tiene asignado y experimentar "pasiones inapropiadas". "El problema", a juicio de Fulvia Carnevale, "es que en todos estos razonamientos Rancière habla del arte como una categoría que se puede retomar tal cual, sin cuestionarla". Y esto limita mucho su perspectiva, pues termina dando lugar a una suerte de (re)legitimación de la Institución Arte y eso lleva a que, en palabras de Carnevale, "cierta 'policía' vuelva por la ventana según se le echa por la puerta".

Sobre las nociones de "huelga humana" y "artista ready-made"

Tanto en las sesiones de trabajo como en la conferencia *Una educación política sin imágenes*, Fulvia Carnevale ahondó en las nociones de "huelga humana" y de "artista ready-made", dos conceptos que son centrales en el discurso y la práctica de Claire Fontaine. "La huelga humana", explicó, "es una interrupción de todas las relaciones que nos identifican y nos esclavizan, no sólo de las ligadas al ámbito laboral". Es, por tanto, mucho más vasta y ambiciosa que una huelga convencional ("mucho más general que una huelga general"), porque lo que plantea es una interrupción de la "movilización total a la que estamos sometidos", no sólo una suspensión de nuestra actividad profesional. Su meta es la "transformación de las relaciones sociales informales que están en la base de la dominación" y no ataca tanto a la economía monetaria (que también) como a lo que algunos filósofos (Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Pierre Klossowski...), reelaborando una noción de Freud, han denominado la "economía libidinal".

La huelga humana no formula una reivindicación que se pueda satisfacer, ni se articula en torno a una serie de reclamaciones que se puedan negociar. Y justo ahí radica su radicalidad y potencialidad subversiva. En ella, con ella, no se propone nada (no se dan soluciones). Simplemente se plantea una negación, se anuncia y enuncia la voluntad de "interrumpir el curso habitual de las cosas", de no hacer lo que está previsto que se haga. En el terreno de la ficción, podemos encontrar un ejemplo paradigmático y extremo de huelga humana en *Barleby, el escribiente* (Herman Melville), la historia de un hombre que repentinamente decide no sólo dejar de trabajar, sino también de realizar cualquier otra actividad (incluso las imprescindibles para su propia subsistencia). De hecho, según Carnevale, la conocida frase que pronuncia este personaje cada vez que se niega a ejecutar algo que le piden, "I would prefer not to" ("Preferiría no hacerlo"), es como una consigna en la que se sintetiza todo lo que la noción de huelga humana plantea.

En la genealogía de este concepto ocupan un papel fundamental las reflexiones que hizo el movimiento feminista anti-institucionalista italiano de los años setenta que ya señaló que la lucha política no se podía separar de la vida cotidiana,

pues era en ésta donde se establecían las bases de la dominación. Fulvia Carnevale leyó una serie de textos extraídos de libros, panfletos y fanzines realizados por autoras y colectivos vinculados a este movimiento. Textos en los que, entre otras cosas, se aseguraba que para las amas de casa el sexo es un trabajo no pagado, la frigidez una forma de absentismo y los embarazos no deseados accidentes laborales (El derecho al odio, Silvia Federici, 1974); se denunciaba que las mujeres están controladas por miles de pequeños jefes (sus maridos, padres y hermanos); o se planteaba que si las madres y amas de casa iban a la huelga, no se paralizaría la producción, "sino la reproducción diaria de la clase obrera", y eso sí que supondría golpear el corazón del capitalismo (folleto de la Coordinadora de Emilia Romagna para la asignación de un salario al trabajo doméstico).

Este movimiento se enmarca en un ciclo de luchas que se produjo en Italia a principios de los años setenta y en las que, a partir de un corpus teórico bastante articulado, se intentó llevar a la práctica una transformación política radical que implicara a la vida en su globalidad. Quienes protagonizaron estas luchas sintieron que otras forma de ser, de estar, de pensar, de relacionarse, de organizarse (formas que no estuvieran condicionadas por una lógica económica) eran posibles. Cuando la situación cambió y las condiciones que habían permitido que estas experiencias políticas radicales se desarrollaran se diluyeron, muchos de estos activistas entraron en un profundo proceso de depresión y/o autodestrucción, como se describe en la novela experimental L'Editore in La Grande Rivolta, de N. Balestrini.

Desde entonces, según Carnevale, en Italia se ha promovido una especie de "exterminio de la memoria de estas luchas políticas". Y esto, a su juicio, ni es casual ni se debe infravalorar, pues gracias a este borrado ha sido posible que cuaje el imaginario proto-político y anti-histórico que ha permitido que Silvio Berlusconi llegue al poder. Carnevale puso varios documentos audiovisuales de los años noventa que nos hablan de cómo se ha ido implantado este imaginario. Un imaginario que se articula en torno a la utopía fascista de un mundo sin conflictos en el que naturaleza y civilización se reconcilian¹ y en torno a lo que Claire Fontaine describe como un proceso de "ventriloquismo político": la instrumentalización de un cuerpo objetualizado, especialmente del femenino, como herramienta propagandística (o, más exactamente, la objetualización de un cuerpo para sustraerle/negarle su condición de sujeto político y, de ese modo, instrumentalizarle con más facilidad)².

La noción de "artista ready-made" hace referencia al hecho de que en el capitalismo postfordista (en el que es la vida en su globalidad lo que se moviliza -lo que se pone a trabajar-, nada escapa a la lógica del consumo y los únicos productos que se siguen fabricando en cadena son los trabajadores) "lo que puede resultar impropio no es el objeto que el artista descontextualiza o la instalación que crea con elementos encontrados y/o prefabricados, sino el lugar que ocupa él mismo como artista". Es decir, es el propio artista (a quien, como a cualquier otro proletario, "le han expropiado el uso de la vida") un objeto manufacturado, desechable e intercambiable (un ready-made). Objeto que al situarse en un espacio o circuito considerado artístico adquiere dicha condición.

Hay que tener en cuenta que la subjetivación de los seres contemporáneos se encuentra sometida a toda clase de monitorizaciones y formateos. Y los artistas no están (no pueden estar) al margen de este proceso, por lo que sus subjetividades son, en gran medida, productos prefabricados. Se podría decir, por tanto, que el problema ahora no es la reproductibilidad técnica de la obra de arte, sino la propia "reproductibilidad de los artistas" que, "sabedores de los criterios de juicio imperantes" y "sometidos a procesos análogos de estimulación de la creatividad", terminan realizando trabajos muy similares (por mucho que intenten ser originales).

"En la actualidad", explicó Fulvia Carnevale, "todos somos artistas ready-made, porque todos resultamos tan absurdos y nos encontramos tan desplazados como un objeto vulgar destituido de su uso y decretado obra de arte". A su juicio, tomar conciencia de esto es lo único que permite al artista realizar su trabajo con un mínimo de dignidad, asumiendo que, como dice F. Scott Fitzgerald en su libro *The Crack-Up*, tiene que mantenerse lúcido en su desesperación, ser capaz de procesar las contradicciones a las que se enfrenta sin caer en el cinismo o convertirse en un autómatas. También está la posibilidad de optar por el silencio, de elegir la no producción como forma de producción, de emular a *Bartleby* y negarse, con elegancia y cortesía, "I would prefer not to", a realizar todo aquello que se supone que debe hacer (sabiendo que esa decisión le conducirá al aislamiento y la invisibilidad, y podrá en peligro su supervivencia como

artista y, en última instancia, como persona).

Obras de Claire Fontaine

En las sesiones de trabajo de Narrativas de fuga II, Fulvia Carnevale y James Thornill hablaron de algunas de las obras que ha realizado Claire Fontaine que en sus propuestas recurre a diversos materiales y soportes (luces de neón, vídeos, esculturas, pintura, textos...) e intenta huir siempre de un tono pedagógico y de un discurso político explícito. Entre otras cosas, mostraron las "esculturas disfuncionales" con contadores de gas y de electricidad manipulados para reducir sus datos de consumo que presentaron en la exposición Recessions (Galerie Gabriele Senn, Viena, junio - agosto 2009)³; comentaron piezas como Strike (K font V.I), un letrero luminoso con la palabra "strike" (huelga) que se apaga cuando la gente se acerca, o Capitalism Kills Love que formó parte del proyecto colectivo Perplexed in Public que coordinó Elena Crippa para la Lisson Gallery de Londres; recordaron su exposición en la Galería Meerrettich de Berlín (la primera que realizaron); o proyectaron un vídeo de una acción donde destrozan un i-Phone ("una performance", indicó Thornill, "que genera mucho rechazo entre el público más joven").

Fulvia Carnevale y James Thornill le dedicaron especial atención a dos exposiciones que Claire Fontaine llevó a cabo a finales de 2008 y principios de 2009: Feux de Détresse (Chantal Crousel Galerie, París) y Asleep (Dvir Gallery, Tel Aviv). En la primera de ellas había desde un dildo con la forma de un brazo con el puño cerrado en cuya muñeca pusieron un reloj de la marca Rolex ("una obra que dio lugar a muchas interpretaciones, algunas bastantes sorprendentes", recordó Carnevale) hasta una instalación con un espejo de metacrilato y una serie de luces SAD (que son más potentes y pálidas que las de neón), pasando por piezas realizadas con diversos objetos cotidianos (como Untitled [Mugs], en la que hay un armario y varias tazas de cerámica con símbolos nazis y fascistas) y/o vinculados al espacio de la galería entendido como espacio de trabajo (por ejemplo, unos surtidores de agua que rellenaron con whisky y vodka). La muestra incluía un vídeo en el que se ve cómo Thornill se tatúa en un brazo el número 126419 que es el que le asignaron a un superviviente de Auschwitz al que habían conocido (y que el día en que se hizo la grabación cumplió 80 años).

Este vídeo también se proyectó en la exposición Asleep, cuyo título se les ocurrió después de encontrarse que en un diccionario inglés-árabe, para ilustrar este término (que se podría traducir como "dormido" o "adormecido"), se emplea la imagen de un gato recostado junto a un fuego. "Y esa imagen", señaló Carnevale, "nos parece una metáfora perfecta de Tel Aviv, una ciudad que vive como si nada ocurriera a su alrededor". Una de las piezas centrales de esta muestra (que se inauguró justo un mes antes de que comenzara la última gran ofensiva que ha lanzado el Ejército israelí sobre Gaza) fue Palestine Occupied, una escultura-performance en la que se utilizaron 35.000 cerillas para escribir sobre una de las paredes de la galería las palabras "Palestina ocupada" (en hebreo). Las cerillas se prendieron en un acto privado que fue registrado en vídeo y que los visitantes de la exposición podían ver en un monitor que había en un corredor contiguo a la sala donde se encontraba la escultura.

Michael Krebber y Elena Crippa

Acompañando a Fulvia Carnevale y James Thornill estuvieron Michael Krebber, que en 2004 participó en la exposición Formalismo: el arte moderno, hoy (Kunstverein de Hamburgo) como "representante adulto" de un grupo de artistas que

algunos críticos han descrito como "neo-formalistas", y Elena Crippa, que actualmente dirige en colaboración con el London Consortium y el Departamento de investigación de la Tate Gallery un curso de doctorado basado en el proyecto Art School Educated, Currículo Change in Art Schools 1960-2010.

Krebber contó que él es un artista y pintor vocacional que desde muy joven ha sentido una gran atracción por el mundo del arte y todo lo que le rodea (sin cuestionarse demasiado su dimensión más comercial y mundana) y que es consciente de que nunca podrá hacer algo realmente bueno y original. "Sé que todas las buenas ideas que se me puedan ocurrir", señaló, "ya han sido pensadas antes por otras personas". Por ello, su condición de artista la concibe y vive como una impostura. "Podría haber emulado a Bartleby", precisó, "y negarme a seguir realizando lo que sé que no sé hacer. Pero eso habría sido suicida y, por cobardía, pereza o sentido común (o por un poco de las tres cosas), he preferido convertirme en un intruso, y me las he ingeniado como he podido para hacerme pasar por artista".

A su juicio, esto es más habitual de lo que se piensa, pues sin necesidad de construirse una doble identidad y actuar como un agente secreto, "muchas personas y en ámbitos muy diferentes aparentan ser una cosa que no son y son una cosa que no parecen ser". "No hay que olvidar", añadió, "que hasta la falsificación puede ser falsificada". Es decir, te puedes esforzar tanto en hacer pasar por verdadera tu identidad falsa (tu condición de artista, de intelectual, de revolucionario...), que al final ésta se transforme en verdadera (que al final te conviertas en un artista, en un intelectual, en un revolucionario...). Y viceversa.

Michael Krebber siente una gran fascinación por la figura histórica del dandy, pues es un hombre⁴ que, de algún modo, hace de la impostura y de la apariencia su razón de ser, el leitmotiv de su existencia. "El dandy", aseguró, "es una criatura que está entre el creyente y el nihilista". Con éste último comparte la premisa de que no hay nada en lo que creer, de que no hay un principio superior que explique el mundo y dé sentido a nuestra vida. Pero el dandy, a diferencia del nihilista, se rebela contra ese escepticismo y convierte el culto a la originalidad y a la elegancia y distinción formal en una especie de religión. Para intentar ilustrar las diferentes maneras de enfrentarse a una situación que tienen estas tres figuras, Krebber recurrió a un ejemplo que recuerda a los viejos chistes sobre las distintas idiosincrasias nacionales. Un hombre que va a una cita muy importante se tropieza y mete una pierna en un charco, ensuciándose el pantalón. Si es un creyente, se enfadará y, tras maldecir su mala suerte, regresará a su casa, renunciando a acudir a la cita. Si es un nihilista, le dará lo mismo y seguirá su camino como si nada hubiera pasado. Y si es un dandy, hará alguna cosa desconcertante, como por ejemplo meter la otra pierna en el charco, para que así las dos perneras del pantalón vayan a juego.

Según Michael Krebber, el dandy -término que, en su origen, significaba "persona que usa bastón"- es, ante todo, un simulador, alguien que finge ser lo que no es y que, como un adolescente inquieto y atormentado, hace todo lo que está en sus manos para diferenciarse de sus semejantes (aunque sabe que, en el fondo, es igual de predecible que ellos). "El dandy", explicó, "es un individuo que huye de sí mismo, que se niega a ser lo que se le pide que sea pero sin enfrentarse abiertamente a esa constricción identitaria". Por eso Krebber cree que es una figura que puede relacionarse con la noción de huelga humana: en ambos casos hay una especie de rebelión indirecta -y, a menudo, inconsciente- que no busca la emancipación ("el dandy nunca será un revolucionario"), sino expresar un malestar, un rechazo a las relaciones que, en palabras de Claire Fontaine, "nos identifican y nos esclavizan y que están en la base de la dominación".

Por su parte, Elena Crippa, además de presentar algunas de las exposiciones y proyectos que organizó mientras trabajaba en la Lisson Gallery⁵ (una de las galerías privadas más antiguas de Londres), reflexionó sobre los cambios que se han producido en la forma en la que los espectadores se relacionan con las obras de arte, y para ello partió de la lectura que hizo Michael Fried del arte minimalista como un arte "teatral". Según este crítico, el minimalismo, al hacerse enfático sobre la materialidad, cae en lo que él llama la "teatricalidad" que impide un distanciamiento reflexivo y una relación pausada y silenciosa con la obras, algo que, a su juicio, es necesario para que se pueda generar un proceso de subjetivación.

En *Stage Fright*, el filósofo alemán Martin Puchner señala que la crítica a la teatralidad de Fried -que habló de este concepto en textos como *Art and Objecthood* o *Absorption and Theatricality*- entronca con una corriente "anti-teatral" que ha habido en el pensamiento y la cultura occidental desde finales del siglo XIX. Corriente que ha tenido a portavoces tan ilustres como Friedrich Nietzsche (cuyas disputas con Wagner se debieron, entre otras cosas, a que no compartía la idea de éste de que en las óperas todo se debe poner al servicio de la dramaturgia y la escenografía), Walter Benjamin (que alertó del uso de la teatralidad con fines propagandísticos, como a su juicio demostraba la "estetización de la política" que estaba promoviendo el fascismo) o Theodor W. Adorno (que criticó a Stravinsky por dejar que su música se supeditara al ballet).

Puchner cree que tras este rechazo a la teatralidad hay una concepción elitista del arte, un miedo a perder la posición privilegiada que se ocupa cuando el disfrute de la experiencia estética sólo está al alcance de unos pocos elegidos. Para Elena Crippa esa es una interpretación demasiado reduccionista que, en el caso concreto de Michael Fried, no hace justicia al esfuerzo que éste hizo por intentar analizar y comprender la relación entre las obras artísticas y su público. En opinión de Crippa, la "crítica modernista a la teatralidad" tiene que ver, ante todo, con un rechazo al mimetismo en el arte. Un rechazo que se basa en la presunción de que dicho mimetismo, al promover una identificación enfática con lo que (re)presenta, impide que la experiencia estética sea generadora de subjetivación.

A juicio de Elena Crippa, pensar que, como plantea Fried, la relación con las obras artísticas debe ser íntima e individual (pues exige una concentración y una dedicación que no se puede alcanzar de otra forma), no implica tener una concepción elitista del arte. Duchamp, por ejemplo, concibió sus *Rotoreliefs* como objetos artísticos que debían realizarse y distribuirse de forma masiva, pero que tenían que "disfrutarse en soledad", es decir, de manera individual y privada.

Sin embargo, a diferencia de Michael Fried, Crippa considera que la utilización de una lógica escénica no tiene siempre que imposibilitar que el público mantenga una relación crítica y dialéctica con lo que está viendo. Y para ilustrar esta idea volvió a poner como ejemplo a Duchamp que en obras como *The Small Glass, To Be Looked at (from the other side of the Glass) with One Eye, Close to, for Almost an Hour* o *Étant donnés: 1º la chute d'eau / 2º le gaz d'éclairage* crea una puesta en escena que hace que el espectador sea en todo momento consciente de su posición (tanto física: el lugar que ocupa; como simbólica y social: el rol que juega), pero eso no impide que su recepción sea compleja y activa.

Resumiendo, según Elena Crippa para evitar que el arte se convierta en una mercancía que se consume sin más y que los espacios expositivos se transformen en lugares a los que sólo se va en busca de entretenimiento, hay que garantizar unas "condiciones mínimas de recepción". Las obras artísticas deben ser presentadas de modo que se posibilite la concentración y el distanciamiento crítico, permitiendo que el espectador pueda detenerse ante ellas, "dedicarles tiempo" y, en última instancia, contribuir a su re-interpretación y re-significación. "Pero esto no supone", precisó, "que de manera sistemática haya que rechazar la teatralidad, pues como demuestran los dos últimos trabajos de Duchamp que he citado, ésta no es necesariamente un impedimento para que se establezca una relación compleja y fructífera entre un objeto o propuesta artística y su público".

Películas

En el marco de *Narrativas de fuga II*. Claire Fontaine también se proyectaron tres filmes: *Sean* (Ralph Arlyck, 1969), *¿Amore si vive* (Silvano Agosti, 1984) y *Koko: A talking gorilla* (Barbet Schroeder, 1978). Según Fulvia

Carnevale, estas películas se eligieron porque "retratan la condición de la criatura (no sólo humana) educada" y nos hablan de cómo la personalidad y la identidad de un sujeto es moldeada por el contexto social, cultural e histórico en el que vive, por el tipo de informaciones que va recibiendo y por cómo aprende (cómo le enseñan) a procesar dicha informaciones.

La cinta de Arlyck, que fue elogiada por cineastas como François Truffaut, es a la vez fruto y testimonio del proyecto emancipatorio del movimiento contracultural de los años sesenta. Su protagonista es un niño de cuatro años que vive en el barrio de Haight Ashbury de San Francisco (epicentro emocional del movimiento hippie estadounidense) y que, en palabras de Carnevale, "es más libre que cualquier adulto de hoy en día, una criatura completamente autónoma que se relaciona con el espacio y con su entorno de una manera desprejuiciada y espontánea". Las condiciones políticas, sociales y existenciales que hicieron posible que este niño fuera así han desaparecido. Y eso es algo que queda reflejado en el largometraje que el propio Arlyck rodó entre 1994 y 2003, *Following Sean*, en el que vemos en qué se ha convertido aquel niño que fumaba hierba y odiaba a la Policía. El Sean adulto es un "producto de nuestro tiempo", un electricista honrado y trabajador que no piensa en su emancipación sino en cómo llegar sin problemas a fin de mes.

Concebido en un principio para televisión, *D'amore si vive* es un documental en el que una serie de personas hablan abiertamente de su forma de vivir el amor, la ternura y la sexualidad. En el filme, que se rodó en la ciudad italiana de Parma, se entrevista a una joven que acaba de ser madre (y que recuerda emocionada la experiencia del parto); a una mujer que debido a su estricta educación católica ha tenido una relación muy conflictiva con su cuerpo; a una chica toxicómana que evoca la primera y única vez que se prostituyó; a un niño de nueve años que reclama su derecho a sentir placer ("esto ahora hubiera sido muy polémico y, probablemente, se habría censurado", señaló Fulvia Carnevale); a una prostituta sexagenaria que cuenta algunas de las "cosas más extrañas" que le han pedido sus clientes; a un transexual aficionado a la ópera que teme que la vejez la va a pasar en soledad; y a un travestí que asegura que cree en Dios y que, a menudo, se siente más cómodo con los animales que con las personas. *D'amore si vive* se cierra con una turbadora escena en la que aparece un chico con Síndrome de Down acariciando y besando a una muñeca.

El último filme que se proyectó fue *Koko: A talking Gorilla*, un documental de Barbet Schroeder sobre el controvertido experimento que la doctora Francine 'Penny' Patterson y otros científicos de la Universidad de Stanford (Palo Alto, California) han realizado con una gorila llamada Koko para enseñarle las bases de la comunicación humana a partir del lenguaje de signos americano. Según Fulvia Carnevale, lo interesante de este filme es que muestra que cuando enseñamos una destreza o habilidad también transmitimos valores. En este sentido, Schroeder llega a decir que se puede considerar a Koko (que se ha convertido en una criatura que está en el límite entre lo humano y lo animal, "es decir, en una especie de monstruo") como la "primera gorila blanca protestante de la historia", pues en su proceso de aprendizaje del lenguaje de los signos ha ido asimilando la forma de ver e interpretar la realidad de su instructora. "Y no es casual", subrayó Carnevale, "que quien le ha enseñado a 'hablar' haya sido una mujer". Hay que tener en cuenta que la mayor parte de las personas que trabajan con primates son mujeres, quizás porque es una actividad en la que la dimensión afectiva y emocional es muy importante. De hecho, Penny Patterson ha sido (y es) como una "madre" para Koko, hasta el punto de que, según asegura ella misma en el documental, apenas ha disfrutado de días libres desde que empezó la investigación.

1.- Y un ejemplo de esto son unos anuncios que hizo la empresa Mulino Bianco en los que aparecen diversas ciudades italianas (Roma, Venecia, Florencia, Milán...) transformadas en idealizados y prósperos entornos agro-industriales en los que se vive en armonía absoluta con la naturaleza y "todo el mundo ocupa el rol que debe ocupar, todo el mundo realiza la función que tiene que realizar". [^]

2.- Como ejemplo de esto, Fulvia Carnevale proyectó varios fragmentos de Non è la RAI, un programa televisivo que se emitió en Canale cinque (Telecinco), propiedad de Berlusconi, entre 1991 y 1995 y en el que aparecían unas chicas muy jóvenes ("unas velinas en potencia") sonriendo, posando, cantando, bailando..., convertidas en marionetas que se utilizaban para promover una visión desideologizada de la realidad. [^]

3.- En esta exposición también había una instalación realizada con luces de neón en la que se reproducían unos diagramas que elaboró en los años setenta una feminista italiana llamada Carla Lonzi para representar la trayectoria de los orgasmos masculinos y femeninos como si fueran gráficos económicos. [^]

4.- No existen dandies mujeres, ni siquiera una figura equiparable. De hecho, si en la Inglaterra de finales del siglo XVIII, que es dónde y cuándo surge esta figura, alguna mujer se hubiera comportado como un dandy, se le habría encerrado inmediatamente en la cárcel o en un centro psiquiátrico. [^]

5.- En concreto, Crippa habló de las exposiciones Daniel Buren: New Situated Works (18 mayo - 23 de junio de 2007), Allora & Calzadilla. Sediments Sentiments (Figures of Speech) [10 octubre - 17 noviembre 2007], Santiago Sierra. New Works (30 noviembre 2007 - 19 Enero 2008) y Dan Graham: Theatre (1 de abril - 9 de mayo 2009). A su vez, hizo referencia al proyecto Perplexed in Public (en el que, como ya hemos comentado, participó Claire Fontaine), una serie de obras y performances presentadas en diversos emplazamientos de la ciudad de Londres durante los meses de junio y julio de 2008. [^]

6.- Discos de cartón con dibujos litografiados a ambos lados que podían ser "reproducidos" en gramófonos de 33 revoluciones por minutos. [^]

