

Manel Clot
Homologías, heteronimias y transfusiones
espacios logrados, emociones sónicas, sentimientos difusos

... lights, models, guestlists...
just do your best, darling...
ABSOLUTELY FABULOUS

... debes dejar de producir interferencias, en mi corazón...
RADIO FUTURA

... soy tan sentimental...
FANGORIA

Mixadelica (0)

Destacando de manera nítida entre las innumerables tareas que aún quedan por emprender seria y decididamente —y algunas de ellas con una urgencia más que considerable— en alguna parte poco vistosa de esa renovación o regeneración —actualización— que se está produciendo en varios ámbitos del panorama artístico español reciente, básicamente por lo que respecta a métodos, comportamientos, producciones, actitudes, organizaciones y distribuciones de todo tipo, complejidad y envergadura y activos en el tejido artístico contemporáneo, una de esas tareas, pues, que debería acometerse sin excesiva dilación estaría centrada en el establecimiento y en la clarificación de las bases fundamentales para potenciar el desarrollo de una teoría crítica amplia y sólida que sepa contemplar y articular el uso progresivo y la incorporación masiva y desprejuiciada —aunque también acrítica, en muchos casos— tanto de los diversos escenarios y métodos característicos de la cultura popular como de toda una ingente cantidad de material icónico procedente de la estética y experiencias de los subgéneros culturales en el capitalismo tardío, negociado en una cierta y remota idea del consumismo (en la era de la industria cultural avanzada)¹, todo ello junto a la consiguiente revisión social de los ya modificados criterios de gusto y modos de acceso a la escena (aún privilegiada, por hegemónica, aunque notablemente expandida) de las artes visuales, una escena que ya aparece bastante convulsionada por los incansables y poliédricos embates de la transdisciplinariedad y de la interzonalidad, dinámicas fundamentalmente asumidas e integradas en tanto que otros posibles y complejos mecanismos operativos procedentes de las principales áreas periféricas —áreas excéntricas— de la enorme y diversificada producción cultural, entendida en su más amplia acepción. Recurriendo a la ya clásica articulación de elementos estructurales organizada por Raymond Williams², debemos seguir considerando como cultura ese hecho complejo en lo social que en su sistema operativo incorpora instituciones, formación, identificación, formalización, reproducción y organización de modelos y formas comportamentales y culturales. Por tanto, nos hallaríamos no sólo ante potentes mecanismos y grandes y crecientes posibilidades de transfusión, sino también ante la abierta y declarada expectativa de una masiva llegada de materiales múltiples que poder transferir(se) e interconectar(se), más allá de sus meras posibilidades formales y factuales, y recurriendo también a sus dispositivos de conexión y de contaminación, de recreación de modelos nuevos, de sobrepaso de dinámicas establecidas —tan acriticamente instaladas en la extrema versatilidad y frívola volubilidad de la noción de gusto— en base a una especie de resignadas herencias interrumpidas.

Nos hallaríamos, de hecho, ante la instalación y funcionamiento hipertextual de un enorme dispositivo de acumulación en virtud del cual, como describía Kodwo Eshun a propósito de una reflexión sobre su libro *More brilliant than the sun*, “los múltiples elementos participados devienen una pléyade de objetos flotantes que se aglomeran bajo el efecto de atrayentes extraños y muy diversos, fuerzas generadoras de inercias, que buscan extraer de ellos el material (¿cultural?) para poder calcificarlo, petrificarlo, fijarlo, reterritorializarlo, antes de pasar a denominarlo tradición o historia”³.

Soundscapes (1)

Como hemos venido reiterando en múltiples ocasiones, empieza a resultar(nos) bastante notorio que de unos pocos años a esta parte asistimos a una remarcable proliferación de propuestas artísticas vinculadas, por una parte, a lo que constituiría un repaso cartográfico y un somero tratamiento estético —y estilístico— el paisaje —técnico, humano y social— en el que proliferan y circulan la producción icónica de masas y las músicas electrónicas⁴ y, en segundo lugar, a la variada experiencia —sentimental, sensorial, estética, psicotrónica, relacional, aislacionista, corporal, genderizada— asociada a quienes frecuentan, construyéndolos, estos ambientes y sus áreas afines de producción y consumo, hecho generador de una incipiente agitación en los

ámbitos centrales de la escena del arte contemporáneo. Algunos artistas incorporan a sus trabajos materiales, ideas, situaciones, intenciones y recursos procedentes de esos agitados escenarios, en los que, por otra parte, suelen desenvolverse habitualmente, se realizan exposiciones más o menos temáticas sobre la cuestión en

instituciones de relieve, y al final parece como si se estuviera en la senda apropiada para seguir las pistas de un nuevo elemento creativo constituyente y polivalente —a modo de reconfigurado estilema, sintomático de un rotundo presente—, y al que, por lo demás, se le atribuye la capacidad —deliberada o no, posibilista o fantasiosa— de regenerar y revolver el ambiente mayoritario, desorientado, temeroso y algo antiguo, que rige aún la mayoría de la mencionada escena, muy especialmente por lo que respecta a la situación española reciente, en la que el trabajo de Xoán Anleo se ha ido singularizando, junto a unos pocos nombres más, ya desde sus mismos procesos de trabajo y también a partir de los diversos resultados presentados desde sus mecanismos de respuesta, integración, escenarización y formalización. Poderoso constructor de imágenes e iconos y sutil elaborador de estrategias visuales contemporáneas que conectan íntimamente los múltiples aspectos de la experiencia y la creación, la obra de Xoán Anleo, ya sean instalaciones, intervenciones específicas, trabajos en soporte fotográfico, textos, siglas, objetos, músicas, paisajes de sonido o sesiones de dj en lugares artísticos y no artísticos — y teniendo presente, además, la urgencia en reconsiderar cuándo esos procesos de artificación se hacen eficaces y en qué lugares—, nos ofrece una mirada singularizada y específica a los posibles rituales y procesos de (re)significación visual y plástica, ubicándose para ello tanto en el marco de la cultura mediática como dejándose arrastrar por el turbulento río de lo sexualizado, mostrando las delicias deseantes de un mundo (falsamente) artificioso o enumerado misteriosamente secretos indescifrables rotulados en las paredes de un paisaje sonoro conectado a sus proyectos específicamente musicales, donde habita el otro. Y siempre destacando, en consecuencia, que los mecanismos de la obra de arte proceden de un complejo proceso de construcción cultural y que como tal apela una y otra vez a las cambiantes configuraciones perimetrales de su contexto.

Housification (2)

Todos los trabajos de Xoán Anleo de estos años —y en realidad sólo estamos hablando de obra, la obra como lugar, como globalidad significativa e intencional, continua y procesual, en tránsito formal y en desarrollo mental, a modo de un cotidiano work in progress, a pesar de disparidades en formalizaciones y escenarizaciones, y jamás como un rutinario mecanismo productivo de objetos y de situaciones autónomas y aislables, independientes entre sí— se muestran regenerando sus planteamientos y escenarizaciones continuadamente, y desde la convicción de operar en el núcleo más activo y poliédrico de la progresiva interrelación y del creciente desarrollo de los ámbitos que enlazan y proceden del enorme y veloz repertorio icónico generado por las (sub)culturas juveniles⁵, de los esforzados sistemas de (re)construcción de las identidades voluntariamente alegadas de la doxa imperante, de la sólida conciencia de las estructuras fundacionales de las relaciones de poder, y de los múltiples mecanismos de producción, distribución y consumo pertenecientes a la lógica modificada de la industria cultural⁶, sometido todo ello a un tratamiento formal y presentacional que permite, por medio de una evidente intensificación (y desdramatización) de los innumerables recursos de la cultura visual contemporánea —visualización, visualidad y visibilidad—, lanzar cabos y anzuelos al espectador para continuar o completar procesos de comprensión que tanto pueden apelar a las triunfantes o desmoronadas estancias del espíritu como al rastro de una ironía fugaz agazapada tramposamente detrás de revestimientos festivos o celebratorios, en apariencia inocuos e inofensivos, líquidos y artificiosos a primera vista, banales y efímeros, ligeros y descarados, pero finalmente punzantes y efectivos en su diferencia.

Tecnoculturas (3)

Los diferentes avances y progresos, más o menos socializantes, aportados por una cierta domesticación — que no democratización— de la tecnología y algunos de sus dispositivos presentes en las músicas electrónicas y en las imágenes tecnificadas más evolucionadas (con potentes efectos en muchos de sus registros operacionales: autoría, distribución, producción, independencia, agilidad, sujeto, consumo, espectáculo, colaboración, negociación, aglomeración)⁷, junto con las progresivas interferencias de otros ámbitos sociales y culturales colindantes con el territorio propiamente de lo artístico, están logrando que una cierta configuración de las artes —ampliada— de las artes visuales no sólo siga el esperable linealismo evolutivo más formal, visual y estético sino que, en cambio, adopte e incorpore también modos de producción y distribución y sistemas de consumo y difusión bastante divergentes y desviados respecto a la lógica que se instala en (y por) la tradición⁸. Esos lentos pero ya perceptibles cambios de rumbo hacen también que la dinámica de las artes visuales, en definitiva, empiece a acusar los efectos de un múltiple colapso de los límites, un colapso de los perímetros que en otras zonas sociales y culturales muestra ya el reguero fructífero de unos pasos, si no agigantados sí persistentes⁹. Ése es, lógicamente, el ámbito fundamental de trabajo de Xoán Anleo, donde debe situarse enteramente su método de trabajo y su obra, el lugar sin límites, un vasto cartográfico y determinación, como tarea, como opción y como visible reconocimiento del profundo carácter de construcción cultural que conlleva toda propuesta artística, y que recurre a una idea otra de lo real y de los mecanismos de la hiperficción, un territorio desde el que aboga por una presencia activa y abierta ya

claramente descongelada: y ése es, además, el lugar de cruces entre entresijos de la experiencia de mundo y los mecanismos de la voluntad de crear, el escenario terrible del encuentro entre saber y poder, el momento eterno de la disyuntiva entre ser y estar, entre ser obra y ser mirada. Entre ser artista y ser espectador: l'écriture du désastre (Blanchot), rendre le mot visible, c'est à dire, noir (Jabès).

Crossover (4)

Y son posiciones y decisiones como éstas las que contienen, conllevan, provocan, difunden y muestran más elementos de debate, más cuestionamientos sociales y creativos, más interrogantes sobre su (nuestro) lugar en el mundo, las que son consideradas desde ópticas más colectivas y difundidas, y las que son tomadas como referencias fundacionales a otras cuestiones y con un alcance más complejo y expandido, sin nunca negar esa pátina sociologista que toda deconstrucción de este tipo acaba por comportar: estas posiciones (no sólo de trabajo sino de vida y de mundo) deberían aceptarse y constituirse como un poliedro sinónimo de comportamientos evolucionados y de una progresiva (con) fusión y (re) definición de los escenarios de trabajo, de los dispositivos operativos y de las interferencias y trasvases temáticos y formales que aún se ubican en ese liviano encuentro que ofrece la cómoda disyuntiva entre las esferas de una (alta) cultura elevada, clasista y distinguida, legitimadora y ortodoxa desde el sueño eterno e inamovible de la tradición, y aferrada a la idea exclusivista de arte, y una (baja) cultura de masas, reventada y expandida a base de contagios de todo tipo de recursos factuales, experienciales y comportamientos en paralelo¹⁰, y sin dejar de lado las responsabilidades sociales y públicas y los mecanismos de activación de una cierta conciencia epocal —¿y también generacional, es decir, finalmente transitoria, coyuntural?— que esta posición comporta, y que se rige a partir de los múltiples anclajes en las dinámicas del presente y de una creciente convicción de pertenencia operativa a unos específicos contextos culturales y, por ende, también claramente políticos. Y es a partir de la interrelación de estas premisas situacionales que algunos de los espacios de reflexión y de producción presentes en la dinámica del arte configurada en estos últimos años constituirán el elemento seminal de amplias áreas de condiciones transversales, intersticiales, mostrando aspectos capitales de un discurso artístico notablemente —casi diríamos que necesariamente— ampliado, expandido y anclado en los actualizados perímetros relacionales de la idea de lo contemporáneo, aspecto éste que podrá llegar a ser uno de los garantes de la eficacia y (su) pervivencia social y funcional de los discursos de la creación y de las prácticas artísticas en los desarrollos que están aún por venir.

Interfaces (5)

Con una primeriza y apasionada adopción de la retórica espectacular inherente a los dispositivos tridimensionales —considerándolos en su más amplia, descategorizada y desformalizada acepción, es decir, en tanto que escenarios de narrativas complejas—, con la inmersión en los placeres poblados por ficciones y sujetos de la imagen fotográfica, y con la progresiva incorporación en los ámbitos especulativos y constructivos que vinculan nuevos medios y virtualidad representacional, narratividad y verosimilitud, avances técnicos y repertorios visuales, maquinarias de deseo y pensamiento de respuesta, ubicaciones y desmaterialización, subculturas y reconfiguraciones visuales, artistas como Xoán Anleo han llevado a cabo un poderoso —pero arduo, solitario y laborioso— proceso de resignificación y de situación tanto de los elementos físicos más dispares como de los factores comportamentales más divergentes y precodificados, de los cuales aquellos más significativos y de mayor alcance y profundidad han contribuido de una manera decisiva a la configuración, asunción y establecimiento de los que en otro lugar denominábamos la lengua multimedia, un complejo parasistema de relaciones con la realidad y un personal método de generación de discurso para hacer del trabajo artístico una intensa actividad —casi un site specific— de marcado carácter interzonal, una condición de experiencia en la que convergen, se relacionan, se inter cruzan y se encadenan los múltiples y cambiantes estratos de la realidad en la que nos instalamos en tanto que sujetos de conciencia adquirida e individuos sexuados en lo social, una condición, en suma, que de una manera global propicia, también, un imantado acercamiento a esa necesaria reformulación actualizada de los estatutos y funcionamientos de lo político y de su retorno e implicación en el arte contemporáneo y, en consecuencia, el regreso de una aproximación más crítica y despierta a los estribos de la estrecha relación que lógicamente mantiene con la conciencia de presente y con la responsabilidad contextual. La obra de Xoán Anleo, y a modo de sumario epocal, se abre con precisión extrema a la idea de la complejidad innegociable.

1 Sarah THORNTON, "The social logic of subcultural capital", en su *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Polity Press. Cambridge, 1995.

2 Raymond WILLIAMS, *The sociology of culture*. University of Chicago Press, 1981.

3 Kodwo ESHUN, "La capture du mouvement", www.pays-nomade.com/eshun.htm, (traducción al francés del artículo aparecido en *Nomad's land* núm. 3, verano 1998).

4 Steve REDHEAD, *Subculture to clubcultures*. Blackwell. Oxford, 1997.

5 Ken GELDER—Sarah THORNTON (eds), *The Subcultures Reader*. Routledge. Londres, 1997.

6 Dave LAING, "Making popular music: the consumer as producer", en Alan TOMLINSON (ed), Consumption, identity & style. Routledge. Nueva York, 1994.

7 Jeremy GILBERT-Ewan PEARSON, "Music, meaning and pleasure: from Plato to disco", en su Discographies: dance music, culture and the politics of sound. Routledge. Londres, 1999.

8 John A. WALKER-Sarah CHAPLIN. "Production, distribution and consumption model", en su Visual culture: an introduction. Manchester University Press, 1997.

9 Chris BARKER, Culture Studies. Theory and Practice. Sage. Londres, 2000.

10 Dominic STRINATI, An introduction to theories of popular culture. Routledge. Londres, 1995.

Publicado en *Xoán Anleo*, (2001) Pontevedra, Deputación de Pontevedra, pp. 290-292.

archivo en perpetua relectura y que, a la vez, bajo la apariencia de hiperinformación que nos trasladan los media y la publicidad se esconde la uniformización, la homogeneización de formas de vida y pensamiento, el control bajo formas altamente sofisticadas, la pérdida de libertad y pluralidad para las sociedades y los individuos. Su forma de producir y proceder en el ámbito del arte (que nunca se encuentra separado del resto de actitudes frente al mundo) invita a mantener una disposición desprejuiciada frente a los roles y todo lo que se relaciona con modelos estables de identidad y género, e igualmente cuestiona el papel del artista en este contexto y la función del hecho artístico consciente de la necesidad de su reconfiguración en el plano operativo. Un aire de intencionada superficialidad recorre su producción, pero sobre él se inscribe y reescribe un significado "otro", que estalla ante nuestros ojos, desprevenidos por un primer impacto de seducción y, finalmente, conscientes de que ello no es sino una trampa, barniz que brilla y atrae para hablar de lo que importa.

Texto publicado en *Xoán Anleo*, (2001) Pontevedra, Deputación de Pontevedra, pp. 241-262.