

Enrique Lista

Situación 25 xuño 2008

Un bo xeito de comezar sería propoñer unha xenealoxía do teu traballo. Empezaches a traballar con fotografía e logo cun formato explicitamente conceptual. O uso que facías da fotografía desde un punto de vista da crítica da representación parece a estratexia común que permitiu a evolución.

Máis que usar a fotografía desde ese punto de vista, tentaba buscar posibilidades para seguir a traballar nela despois de asumir as consecuencias desa crítica: unha vez que a desmontaron... agora, que?

En canto á viraxe cara a propostas máis conceptuais, a liña de traballo anterior a *Arte por comida* –a máis fotográfica– non se construía como un deseño, senón que tentaba xerar un marco no que encaixar fenómenos sobre os que existe sospeita de ficción, pero que non se xulgan necesariamente coma tal. Tentaba non traballar a prol nin en contra do criterio de veracidade fotográfica, senón suspendelo. Parte da metodoloxía consistía en subtraerlles ás imaxes todo elemento concluínte para deixar unhas mínimas notas referenciais que servían para suxerir máis que para informar; logo, a reflexión viría despois da imaxe. Na liña de traballo que manteño actualmente –máis explicitamente conceptual ou, mellor, máis *proxectual*– a reflexión e previa: os proxectos son deseño desde a orixe e constrúense coma tales; as imaxes son (unha posible) formalización. En resumo: pasar de *pensar despois a pensar antes*.

O primeiro dos teus proxectos que utiliza a túa propia situación como contexto foi precisamente *Arte por comida*. Que pretendías con el?

Arte por comida era un ciclo de propostas, pezas e accións que buscaban a obtención de alimento para o artista a cambio da súa realización.

Esta descrición é moi esquemática, pero bastante literal. É evidente que as propostas deste tipo implican un compoñente crítico ou, falando abertamente, de denuncia. No fundamental, o aspecto discursivo e a finalidade práctica destas propostas solapábanse: a posibilidade de resultados prácticos era o centro da formulación discursiva... Poden as artes plásticas realmente cubrir algunha necesidade básica? Ou máis en concreto: dada a maneira efectiva do funcionamento do sector das artes plásticas no meu contexto, podo facer do traballo de artista plástico un medio de subsistencia?

A practicidade era, con todo, o verdadeiro miolo destas propostas: independentemente das lecturas máis sociolóxicas que puidesen ter, das que era consciente desde un principio, o que pretendía era que a broma conceptual, máis ou menos plástica, me resolvese parcialmente problemas prácticos. Nesta época non tiña traballo estable e un proxecto que me financiase a comida non me ía solucionar a vida, pero podería axudarme a vivir cun modelo moi básico.

Dito de forma máis xenérica, trataba –ou trato– de negociar coas miñas circunstancias un modelo de vida o máis sinxelo posible. Simplificar ao máximo sen exceder o limiar en que a excesiva simplicidade empeza a causar complicacións. Isto non é un principio; é un recurso.

O outro proxecto que pauta o tipo de estética que utilizas no traballo do CGAC é *Propuesta de mínimos*, unha obra coa que participaches no V Premio Auditorio de Galicia para Novos Artistas 2007. En que consistía?

Tratábase dun cartel no que se rexistraba a documentación requirida para participar no *V Premio Auditorio de Galicia para Novos Artistas 2007*, tal e como se establecía nas súas bases.

A proposta, que foi presentada a concurso e seleccionada para a correspondente exposición, reducíase ás actuacións mínimas dentro dos requisitos esixidos no certame ao que se presentaba, revelando e facendo visible a súa mecánica, habitualmente oculta tras supostos contidos estéticos, expresivos ou discursivos. Reducir o contido desta peza aos aspectos administrativos elementais do concurso ao que se presentaba deixa fóra de campo outros, polo menos igual de importantes –coma os referidos ás circunstancias particulares de cada un dos concursantes, por exemplo–, pero axuda a comprender o funcionamento do certame e o peso que o plano administrativo ten no mesmo: (non) podes presentar nada se (non) cumpres cos requisitos das bases. Pódese entón presentar *nada* se se cumpre coas bases?

O traballo que presentas en *Situación* mantén ese mesmo código da importancia do *que é* e as súas circunstancias, digamos que eliminando todo aparato de representación que non sexa máis que o necesario. Unha acción de representación de mínimos?

Busco a máxima simplicidade sostible segundo as circunstancias, e tento aplicar certo reduccionismo metodolóxico no proceso de traballo para conseguila. Este reduccionismo non implica unha postura positivista: non creo que a redución ao (presuntamente) esencial supoña unha forma segura de coñecemento; o que se perdeu pola vía da simplificación pode ser tan importante como o que quedou logo da criba, pero a simplificación deunos un resultado comprensible que pode funcionar como recurso para manexarse dentro da complexidade, non para entendela, porque non creo que sexa posible. O que queda pode non ser *o que é*, mais axuda a enfrontarse a iso, sexa o que sexa. Polo que se refire ao funcionamento do recurso reduccionista no plano da representación, este opera de forma negativa, á marxe do que se pretenda conseguir con el: trátase de eliminar os máximos artificios posibles de representación, sen que a excesiva simplificación a faga incomprendible, e sendo conscientes de que é unha tarefa bastante paradoxal despois de que asumimos que toda representación é, basicamente, unha ficción. A aparente simplicidade que se consegue sempre xera a consabida ilusión de naturalidade. Non procuro evitala nin reclamar para a representación presuntamente sinxela ningún carácter de reflexo veraz da realidade.

Á marxe, daquela, de calquera pretensión de veracidade, creo identificar algúns obxectivos xenéricos nesta forma de traballar:

Facer o que resulte máis efectivo (non efectista, a non ser que o efectismo sexa o máis efectivo).

Facer o que resulte máis evidente, quer dicir, que a lectura sexa tan inmediata que resulte evidente, pero que esta non entrañe un discurso evidente (asumindo, claro, que o evidente non existe, senón que depende de dar por sabido un discurso implícito, previo e nada evidente).

Facer o que resulte máis necesario (o que é necesidade e o que se mostra en cada caso como opción que tomar necesariamente).

Traballaches con Mark Ritchie, o fotógrafo do CGAC, e con Cecilia Labella, deseñadora gráfica do centro. Que significa esa opción institucional na túa estratexia?

Unha enganosa capacidade para acabar de desaparecer.

A capacidade e medios técnicos dun fotógrafo como Mark, afeito ademais a documentar fotograficamente obra plástica bidimensional, habíame permitir facer unha documentación fotográfica da acción de retirada das orlas libre de estilos ou torpezas propias. Así sucede tamén ao realizar o deseño de distribución formal dos elementos na sala, fotografías e vinilos, coa axuda de

Cecilia; ademais, conseguiu-se unha maior integración coa gráfica e o resto de elementos da exposición.

Sabemos como funciona esta maneira de traballar, que intenta ser máis fría, e podemos entender como, nunha proposta que tenta ser secamente informativa, se opta por traballar por encarga con profesionais especializados (non é nada novo), pero tamén sabemos que isto é algo bastante efectista (isto tampouco é novo). É unha cuestión de ton. Unha proposta máis de *eu fago a festa e eu boto os foguetes* pode ser igual de rigorosa, e traballar con profesionais pode non selo en absoluto, pero está claro que estas opcións afectan ao aspecto da formalización do proxecto e, xa que logo, á súa lectura.

Ás veces, para que te tomen en serio, non queda máis remedio que falar con ton serio.

Entremos no tema discursivo: a ausencia do obxecto é unha necesidade consecuencia dunha conxuntura legal. Importa que non sexa a proposta inicial indicada?

É fundamental.

A proposta estaba –era– aberta ao que se fose desencadeando. Tratábase de concibir o proxecto como un mecanismo para rexistrar as circunstancias do contexto en que se produce e sobre o que se tenta *experimentar*, e non tanto de ofrecer un diagnóstico ou establecer conclusións.

O punto de partida do proxecto é a intención de realizar unha acción significativa coas orlas da facultade de Belas Artes de Pontevedra como obxectos con moitas posibilidades para presentar un experimento contextual relevante. A partir disto expúxose como acción concreta o traslado das orlas desde a facultade ata o CGAC: poñía a proba o vínculo entre dúas institucións claves para o panorama da arte contemporánea en Galicia, e a presenza dunha multitude de rostros descoñecidos expoñía de forma moi sinxela algunhas preguntas pertinentes. A titularidade dos dereitos de imaxe, que corresponde a cada un dos retratados, e a propiedade dos obxectos físicos, que pertencen a cada colectivo de alumnos, fixeron inviable este plan. Buscouse daquela outra acción posible, pero tomouse a decisión de reflectir claramente este cambio de plan e o seu motivo: facer patente o feito de que os dereitos de imaxe non permitan realizar a primeira proposta non é unha denuncia victimista. Non busca a polémica. Forma parte do mecanismo de rexistro das circunstancias. Ademais de adecuarse á intención *documental-informativa*, esta concepción suxire unha serie de cuestións novas arredor do problema de pedirles autorización para o emprego da súa imaxe a persoas que xa son practicamente invisibles...

Despois de varias propostas intermedias optouse polo acto de retirada e ocultamento temporal das orlas. Todo o proceso, concepción, atrancos e solucións mantívose no terreo da indagación sobre cuestións de visibilidade dun colectivo e de cada un dos suxeitos que o conforman.

Ti licenciácheste en Belas Artes en Pontevedra. Mantén esta obra o perfil xenérico pero autobiográfico das inmediatamente anteriores?

O paso por Belas Artes foi, por suposto, fundamental para todas as miñas traxectorias, pero non me sinto representado na orla nin na súa ausencia, o cal non implica que sexa capaz de vela coma se non fose comigo.

Sobre as implicacións autobiográficas: eu tento falar de problemas non finxidos, xa que logo, non alleos. Os problemas estéticos impostados non poden achegar gran cousa, porque non son realmente problemas, senón, xustamente, imposturas. Por outra banda, se uso a propia situación como contexto é porque talvez sexa a única sobre a que un está lexitimado para falar; e aínda así con bastante cautela.

Máis que intentar falar do que sei, procuro non falar do que non coñezo. A consecuencia é unha certa tendencia cara á metalinguaxe ou cara a un uso fáctico da linguaxe: comprobar simplemente se funciona a canle de comunicación.

O folleto que preparaches para a facultade intenta unha pedagogía daquilo que non se aprende na escola. Responde a unha demanda do que non se ensinaba alí? Ten máis que ver con facer rendible o aprendido de cara a unha audiencia concreta identificable como igual? Refírome a se é un axuste de contas ou unha simple chamada a unha representatividade a través da acción e *do que importa*: o futuro profesional e non a orla.

Non intenta ser pedagogía senón información sobre os aspectos que quedaban fóra de campo nos contidos académicos.

Non está pensado como un axuste de contas contra ninguén. Está dirixido a quen lle poida ser útil; talvez, efectivamente, un facer rendible o aprendido de cara a unha audiencia coa que comparto un mexmo contexto.

Non asume ningún compoñente utópico. Non pretende facer ningún debuxo do que debería ser. Non pretende cambiar nada. Non é arte social inxenua. Limitase a ser un recurso informativo moi básico, pero necesario no seu contexto.

Efectivamente, o futuro profesional (e non as orlas) é o que creo relevante, pero non me considero en situación de determinar un modelo óptimo para ese futuro. Non asumo a capacidade para comprender un contexto tan complexo e moito menos algún tipo de capacidade para cambialo (capacidade que, por outra banda, podería ser nefasta asociada a calquera intento de intervención paternalista). Cada licenciado terá o seu contexto, expectativas e posibilidades. O folleto só esboza un conxunto de datos básicos sobre o contexto máis xeral que van atopar.

Hai un valor de imaxe moi forte na representatividade dese lugar, en principio anódino, que se fotografa no antes e despois. Un certo fetichismo na parede baleira. Que significa Belas Artes?

O proxecto tamén é unha pregunta sobre esa capacidade de representatividade: Que significan as orlas como representación do que a facultade produce? Que ten a facultade como índice da situación actual da arte galega? Que significa Belas Artes (aquí)?

Son preguntas demasiado grandes que o proxecto non tenta resolver, mais non usarei o lugar común das *cueestións que se deixan abertas*. Trátase, xustamente, de non fundar un discurso sobre a cuestión, nin aberto nin pechado, senón de intentar ter certo tacto da mesma, experimentar con ela, alcanzar certo tipo básico de experiencia.

Pertenciches ao grupo de investigación do profesor de Belas Artes Manuel Sendón e hai certos puntos en común nos vosos traballos. Identificas unha estética ou é un xogo apropiacionista ou de reutilización dunha metodoloxía concreta?

Aclaración previa: na facultade fun alumno de Manuel Sendón. El convidoume a participar na miña primeira exposición importante. Logo de licenciarme colaborei cun grupo de investigación que el coordinaba e, de resultas disto, realiceí algunhas exposicións máis nas que el era comisario.

Está claro que o participar en tantos proxectos coa súa dirección debeu de deixar o seu pouso, especialmente en canto a metodoloxías de traballo se refire. Para definilas pareceríame problemático cualificalas de científicas, así que me limito a apuntar que trataban de ser rigorosas.

No meu traballo para o CGAC si hai unha vontade de rigor no procedemento.

Talvez por iso, o seu resultado (as fotografías) ten calidades formais moi próximas a algunhas das últimas series fotográficas de Sendón (especialmente *A memoria do álbum*), pero é unha converxencia non buscada, produto dunha metodoloxía con puntos comúns mais non dunha reutilización consciente.

A diverxencia fundamental é que eu concibín o proxecto como a procura dunha acción significativa coas orlas dos licenciados en Belas Artes da facultade de Pontevedra (as circunstancias determinaron que esa acción fose a súa retirada e ocultación temporal). As fotografías son pensadas como formalización documental,

6

pero esta é só unha das formalizacións posibles. A mesma acción poderíase documentar doutros xeitos sen usar necesariamente a fotografía (nalgunha das fases do proceso de traballo barallouse, efectivamente, a posibilidade de recorrer a solucións documentais que non empregaban a fotografía).

Ao manexar a información durante o proceso de traballo, toda ela tiña un ton documental bastante neutro, pero ao realizar as ampliacións finais das imaxes, as súas calidades plásticas tomaron un protagonismo inesperado. Non é a primeira vez que me acontece algo similar (que unha peza xere unhas lecturas *sensuais* que non estaban previstas na formulación inicial) pero non o considero un fallo do mecanismo conceptual que se pretendía articular. Pola contra, interésame especialmente investigar as calidades plásticas que poden ter os obxectos que intentan ser puramente comunicativos (informativos neste caso).

Coido que no traballo de Sendón as calidades plásticas da fotografía teñen maior importancia xa desde a propia proposta. As súas series fotográficas teñen unha forte carga de discurso, pero son concibidas como series fotográficas de seu. No meu caso, son unha formalización posible para un proxecto. Teño moi en conta o medio, pero pénsoo como medio.

A converxencia non foi buscada, pero tampouco é casualidade. Resultados formalmente semellantes polo uso de métodos con puntos e referentes comúns.

Enrique Lista

Situación

25 junio 2008

Una buena forma de comenzar sería plantear una genealogía de tu trabajo. Empezaste a trabajar con fotografía y luego con un formato explícitamente conceptual. El uso que hacías de la fotografía desde un punto de vista de la crítica de la representación parece la estrategia común que permitió la evolución.

Más que usar la fotografía desde ese punto de vista, intentaba buscar posibilidades para seguir trabajando en ella después de asumir las consecuencias de esa crítica: una vez que la han desmontado... ¿ahora qué?

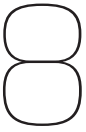
En cuanto al viraje hacia propuestas más conceptuales, la línea de trabajo anterior a *Arte por comida* –la más fotográfica– no se construía como un diseño, sino que intentaba generar un marco en el que encajar fenómenos sobre los que existe sospecha de ficción, pero que no se juzgan necesariamente como tal. Intentaba no trabajar a favor ni en contra del criterio de veracidad fotográfica, sino suspenderlo. Parte de la metodología consistía en sustraer a las imágenes todo elemento concluyente para dejar unas mínimas notas referenciales que servían para sugerir más que para informar; luego, la reflexión vendría después de la imagen. En la línea de trabajo que mantengo actualmente –más explícitamente conceptual o, mejor, más *proyectual*– la reflexión es previa: los proyectos son diseño desde el origen y se construyen como tales, las imágenes son (una posible) formalización. En resumen: pasar de *pensar después* a *pensar antes*.

El primero de tus proyectos que utiliza tu propia situación como contexto ha sido precisamente *Arte por comida*. ¿Qué pretendías con él?

Arte por comida era un ciclo de propuestas, de proyectos, piezas y acciones que buscaban la obtención de alimento para el artista a cambio de su realización.

Esta descripción es muy esquemática pero bastante literal. Es evidente que las propuestas de este tipo implican un componente crítico o, hablando abiertamente, de denuncia. En lo fundamental, el aspecto discursivo y la finalidad práctica de estas propuestas se solapaban: la posibilidad de resultados prácticos era el centro del planteamiento discursivo... ¿Pueden las artes plásticas realmente cubrir alguna necesidad básica? O más en concreto: dada la manera efectiva de funcionamiento del sector de las artes plásticas en mi contexto, ¿puedo hacer del trabajo de artista plástico un medio de subsistencia?

La practicidad era, con todo, el verdadero meollo de estas propuestas: independientemente de las lecturas más sociológicas que pudieran tener, de las que era consciente desde un principio, lo que pretendía era que la broma conceptual más o menos plástica me resolviese parcialmente problemas prácticos. En esa época no tenía trabajo estable y un proyecto que me financiase la comida no iba a solucionarme la vida, pero podría ayudarme a vivir con un modelo muy básico. Dicho de forma más genérica, trataba –o trato– de negociar con mis circunstancias un modelo de vida lo más sencillo posible. Simplificar al máximo sin sobrepasar el umbral en que la excesiva simplicidad empieza a causar complicaciones. Esto no es un principio; es un recurso.



El otro proyecto que pauta el tipo de estética que utilizas en el trabajo del CGAC es la *Propuesta de mínimos para el V Premio Auditorio de Galicia para Artistas Jóvenes 2007*. ¿En qué consistía?

Se trataba de un póster en el que se registraba la documentación requerida para participar en el *V Premio Auditorio de Galicia para Artistas Jóvenes 2007*, tal y como se establecía en sus bases.

La propuesta, que fue presentada a concurso y seleccionada para la correspondiente exposición, se reducía a las actuaciones mínimas dentro de los requisitos exigidos en el certamen al que se presentaba revelando y haciendo visible su mecánica, habitualmente oculta tras supuestos contenidos estéticos, expresivos o discursivos.

Reducir el contenido de esta pieza a los aspectos administrativos elementales del concurso al que se presentaba deja fuera de campo otros, al menos igual de importantes –como los referidos a las circunstancias particulares de cada uno de los concursantes, por ejemplo–, pero ayuda a comprender el funcionamiento del certamen y el peso que el plano administrativo tiene en el mismo: (no) puedes presentar nada si (no) cumples con los requisitos de las bases. ¿Se puede entonces presentar *nada* si se cumple con las bases?

El trabajo que presentas en *Situación* mantiene ese mismo código de la importancia del *lo que es* y sus circunstancias, digamos que eliminando todo artificio de representación que no sea más que el necesario. ¿Una acción de representación de mínimos?

Busco la máxima simplicidad sostenible según las circunstancias e intento aplicar cierto reduccionismo metodológico en el proceso de trabajo para conseguirla. Este reduccionismo no implica una postura positivista: no creo que la reducción a lo (presuntamente) esencial suponga una forma segura de conocimiento; lo que se ha perdido por la vía de la simplificación puede haber sido tan importante como lo que ha quedado después de la *criba*, pero la simplificación nos ha dado un resultado comprensible que puede funcionar como recurso para manejarse dentro de la complejidad, no para entenderla, porque no creo que sea posible. Lo que queda puede no ser *lo que es* pero ayuda a enfrentarse a ello, sea lo que sea.

Por lo que se refiere al funcionamiento del recurso reduccionista en el plano de la representación, este opera de forma negativa, al margen de lo que se pretenda conseguir con él: se trata de eliminar los máximos artificios de representación posibles sin que la excesiva simplificación la haga incomprensible y siendo conscientes de que es una tarea bastante paradójica después de haber asumido que toda representación es, básicamente, una ficción. La aparente simplicidad que se consigue siempre genera la consabida ilusión de naturalidad. No procuro evitarla ni reclamar para la representación presuntamente sencilla ningún carácter de reflejo veraz de la realidad.

Al margen entonces de cualquier pretensión de veracidad, creo identificar algunos objetivos genéricos en esta forma de trabajar:

Hacer lo que resulte más efectivo (no efectista a no ser que el efectismo sea lo más efectivo).

Hacer lo que resulte más evidente, es decir, que la lectura sea tan inmediata que resulte evidente, pero que esta no conlleve un discurso evidente (asumiendo, claro, que lo evidente no existe sino que depende de dar por sabido un discurso implícito, previo y nada evidente).

Hacer lo que resulte más necesario (lo que es necesidad y lo que se muestra en cada caso como opción que tomar necesariamente).

Has trabajado con Mark Ritchie, el fotógrafo del CGAC, y con Cecilia Labella, diseñadora gráfica del centro. ¿Qué significa esa opción institucional en tu estrategia?

Una engañosa capacidad para acabar de desaparecer.

9

La capacidad y medios técnicos de un fotógrafo como Mark, acostumbrado además a documentar fotográficamente obra plástica bidimensional, me permitiría hacer una documentación fotográfica de la acción de retirada de las orlas libre de estilos o torpezas propias. Así sucede también al realizar el diseño de distribución formal de los elementos en sala, fotografías y vinilos, con la ayuda de Cecilia, además, se consiguió una mayor integración con la gráfica y el resto de elementos de la exposición.

Sabemos cómo funciona esta manera de trabajar que intenta ser más fría y podemos entender cómo, en una propuesta que intenta ser secamente informativa, se opta por trabajar por encargo con profesionales especializados (no es nada nuevo), pero también sabemos que esto es algo bastante efectista (esto tampoco es nuevo). Se trata de una cuestión de tono. Una propuesta más de *yo me lo guiso, yo me lo como* puede ser igual de rigurosa y trabajar con profesionales puede no serlo en absoluto, pero está claro que estas opciones afectan al aspecto de la formalización del proyecto y, por tanto, a su lectura. A veces, para que te tomen en serio, no queda más remedio que hablar con tono serio.

Entremos en el tema discursivo: la ausencia del objeto es una necesidad consecuencia de una coyuntura legal. ¿Importa que no sea la propuesta inicial indicada?

Es fundamental.

La propuesta estaba –era– abierta a lo que fuese desencadenando. Se trataba de plantear el proyecto como un mecanismo para registrar las circunstancias del contexto en que se produce y sobre el que se intenta *experimentar*, y no tanto de ofrecer un diagnóstico o establecer conclusiones. El punto de partida del proyecto es la intención de realizar una acción significativa con las orlas de la facultad de Bellas Artes de Pontevedra como objetos con muchas posibilidades para plantear un experimento contextual relevante. A partir de esto se planteó como acción concreta el traslado de las orlas desde la facultad hasta el CGAC: ponía a prueba el vínculo entre dos instituciones claves para el panorama del arte contemporáneo en Galicia y la presencia de una multitud de rostros desconocidos planteaba de forma muy sencilla algunas preguntas pertinentes. La titularidad de los derechos de imagen, que corresponde a cada uno de los retratados, y la propiedad de los objetos, que pertenecen a cada colectivo de alumnos, hicieron inviable este plan. Se buscó entonces otra acción posible pero se tomó la decisión de reflejar claramente este cambio de planteamiento y su motivo: hacer patente el hecho de que los derechos de imagen no hayan permitido realizar la primera propuesta no es una denuncia victimista. No busca la polémica. Forma parte del mecanismo de registro de las circunstancias. Además de adecuarse a la intención *documental-informativa*, este planteamiento sugiere una serie de cuestiones nuevas en torno al problema de pedir autorización para el empleo de su imagen a personas que ya son prácticamente invisibles...

Después de varias propuestas intermedias se optó por el acto de retirada y ocultamiento temporal de las orlas. Todo el proceso, planteamiento, obstáculos y soluciones se ha mantenido en el terreno de la indagación sobre cuestiones de visibilidad de un colectivo y de cada uno de los sujetos que lo conforman.

Te has licenciado en Bellas Artes en Pontevedra. ¿Mantiene esta obra el perfil genérico pero autobiográfico de las inmediatamente anteriores?

El paso por Bellas Artes ha sido, por supuesto, fundamental para todas mis trayectorias pero no me *siento* representado en la orla ni en su ausencia, lo cual no implica que sea capaz de verla como si no fuese conmigo.

Sobre las implicaciones autobiográficas: yo intento hablar de problemas no fingidos, por tanto, no ajenos. Los problemas estéticos impostados no pueden aportar gran cosa porque no son realmente problemas sino, justamente, imposturas. Por otra parte, si uso la propia situación como contexto es porque tal

vez sea la única sobre la que uno está legitimado para hablar; y aun así con bastante cautela.

Más que intentar hablar de lo que sé, procuro no hablar de lo que no conozco. La consecuencia es una cierta tendencia hacia el metalenguaje o hacia un uso fáctico del lenguaje: comprobar simplemente si funciona el canal de comunicación.

El folleto que has preparado para la facultad intenta una pedagogía de aquello que no se aprende en la escuela. ¿Responde a una demanda de lo que no se enseñaba allí? ¿Tiene más que ver con rentabilizar lo aprendido de cara a una audiencia concreta identificable como igual? Me refiero a si es un ajuste de cuentas o una simple llamada a una representatividad a través de la acción y lo que importa: el futuro profesional y no la orla.

No intenta ser pedagogía sino información sobre los aspectos que quedaban *fuera de campo* en los contenidos académicos.

No está pensado como un ajuste de cuentas contra nadie. Está dirigido a quien pueda ser útil; tal vez, efectivamente, una rentabilización de lo aprendido de cara a una audiencia con la que comparto un mismo contexto.

No asume ningún componente utópico. No pretende hacer ningún dibujo de *lo que debería ser*. No pretende cambiar nada. No es arte social ingenuo. Se limita a ser un recurso informativo muy básico, pero necesario en su contexto.

Efectivamente, el futuro profesional (y no las orlas) es lo que creo relevante pero no me considero en situación de determinar un modelo óptimo para ese futuro.

No asumo la capacidad para comprender un contexto tan complejo y mucho menos algún tipo de capacidad para cambiarlo (capacidad que, por otra parte, podría ser nefasta asociada a cualquier intento de intervención paternalista). Cada licenciado tendrá su contexto, expectativas y posibilidades. El folleto sólo esboza un conjunto de datos básicos sobre el contexto más general que van a encontrarse.

Hay un valor de imagen muy fuerte en la representatividad de ese lugar, en principio anodino, que se fotografía en el antes y después. Un cierto fetichismo en la pared vacía. ¿Qué significa Bellas Artes?

El proyecto también es una pregunta sobre esa capacidad de representatividad:

¿Qué significan las orlas como representación de lo que la facultad produce?

¿Qué tiene la facultad como índice de la situación actual del arte gallego? ¿Qué significa Bellas Artes (aquí)?

Son preguntas demasiado grandes que el proyecto no intenta resolver, pero no usaré el lugar común de las *cuestiones que se dejan abiertas*. Se trata, justamente de no fundar un discurso sobre la cuestión, ni abierto ni cerrado, sino de intentar tener cierto tacto de la misma, experimentar con ella, alcanzar cierto tipo básico de experiencia.

Perteneciste al grupo de investigación del profesor de Bellas Artes Manuel Sendón y hay ciertos puntos en común en vuestros trabajos. ¿Identificas una estética o es un juego apropiacionista o de reutilización de una metodología concreta?

Aclaración previa: en la facultad fui alumno de Manuel Sendón. Él me invitó a participar en mi primera exposición importante. Después de licenciarme colaboré con un grupo de investigación que él coordinaba y, a raíz de esto, realicé algunas exposiciones más en las que él era comisario.

Está claro que el participar en tantos proyectos con su dirección ha debido dejar su poso, especialmente en cuanto a metodologías de trabajo se refiere. Para definir las me parecería problemático calificarlas de científicas así que me limito a apuntar que trataban de ser rigurosas.

En mi trabajo para el CGAC sí hay una voluntad de rigor en el procedimiento. Tal vez por ello, su resultado (las fotografías) tiene cualidades formales muy próximas a algunos de las últimas series fotográficas de Sendón (especialmente *A memoria*

do álbum), pero es una convergencia no buscada, producto de una metodología con puntos comunes pero no de una reutilización consciente.

La divergencia fundamental es que he planteado el proyecto como la búsqueda de una acción significativa con las orlas de los licenciados en Bellas Artes de la facultad de Pontevedra (las circunstancias determinaron que esa acción fuese su retirada y ocultación temporal). Las fotografías son pensadas como formalización documental, pero es solo una de las formalizaciones posibles. La misma acción podría documentarse de otras maneras sin usar necesariamente la fotografía (en alguna de las fases del proceso de trabajo se barajó, efectivamente, la posibilidad de recurrir a soluciones documentales que no empleaban la fotografía).

Al manejar la información durante el proceso de trabajo, toda ella tenía un tono documental bastante neutro pero al realizar las ampliaciones finales de las imágenes, sus cualidades plásticas tomaron un protagonismo inesperado. No es la primera vez que me ocurre algo similar (que una pieza genere unas lecturas sensoriales que no estaban previstas en el planteamiento inicial) pero no lo considero un fallo del mecanismo conceptual que se pretendía articular. Muy al contrario, me interesa especialmente investigar las cualidades plásticas que pueden tener los objetos que intentan ser puramente comunicativos (informativos en este caso).

Creo que en el trabajo de Sendón las cualidades plásticas de la fotografía tienen mayor importancia ya desde el propio planteamiento. Sus series fotográficas tienen una fuerte carga de discurso pero son concebidas como series fotográficas propiamente dichas. En mi caso son una formalización posible para un proyecto. Tengo muy en cuenta el medio pero lo pienso como medio.

La convergencia no ha sido buscada pero tampoco es casualidad. Resultados formalmente similares por el uso de métodos con puntos y referentes comunes.

Enrique Lista

Situation June 25th, 2008

A good way to start would be to mention the background of your work. You started out working with photography and later turned to an explicitly conceptual format. The use you made of photography from the perspective of the criticism of representation appears to be the common strategy that enabled this evolution.

Rather than using photography from that perspective, I aimed to find options to continue working in photography after accepting the consequences of that criticism: OK, photography has been dismantled. So now what?

As regards the change of tack to more conceptual proposals, the line of work prior to *Arte por comida* (the most photographic project) was not conceived as a design, but rather, I aimed to generate a framework in which to insert phenomena on which suspicions of fiction exist, but which are not necessarily judged as such. My aim was not to work in favour or against the criteria of photographic veracity, but rather to suspend it. Part of the methodology consisted in removing from the images all conclusive elements to only leave behind the minimum referential notes that were sufficient to suggest rather than inform; after this, the reflection would then come from the image. In my current line of work, which is more explicitly conceptual or, rather, more 'projectual', the reflection is prior: the projects are considered as design from source and are constructed as such, the images are (a possible) formalisation. In short: moving from 'thinking afterwards' to 'thinking beforehand'.

The first of your projects to use your own situation as a context was precisely *Arte por comida*. What was your intention with this work?

Arte por comida was a series of proposals, projects, pieces and actions that aimed to provide food for the artist in exchange for producing the works.

This description is very schematic but quite literal. It is obvious that proposals of this type clearly involved a critical or, to put it more openly, a denouncing component. Essentially, the discursive aspect and the practical purpose of these proposals overlapped: The possibility of practical results was the centre of the discursive approach... Can the fine arts really cover any basic need? Or more specifically: given the effective way the fine art sector operates in my context, can I turn the work of the artist into a means of survival?

However, the real heart of these proposals lies in their practical nature: regardless of the more sociological interpretations they may have, which I was aware of from the start. The aim of this more or less artistic conceptual play was to solve my practical problems. At that time I didn't have a stable job and a project that paid for my food was not going to sort out my life, but it could help me to live according to a very basic model.

More generically speaking, my aim was, or is, to negotiate within my circumstances the simplest model of life possible. Simplifying to the maximum without exceeding the threshold at which excessive simplicity starts to cause complications. This is not a principle, it is a resource.

The other project that determines the type of aesthetics you use in the CGAC work is the *Propuesta de mínimos* for the V Premio Auditorio de Galicia para Novos Artistas 2007. What did it consist of?

It was a poster which informed about the documentation required to take part in the V Premio Auditorio de Galicia para Novos Artistas 2007, as established in its rules. My work, which was selected for subsequent exhibition, consisted in the basic entry requirements of the competition, whose mechanics were revealed instead of remaining hidden behind supposed aesthetic, expressive or discursive contents..

Reducing the content of this piece to the elemental administrative aspects of the tender left others, which were at least as important, out of range, such as those regarding the individual circumstances of each of the bidders, for example; however, it helps to understand the way the event works and the weight the administrative aspect has on it: You can (not) present anything if you (do not) comply with the entry requirements. So can you present nothing as long as you comply with the rules?

The work you present in *Situación* follows that same code of the importance of 'what it is' and its circumstances, by, let's say, eliminating all trace of representation other than the strictly necessary. An action for the representation of minimums?

I look for the maximum sustainable simplicity according to the circumstances and I try to apply a certain methodological reductionism in the work process in order to achieve this. This reductionism does not imply a positivist stance: I don't believe that the reduction to the (supposedly) essential assumes a secure form of knowledge; what has been lost through simplification may have been as important as what remains after 'screening', but this simplification has given us an understandable result that can work as a resource in order to handle oneself within the complexity, not to understand it, as I don't think this would be possible. What remains may not be 'what it is' but it helps you to confront it, whatever it may be.

As regards the way the reductionist resource works in the representational sphere, it operates in a negative way, aside from what we aim to achieve with it: it is a case of eliminating the maximum number of representational artifices possible without excessive simplification making it incomprehensible and being aware that it is quite a paradoxical task after having accepted that all representation is, basically, fiction. The apparent simplicity that is achieved always generates the usual illusion of naturalness. I don't try to avoid it or claim any type of real reflection of reality for the supposedly simple representation.

So, aside from any aspirations of veracity, I believe I identify some generic objectives in this way of working:

Doing what is most effective (but not sensationalist unless sensationalism is the most effective).

Doing what is most obvious, i.e. the interpretation is so immediate that it appears obvious, but it does not entail an obvious discourse (assuming, of course, that the obvious does not exist but rather it depends on assuming an implicit, previous and in no way obvious discourse is already known).

Doing what is most necessary (what necessity is and what is shown in each case as an option that must necessarily be taken).

You have worked with Mark Ritchie, the CGAC's photographer, and with Cecilia Labella, the Centre's graphic designer. What meaning does the institutional option have in your strategy?

A deceptive capacity to stop disappearing.

The capacity and technical means of a photographer like Mark, who is used to photographically documenting two-dimensional plastic work, would enable me to carry out a photographic documentation of the action of removing the class

graduation photos, free from personal styles or awkwardness. This also happens with the design which was created in formal distribution of the elements on show, photographs and vinyl, with the help of Cecilia, and greater integration was also achieved with the graphics and the rest of the elements in the exhibition.

We know how this way of working actually works, it aims to be colder and we can understand how, in a proposal that aims to be curtly informative, they opt to work on commission with specialised professionals (this is nothing new), but we also know that this is quite sensationalist (this is nothing new either). It is a question of tone. Another proposal of 'I've made my bed, so I can lie in it' can be just as rigorous, and working with professionals may not be at all, but it is clear that these options affect the aspect of the formalisation of the project and, therefore, its interpretation.

Sometimes, to make people start taking you seriously you have to act serious.

Let's look at the discursive subject: the absence of the object is a necessity that arises from a legal juncture. Does it matter that it is not the best initial proposal?

It is essential.

The proposal was open to whatever was triggered. It was a case of approaching the project as a mechanism to register the circumstances of the context in which it was produced and on which the aim is to *experiment* rather than offer a diagnosis or establish conclusions.

The project's starting point is the intention to carry out a significant action with the class graduation photos of the Faculty of Fine Arts in Pontevedra, as objects with a great chance of creating a relevant contextual experiment. From this, the specific action of transporting the class graduation photos from the Faculty to the CGAC arose: it put to the test the link between two key institutions for the contemporary art scene in Galicia, and the presence of a multitude of unknown faces raised some pertinent questions in a very simple way. The right of personal portrayal, held by each of those represented, and the ownership of the physical objects, belonging to each group of students represented, made this approach unviable. So we had to look for another possible action, but the decision was made to clearly reflect this change of approach and its purpose: making it quite clear that the fact that the rights of personal portrayal would not enable the first proposal to be carried out was not a complaint of being victimised. It does not seek controversy. It is part of the mechanism to register the circumstances. Besides adapting to the 'documental-informative' intention, this approach suggests a series of new questions around the problem of asking for authorisation in order to use the image of people who are practically invisible...

After several halfway proposals we opted for withdrawing and temporarily concealing the class graduation photos. The entire process, approach, obstacles and solutions has been sustained in the terrain of inquiry into matters regarding the visibility of a group and of each of the individuals that compose it.

You graduated in Fine Arts in Pontevedra. Does this work sustain the generic but autobiographical profile of the ones immediately before it?

My time at the Faculty of Fine Arts was undoubtedly essential for my career as a whole but I don't feel represented in the class graduation photo or in its absence, which does not imply that I am capable of looking at it as if it had nothing to do with me.

Regarding the autobiographical implications: I try to talk of problems that are not feigned, and are, therefore, not alien to me. Made-up aesthetic problems cannot make much of a contribution because they are not real problems but rather impostures. On the other hand, if I use my own situation as the context it is perhaps because it is the only one on which one is qualified to speak; and even so this must be done with some caution.



Rather than attempting to speak about what I know, I try not to speak about what I don't know. The result is a tendency towards metalanguage or towards a factual use of language: simply checking whether the communication channel is working.

The leaflet you have prepared for the Faculty of Fine Arts aims at a pedagogy of what is not learned at school. Does this respond to a demand of what was taught there? Is it more to do with making what was learned profitable with a view to a specific audience that is identifiable as an equal? I refer to whether it is a settling of scores or a simple call for the ability to represent via action and 'what actually matters': the professional future and not the class graduation photo.

I don't aim to provide pedagogy but rather information on the aspects that remained out of range in the academic contents.

It is not conceived as settling the score with anyone. It is directed at whoever may be useful; perhaps, as you say, making what was learned profitable with a view to an audience with whom I share a contextual situation.

I don't assume any utopian components. I don't aim to draw 'what should be'. I don't aim to change anything. It is not naïve social art. It is merely a very basic informative resource, but which is necessary in its context.

Indeed, the professional future (and not the class graduation photos) is what I believe to be relevant but I don't believe I am in a position to determine an optimum model for that future. I don't assume the capacity to understand such a complex context let alone any kind of capacity to change it (a capacity which, on the other hand, could do a lot of harm if associated with any attempt of paternalist intervention). Each graduate will have their context, expectations and possibilities. The leaflet only sketches a series of basic data in the most general context in which they will find themselves.

The value of image is very strong in the representative nature of that place, which is in principal insubstantial, which is photographed before and after. A certain degree of fetishism on the empty wall. What does 'Fine Arts' mean?

The project is also a question about that ability to represent: What do the class graduation photos mean as a representation of what the Faculty produces? What does the Faculty have as an catalogue of the current situation of Galician art?

What does 'Fine Arts' mean (here)?

These questions are too large and the project does not attempt to resolve them, but I won't use the common ground of *questions that are left open*. It is precisely a case of not basing a discourse on the question, whether it is open or closed, but rather of trying to have a certain feel of it, experimenting with it, reaching a certain basic kind of experience.

You were a member of the Research Group formed by Fine Art Professor Manuel Sendón, and both your works have certain points in common. Do you identify a type of aesthetics or is it a play on appropriation or reuse of a specific methodology?

First I'd like to make one thing clear. In my university years I was one of Manuel Sendón's students. He invited me to take part in my first important exhibition. After graduating, I collaborated with a research group he was coordinating, and as a result of that, I carried out some more exhibitions curated by him.

It is clear that by participating in so many projects under his direction he has left his mark, particularly as regards work methodologies. In order to define these I would find it difficult to classify them as scientific so I will merely point out that they aimed to be rigorous.

In my work for the CGAC there is a desire for rigor in the procedure. It is perhaps due to this that the result (the photographs) has formal qualities that are very close to some of Sendón's latest photographic series (particularly *A memoria do*

álbum), but this convergence has not been sort and is a product of a methodology with common points rather than a conscious reuse.

The fundamental divergence is that I have approached the project as a search for a significant action with the class graduation photos of the graduates of the Faculty of Fine Arts in Pontevedra (the circumstances led to that action being to remove them and conceal them temporarily). The photographs are conceived as a documentary formalisation but this is only one of several possible formalisations. The same action could be documented without necessarily using photography (indeed, in some of the phases of the work process the possibility was considered of resorting to documentary solutions that did not use photography).

On handling the information during the work process, it had quite a neutral documentary tone, but on carrying out the final enlargements of the images, their plastic qualities took on unexpected prominence. It is not the first time that something like this has happened to me (that a piece generates 'sensual' interpretations that were not planned in the initial approach) but I don't consider it to be a failure in the conceptual mechanism that was intended to be articulated. Quite the opposite, I'm particularly interested in investigating the plastic qualities that objects may have that aim to be purely communicative (informative in this case).

I believe that in Sendón's work the plastic qualities of the photography have greater importance right from the first approach. His photographic series have a strong discursive load but they are conceived as photographic series in the strict sense of the word. In my case, they are a possible formalisation for a project. I take the medium very much into account but I think of it as a medium.

The convergence has not been sort but it is not merely there by chance either. Formally similar results due to the use of methods with common points and references.