

LEIRE VERGARA

Arte, posibilidad y democracia. Entrevista a Charles Esche

Durante 2005 la ciudad irlandesa de Cork ha sido capital europea de la cultura y Cork Caucus ha formado parte de las actividades programadas. Este proyecto ha contado con la participación de artistas, estructuras de producción, escritores y teóricos, y se ha constituido en plataforma educativa para activar la conversación y el debate sobre la voluntad colectiva. Los organizadores del programa, Art-Not Art, Charles Esche (CE) y Annie Fletcher, en colaboración con la National Sculpture Factory, han propuesto el legado cultural de esta celebración europea como prioridad a la hora de actuar sobre las condiciones específicas de este contexto.

LV *Cork Caucus* se plantea como un encuentro desarrollado a partir de presentaciones, *picnics*, talleres, grupos de lectura, exposiciones y reuniones informales. El concepto *caucus* hace referencia a una reunión política interna a través de la cual se toman decisiones relevantes, como la elección de los candidatos parlamentarios. ¿Cómo habéis planteado este modelo dentro del proyecto?

CE En primer lugar, el modelo *caucus* tiene que ver con nuestro interés inicial por el futuro de la democracia. Dentro de la esfera política actual, la democracia se encuentra cada vez más delimitada, el discurso político cada vez más reducido. La capacidad de imaginación queda sin duda condicionada por esta situación. La pregunta que nos hemos hecho es si el arte puede utilizarse como un lugar desde donde crear nuevos discursos, intercambios y formas de democracia. Estas nuevas estructuras pueden ignorar incluso la política, estableciéndose de manera alternativa y dirigiéndose hacia la propia voluntad de la gente. Por otro lado, el concepto de *caucus* también se fundamenta sobre la idea de un posible encuentro entre auto-elegidos. Con esto me refiero a una realidad contraria a la cultura entendida como inclusión social, o al arte como un bien común que debe ser compartido por todo el mundo. No comparto ese modelo de cultura y no creo que el arte funcione así, ni que la audiencia o la gente comprometida con el arte se constituya bajo estas premisas. La idea de *caucus* plantea la posibilidad de formar parte de un grupo, de poder elegir participar como un miembro activo en este encuentro y por supuesto, de manera abierta y no restringida. Sin embargo, desde el principio sabíamos que este proyecto no iba a contar con una gran audiencia.

LV Otra referencia a la hora de plantear el encuentro ha sido la propuesta de Joseph Beuys en la década de 1970 de establecer en Irlanda el proyecto *Free International University*. ¿Qué relación establece con el modelo descrito?

CE La referencia a Beuys apunta hacia su propia preocupación y compromiso con lo político y recoge asimismo la cuestión inicial sobre la democracia y sobre los diferentes modelos de democracia. Beuys propuso establecer la *Free International University* en Dublín. Esta idea venía dada por una relación romántica y mitológica del artista con la cultura celta. Beuys consideraba a Irlanda como un territorio virgen, todavía por desarrollar y donde todo era posible. Esta concepción en cierto sentido es errónea, pero revela el interés personal del artista por esta cultura. Sin embargo, para nosotros, que queríamos establecer un proyecto en Irlanda sobre educación, democracia y arte, era inevitable referirnos a este ejemplo. *Free International University* nos acercaba al contexto específico sobre el que queríamos trabajar. De todas formas, no hemos querido darle demasiada importancia; reinventar este modelo hoy en día no nos interesaba ya que la propia propuesta la considerábamos enormemente problemática.

LV Sin embargo retomar hoy la urgencia de Joseph Beuys por activar el compromiso con lo político parece relevante en relación al debate reabierto en este momento sobre la dicotomía entre Estética y Política. ¿Cómo interpretas este debate que por otro lado resulta ser una vieja cuestión?

CE Creo que nadie lo reclama como algo nuevo. La reflexión sobre el desarrollo de una práctica artística activa y su relación con lo político de manera no necesariamente efectiva permanece abierta desde el comienzo de la humanidad. Aun así, se dan en este momento circunstancias que lo hacen en cierta medida urgente. Esto tiene que ver con el fracaso de la democracia política en los últimos 30 ó 40 años. En términos económicos o corporativos, se ha generado un gran desarrollo en varios sentidos, pero la teoría y la práctica políticas están estancadas. En mi opinión, la situación actual de la Unión Europea, la vieja Europa, la Europa capitalista apoyada por el Bloque americano en la guerra fría, la podemos comparar con la década de los 70 en la Unión Soviética. Es decir, vivimos otro momento de estancamiento, de pérdida de imaginación y posibilidad en el campo político. No sé cuánto tiempo puede durar esta parálisis, parece como si estuviésemos a la espera de un proceso *à la perestroika*. Esta crisis no es más que el reflejo de la falta de un discurso elaborado, crítico e inteligente sobre Europa y las Naciones Unidas, pero también sobre la inmigración, la posibilidad política ante la reforma del Estado de Bienestar, el concepto de sociedad. Nada de esto se ha vuelto a teorizar de manera rigurosa desde 1968.

LV Catherine David en su seminario sobre Estética y Política proponía el concepto de especificidad como herramienta para confrontar el carácter genérico de este binario. Shep Steiner también se ha referido a este término en su grupo organizado alrededor de la lectura de *La Comunidad que viene* de Giorgio Agamben.

CE Creo que la utilización de este término es muy adecuada a la hora de evitar caer en la trampa de la generalización cuando accedemos a este debate. Yo también valoro de manera rotunda lo específico, lo micro, como Lenin diría, *el análisis concreto de las condiciones concretas*; por ello estoy de acuerdo en la necesidad del empleo de modelos, en cuanto que contingentes, específicos, locales. Giorgio Agamben también se refiere al ejemplo en *La Comunidad que viene*. Por ello, una de las prioridades en *Cork Caucus* y en cierto modo algo que estamos empezando a ver funcionar ahora es la fase de los *grassroots*, un programa de actividades previas a este último encuentro y que han sido guiadas por Dobz O'Brien y Fergal Gaynor miembros del colectivo Art/not Art durante todo el año. Estas actividades se han desarrollado con la intención de trabajar directamente sobre las condiciones específicas de esta ciudad pero también teniendo en cuenta las condiciones específicas de Art/not Art como agente activo en el proyecto y los factores necesarios para estimular una producción creativa en Cork. Desde el principio, hemos considerado importante que el proyecto funcionase para la comunidad local de artistas, que no se convirtiese en una mera inyección de información. En las sesiones tanto de Catherine David como de Shep Steiner, se ha propiciado una lectura atenta (*close reading*). El colectivo Static afincado en Liverpool va a desarrollar un proyecto cercano a esta idea, su intención es la de trabajar con los alumnos de la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Cork. Hay otros proyectos que se insertan igualmente sobre las especificidades de este lugar como el proyecto *Ford Boxes* de Bik Van der Pol. Pero lo importante es que estas propuestas provoquen cierta resonancia en el futuro de la ciudad para que *Cork Caucus* trascienda el propio encuentro de estas tres semanas.

LV *Cork Caucus* establece un nuevo binario: posibilidad artística y democracia, ¿en qué sentido?

CE Esto es de lo que realmente trata *Cork Caucus*. La pregunta que se plantea es si es posible desde el campo del arte examinar la democracia. Es decir, ¿cómo podemos actuar de manera colectiva? La democracia es la expresión de la voluntad colectiva, pero ¿podemos realmente expresar esto a partir del arte, si entendemos el arte como una práctica que en definitiva es individual, subjetiva? ¿Es esto posible? ¿Puede ser quizás el objetivo del arte crear esta mera posibilidad, es decir, facilitar la plataforma que exprese una voluntad colectiva? Por último, ¿cuáles son las relaciones que se establecen entre arte y democracia? Estas relaciones en mi opinión son extremadamente difíciles, ya que la democracia es realista, tangible, pragmática y evidentemente no se crea arte a partir de una voluntad democrática. Sin embargo, existen influencias recíprocas. La democracia está constantemente interactuando con el arte, por ejemplo cuando exige conocer los datos de asistencia de los museos.

LV Entonces, ¿puede la democracia actuar en ocasiones de forma negativa sobre el arte, es decir, convertirse en una medida de control?

CE Me considero un demócrata convencido, en cierto sentido, la anarquía es también democracia y es por lo que debemos luchar. Necesitamos más democracia. Pero las democracias del noroeste de Europa son malos ejemplos de lo que quiero decir cuando me refiero a la “posibilidad democrática”. Quizás el arte pueda crear nuevos modelos. Desde la cultura popular tendemos a creer que la democracia es una realidad única, la que estamos viviendo, pero se trata de un proceso, un continuo devenir. De esto se ha hablado en el seminario de Shep Steiner, es decir, de cómo, en contraste con el totalitarismo, desde la democracia se pueden cultivar acciones como la hospitalidad sin que éstas se conviertan en amenazas. El problema surge cuando por ejemplo en los Estados Unidos, no queda claro si se está ante una democracia o un totalitarismo. Mi familia viene de la República Democrática Alemana, por ello soy consciente de que la democracia puede interpretarse de maneras muy diferentes.

LV Has empleado el concepto de agonía de Chantal Mouffe en relación a este programa, particularmente a su idea de “enemigos amistosos” (*friendly enemies*). ¿A qué te referías?

CE El ejemplo más claro se encuentra en las actividades *grassroots* y el núcleo del proyecto. Por un lado, está el discurso local que tiene que ver directamente con la gente que vive aquí; por el otro, está el grupo internacional. Las relaciones entre ambos no son fáciles, pero se trata de una tensión saludable, una agonía saludable. Quizás lo que vaya a suceder aquí después del programa sea más importante que el propio desarrollo de estas tres semanas. Aquí se concentra la tensión.

LV ¿Qué tipo de producción habéis querido fomentar?

CE Hay proyectos que se han producido específicamente. Así, algunos artistas como Bik Van der Pol, Phil Collins o Surasi Kusolwong han sido invitados a producir nueva obra. De todas formas no hemos querido determinar todo de antemano, una sola habitación de esta vieja escuela en desuso nos ofrece la posibilidad de provocar nuevas colaboraciones o el encuentro con los estudiantes de la ciudad. Profundizar en esta relación es algo que nos ha interesado más que producir nuevos proyectos de artistas.

LV Por lo tanto, *Cork Caucus* se concentra más en la producción de conocimiento.

CE Pero también en la producción de conversación, de debate activo. Esto tiene que ver con el legado de *Cork Caucus* pero también con una serie de cuestiones que se plantean en el proceso. Es decir, ¿cómo podemos formular una conexión internacional apropiada para esta escena particular?, ¿cómo podemos potenciar un proceso de producción local que a su vez se integre en la escena internacional? Es importante por lo tanto crear confianza en el discurso, y esto sólo lo podemos lograr de manera progresiva. En este sentido Cork no es únicamente el lugar donde se desarrolla el programa sino que se convierte en un elemento central. El proyecto se adapta a la situación artística específica de esta ciudad, y la estructura que hemos planteado se genera en respuesta a esta falta de información o contacto con la escena internacional. Sin embargo, en mi opinión, este tipo de proyectos atienden de forma alternativa al modelo de la gran exposición. De hecho, la primera propuesta de la National Sculpture Factory era la de organizar un gran evento expositivo. A mí no me interesaba actuar de esta manera en Cork. Comparto la opinión de que una situación de este tipo genera otras motivaciones en los artistas jóvenes. Visitar exposiciones no ofrece el mismo nivel de experiencia, ni de compromiso. Ésta es la forma de trabajar con la que nos tenemos que involucrar como miembros de una comunidad. Creo que es importante comparar este tipo de proyectos con las bienales y observar qué es exactamente lo que pueden ofrecer. En este sentido, aprendí mucho del proyecto de *La Cumbre-Tiempo de transacción* (organizado por Consonni y Arteleku en 2003). Si se intenta sobredeterminar todo de forma inflexible, es muy fácil que el proyecto se resienta. En Cork, de todas formas, nos encontramos en una fase introductoria. La celebración de este encuentro cada año, invitando a la misma gente; quizás durante cinco años consecutivos, sería una situación ideal. Por supuesto, el problema es el dinero.

LV ¿Qué relación estableces entre *Cork Caucus* y otros proyectos educativos que has desarrollado con anterioridad?

CE *Cork Caucus* se ha originado a partir de la experiencia de dos talleres anteriores que organicé en Seúl y Yakarta. En ellos participaron grupos de artistas provenientes de Europa y Asia. Se trataba de que los participantes pudiesen intercambiar ideas y discutir públicamente sobre su forma de trabajar con diferentes contextos; en definitiva, se pretendía provocar otro tipo de acercamiento al arte global, y generar otras conexiones. Una vez más, estas conversaciones podemos verlas como formas de producción en sí mismas, a partir de ellas se producirán proyectos interesantes en los próximos meses o años. Este es el aspecto revelador del modelo educativo, de la proto-academia.

LV Esto tiene que ver con la noción de Walter Benjamin del autor como productor...

CE Justamente. Se trata de producir un nuevo significado sobre aquello que has recibido. Necesitamos provocar que la gente piense de manera crítica.

LV Por otro lado, estas estructuras también generan dinámicas contrarias a la aceleración propia de la globalización.

CE Por supuesto, me interesa posibilitar una situación donde se pueda alimentar el pensamiento crítico. La velocidad desinfla la acción crítica. El capitalismo requiere de la estupidez para generar mayor consumo. La falta de pensamiento crítico genera mayor beneficio.

LV En alguna ocasión has mencionado que no estás interesado en trabajar de manera geográfica. La próxima edición de la bienal de Estambul que comisarías junto a Vasif Kortun la habéis titulado *Estambul*. ¿Cómo planteáis el concepto de localidad?

CE Cuando me refiero a que no estoy interesado en trabajar de manera geográfica, me refiero a que no estoy interesado en trabajar con la noción de nación-estado y esto es diferente del concepto de localidad. No estoy a favor de que la cultura promueva el concepto de nación. La geografía que me interesa es la geografía de las ciudades. No me interesa la forma en la que las naciones forjan una imagen muy concreta sobre lo que es arte escocés, arte vasco, arte español... Es importante trascender el condicionamiento del concepto de estado-nación.

Me interesa la geografía en cuanto a las condiciones específicas de un lugar concreto y las diferencias que se establecen entre lugares. Una bienal internacional en tanto que intervención cultural puede reflexionar sobre dichas especificidades, puede plantear cambios o pensar de manera crítica sobre ellas. En el caso de la Bienal de Estambul, nos hemos concentrado en las especificidades del lugar donde se inserta. Para Vasif Kortun y para mí este planteamiento va en contra del viejo modelo de la bienal, es decir, a la idea de que el comisario viaja por el mundo en busca de los mejores ejemplos de arte contemporáneo para presentarlos más tarde en edificios exóticos e históricos de la ciudad. En un primer momento, empezamos invitando a artistas a trabajar directamente sobre Estambul a través de residencias. Pero en seguida nos dimos cuenta de que no era suficiente ya que corríamos el peligro de crear un efecto esencialista. Por ello decidimos invitar también a artistas que estuviesen trabajando directamente sobre otros contextos e insertar sus trabajos en la ciudad. De esta forma conseguimos apuntar al mismo tiempo hacia todo aquello que Estambul no es en realidad, es decir establecer una relación dialéctica con el contexto. Como en toda premisa lingüística: en el momento en el que se intenta formular una definición, inmediatamente su opuesto sale al paso en forma de sombra.

LV ¿En qué sentido se diferencia este planteamiento de otras bienales que se concentran en el asentamiento sobre un lugar concreto? ¿Hasta qué punto las expectativas sobre la esfera socio-política de dicho emplazamiento condicionan la interpretación del trabajo de los artistas?

CE Desde el principio me parecía importante colaborar con alguien de la ciudad. Yo no podría haber trabajado en Estambul sin Vasif Kortun. El equipo curatorial cuenta también con otros dos miembros asistentes, uno de nacionalidad británica pero afincado en Estambul y el otro originario de esta ciudad; por lo tanto el grupo se fundamenta de nuevo sobre la relación dialéctica de Estambul-No Estambul. Esto ha provocado un entendimiento más sofisticado sobre la ciudad. En este sentido, si lo comparamos con otras bienales, hemos intentado crear otra dinámica entre lo exterior y lo interior a Estambul. Sin embargo, en ningún momento hemos tratado de sobredeterminar el estatus del contexto a través del trabajo de los artistas. Hemos estado más interesados en provocar una reacción agónica entre nuestra lectura de la ciudad y sus propias propuestas. Una vez más la bienal potencia a partir de la producción de los artistas una situación micro.

LV Creo que es importante vuestra decisión de concentraros en los artistas, de alguna forma me recuerda a algo que Surasi Kusolwong ha dicho esta mañana: se tiene que confiar en los artistas ya que el arte es mera ilusión.

CE Se trata de creer que el artista puede cambiar el mundo.

Esta entrevista con Charles Esche tuvo lugar el día 22 de junio en Cork. Más información: <http://www.corkcaucus.org/>

CHARLES ESCHE es director del Van Abbe Museum (Eindhoven), miembro editor de la revista *Afterall*, (Londres- Los Angeles), comisario junto a Vasif Kortun de la 9ª edición de la Bienal de Estambul.

LEIRE VERGARA es comisaria independiente e investigadora. Ha dirigido junto a Peio Aguirre la estructura de producción D.A.E. (Donostiako Arte Ekinbideak).