

ACORTAR BRECHAS Y DISTANCIAS

Andrés Vial en conversación con Christian Alonso

CA: Christian Alonso

AV: Andrés Vial

CA: ¿Nos podrías describir los diferentes elementos que componen *El complejo verde* (2017)?

AV: *El complejo verde* es una serie de trabajos que vengo desarrollando desde hace varios años. Es una posibilidad que me entrego de resguardar procesos de investigación visual bajo un paraguas mayor. En este caso, un nombre como *El complejo verde* me permite dar un sentido orgánico al grupo de piezas que lo componen, así como un carácter ecosistémico. En ese sentido, *El complejo verde* presentado en 2017 está compuesto por diferentes piezas reutilizadas y vueltas a poner en una nueva tensión visual a propósito de lo requerido, en ese caso por *Recomposicions maquiniques*, la exposición que la acoge. También era necesario entender las temporalidades de las piezas que componían este *Complejo verde* para una mutación probable en cuanto al contexto climático/estacionario. Por ejemplo, la instalación *Distance*, que en un principio se sugería desde los cultivos tradicionales, se debía adecuar a una utilización de frutos de la estación en la que nos encontrábamos. La segunda pieza, *Partial View*, puede configurarse dependiendo de la estructura que la reciba, y, por último, las esculturas que forman parte de *The Unattainable Own*

Small Place tienen una capacidad de situarse y tensionar lugares difíciles de la sala. Esos tres grupos de trabajos fueron los que configuraron este *Complejo verde* en su versión de 2017. Lo último es importante explicarlo, porque siempre que alguien me pide una pieza como esta, mis decisiones en cuanto a qué parte de la serie utilizar están determinadas por las condiciones específicas tanto del espacio como de la propuesta conceptual que me invita.

CA: Para mí, los tres grupos de trabajos giran en torno a una misma cuestión: la percepción sobre, a través y en consecuencia del paisaje. El paisaje no como un lugar concreto, sino como lo que es, una mirada, una idea. *Distance* monumentaliza la barrera que el pensamiento humanista construyó para privilegiar el antropocentrismo, siendo la unidad de referencia el hombre blanco y occidental, desechando a los otros sexuados, racializados y naturales. A mi parecer, no es tanto que esa barrera de madera nos impida acceder a «un» paisaje, sino que esa misma barrera opera como la analogía misma del proceso de atomización que el esencialismo biológico especista ejerce sobre la relacionalidad que une todo lo vivo. En este contexto, la mirada paisajística, que alcanzó su apoteosis (no en vano) en el Renacimiento, ha sido cómplice de la objetualización de la naturaleza que ha permitido su colonización, un mecanismo cognitivo de dominación por exclusión. Más que una mirada «hacia allá», creo que *Distance* es una mirada crítica hacia aquí, hacia nosotros mismos, que nos exhorta a entender la forma de proceder de los mecanismos de exclusión que desechan lo material real del dominio de la representación. Este mecanismo da pistas de la relación que guarda la dislocación de la mirada paisajística con nuestra forma

de relacionarnos con el territorio, no solo con la naturaleza, sino con todo el sinfín de especies que nos rodean y de las que dependemos.

AV: Absolutamente de acuerdo. En ese sentido, lo que intentan hacer esos trabajos es poner de manifiesto una suerte de moral respecto al trabajo y la relación que se «debe» tener con esto, siempre desde un heteropatriarcado colonizador. Hace muy poco me encontré, en el curso de la investigación para mi tesis doctoral, con un colectivo de *queer farming*, en el que se centran en cambiar el desde dónde se produce esa relación con el campo y los cultivos, el quién debe realizar esa función. Creo que es muy importante reaprender esta relación con la naturaleza desde el punto de vista de las complejidades humanas y sobre todo desde las sensibilidades. Es en ese sentido que las obras planteadas sugieren desde una distancia el hecho de que esa barrera debe romperse, no solo en cuanto a la imposibilidad física, sino también desde la marginación simbólica.

CA: ¿Nos puedes describir las imágenes que poblaban *Distance* en la base de la barrera de madera?

AV: En *Distance* encontramos dos tipos de imágenes, unas de carácter «decorativo», en las que aparecen pájaros habitando selvas falsas, registradas en el zoológico de Barcelona y que en conjunto con las plantas de interior —también raptadas de geografías lejanas— van narrando un paisaje ajeno pero que puede ser apropiado, gesto muy propio de las sociedades contemporáneas respecto a la articulación de sus imaginarios paisajísticos, relativos a su «habitar interior». Las segundas hacen mención a ciertos actores propios de la actitud colonizadora,

la cual, a partir de la «monocultivación», va apropiándose de un espacio natural y despojando a quienes lo habitaban desde siempre, relegándolos a las zonas protegidas y de exclusión. Aquí surge la pregunta de si las colonizaciones están determinadas por un estereotipo, y mi respuesta es que creo que sí: esa imagen del hombre duro y curtido por ese clima propio de una aventura tipo Indiana Jones. Por el contrario, si nosotros nos acercamos a quienes habitan esos territorios, los que antes llamábamos los relegados, trabajan con la naturaleza desde la sabiduría y las conexiones sensibles.

CA: David Harvey ha descrito este proceso como «acumulación por desposesión». A diferencia de la acumulación originaria, la cual intentó imponer un nuevo sistema desplazando el feudalismo, la acumulación por desposesión estaría orientada a mantener el sistema capitalista mediante cuatro métodos: privatización, financiarización, gestión y manipulación de la crisis, y redistribuciones estatales de la renta. Los efectos negativos de la sobreacumulación repercuten más directamente en las capas más vulnerables de la sociedad.¹⁹ Saskia Sassen, por su parte, afirma que las crisis socioeconómicas y medioambientales actuales no pueden ser captadas en toda su complejidad mediante los términos pobreza o injusticia. Sassen plantea el término expulsiones desde el punto de vista de la subsistencia, de un hábitat e incluso de la biosfera. Formas complejas de conocimiento, intereses y tecnologías (desde las finanzas hasta la minería, pasando por los monocultivos) han evolucionado hacia prácticas depredadoras que explotan el medio ambiente. Las intrincadas redes de la economía global

19 Harvey, David (2003). *The New Imperialism*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press.

hacen casi imposible trazar responsabilidades de los que se benefician de un sistema que produce desplazamientos, desahucios y erradicaciones.²⁰ Lo único que puede explicar nuestra pasividad debe ser, además de la razón instrumental, dispositivos de visión que operan bajo una lógica de dominación por exclusión, como materializa *Distance*.

AV: Es interesante lo que se plantea en cuanto a crisis, porque el propio título, *Distance*, también hace alusión a esa diferencia y presión que se ejerce sobre el que no tiene, o sobre esa pobreza, que no siempre es económica, sino también de contenidos y de educación respecto a nuestra relación con ese territorio. Me recuerda en muchos sentidos las teorías respecto al ecologismo de los pobres de Joan Martínez Alier. En ese sentido, él plantea el problema de tratar los problemas ambientales para todos desde el mismo lugar, estableciendo distintas capas de lectura para entender el problema global de la ecología. Uno de los problemas más grandes que veo en esa distancia de las personas respecto del territorio y el paisaje tiene que ver con la imposibilidad de experimentarlo. Esto se debe a que hoy en día tiene un coste muy alto. A las personas se las ha despojado de la posibilidad de generar imaginarios vivos respecto de esta relación con el mundo natural. En ese sentido, la industria capitalista, no solo la de la agroindustria, sino también la del turismo, se ha desentendido profundamente de la realidad social actual, transitando de manera paralela a este complejo nuevo escenario, viendo en él un producto más con el cual lucrarse.

CA: Efectivamente, el capitalismo como sistema económico y forma de gobernanza en su fase más avanzada ha dado el paso a la intervención de nuestra imaginación, la fabricación de nuestros deseos, la creación de universos unidimensionales, como nos enseñaron Bateson y Guattari. Es lo que Deleuze y Guattari describieron como el capitalismo cognitivo, que anticiparon en los años ochenta en *Mil mesetas*.²¹ El imperio del capitalismo cognitivo gobierna atrincherado sobre la base de distancias epistemológicas que abren una infinidad de brechas entre la cultura y la naturaleza, lo masculino y lo femenino, la razón y la emoción, la mente y el cuerpo, lo propio y lo otro, lo humano y lo no humano, la mente y la materia, y una larga lista de dualismos antagonistas cuya misión es ensalzar la grandeza de la mente humana por encima de todo y cualquier cosa. *Distance* nos presenta la brecha que separa la mente de lo material real, y en ese ejercicio se nos describen las consecuencias de este modelo de pensamiento que explican el estado de insostenibilidad en que vivimos: la sobreexplotación de los recursos naturales, procesos de privatización y acumulación guiados por la lógica del beneficio individual. La permanencia de estas distancias en nuestros imaginarios discurre de forma paralela a la distancia que activa el mecanismo de objetualización de la naturaleza en los regímenes escópicos que encierra la mirada paisajística.

AV: Respecto a lo primero que planteas, en cuanto al capitalismo cognitivo y ese exceso del yo, del bienestar individual respecto a

20 Sassen, Saskia (2014). *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*. Cambridge: Harvard University Press.

21 Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1988). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos (*Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, París, Minuit, 1980).

un cosmos y un universo, ha exacerbado esa distancia con respecto al paisaje y el territorio, acuñando esa relación solitaria frente al paisaje infinito. Es como imaginarse al personaje de la pintura *El caminante sobre el mar de nubes*, de Caspar David Friedrich, en un gesto contemporáneo, y claramente su actitud tal vez sería estar haciendo yoga e intentando hacer una conexión supraterrrenal con el cosmos. Esos gestos tan pseudoespirituales y alejados de la cooperatividad son los que hay que desviar respecto a la relación *paisajera*.

Volviendo a *Distance*, creo que hay un intento de volver a esa reflexión con lo tangible y a esos vínculos, como tú dices, disfuncionales de nuestra mente con la información que tenemos del paisaje. Como bien dices tú, esos otros, disfuncionales, son los agentes importantes para una recomprensión de la naturaleza. Esos desplazados y marginados, que estaban en los límites respecto a la práctica y el pensamiento natural y ecológico, son los que de manera fundamental articulan esas otras soluciones respecto del caos natural inminente.

Con *Distance* es imposible no hablar de los procesos de expropiación de tierras llevados a cabo por algunos gobiernos socialistas, especialmente en Latinoamérica. Un gesto que considero importantísimo en el momento de retomar ciertos vínculos entre la sociedad y el territorio y que hace surgir la pregunta de cuánto es necesario tener para subsistir. Lo que al final persiguen estas políticas es acortar las brechas y distancias en la relación entre las personas y sus territorios, «rehumanizar» dicho vínculo sin desmedro de que siga siendo disfuncional. Y la pregunta que surge es: ¿debe ser funcional? ¿O también debe ser, ese trozo de tierra, un espacio para la reflexión? En ese sentido, habría que ver

cómo se desarrolla una agricultura desde la disfuncionalidad. Sería un bonito desafío anticapitalista.

CA: Tus palabras me hacen recordar el breve texto *Moderar Extremistán*, del filósofo Jorge Riechmann, quien afirma que el capitalismo destruye no solo la vida buena, sino la propia supervivencia. En «el siglo de la prueba»,²² las demandas de un modelo económico de crecimiento infinito del que participan estado nación y grandes empresas multinacionales involucradas en una lucha permanente por la dominación, chocan con los límites biofísicos del planeta, y por eso están condenadas al colapso. Riechmann se pregunta si lo que nos pide la ética es realmente separar la basura en contenedores diferentes o bien, en cambio, nos pide acabar con el propio capitalismo. Para el filósofo, la política se entiende como la ética de lo colectivo.

Contrariamente a la creencia extendida que separa la moral (regida por la ética de las convicciones) de la política (sometida a la ética de las responsabilidades), entendidas como esferas estancas, Riechmann cree que tanto convicciones como responsabilidades juegan un papel importante tanto en la moral como en la política. Riechmann afirma que «el corte o salto, cuando se da, tiene que ver con lo próximo y lo lejano». El filósofo apunta: «Evolutivamente nos hemos desarrollado como animales sociales equipados de fábrica con una moral de proximidad bien adaptada a nuestra vida en grupos pequeños —los *endogrupos* de los que hablan los sociólogos—, pero no así en contextos más amplios [...], y estos contextos más amplios y lejanos resultan cada vez

22 Riechmann, Jorge (2013). *El siglo de la gran prueba*. Tenerife: Baile del Sol.

más determinantes para la vida de los seres humanos, sobre todo a lo largo de los últimos siglos [...]. En el intento de crear una *moral de larga distancia* es donde aparece la política: esa clase de política que puede concebirse como ética de lo colectivo».²³

Es esa necesidad de infundir los sistemas de gobierno de una ética de lo colectivo la que nos permitiría acortar y finalmente suprimir *Distance*, lo que nos haría sentirnos parte codependiente de la red que une todo lo vivo en lugar de persistir en reproducir la ideología del individualismo competitivo, lo que permitiría romper la distinción entre endogrupo y exogrupo, impidiendo privilegiar el presente sobre el futuro. Este ejercicio creo que no es posible sin hacer un diagnóstico previo sobre cuál es el efecto nocivo del capitalismo y la globalización neoliberal en el plano social, cognitivo y estructural.

AV: Lo que plantea Riechmann es fundamental para entender *Distance*. Esa eliminación de la experiencia básica que guía la supervivencia, es una herencia nefasta del capitalismo salvaje, la oferta de un idilio de comodidad desde donde mirar el territorio, transformando a las personas en espectadores de su hábitat, otorgando a este una nueva categoría: la de escenografía, cosificando a este, para transformarlo en un bien de consumo. En ese sentido, a partir de las mutaciones que sufre *Distance*, considerando a su vez que contiene organismos que mutan su estado (plantas y frutas, en esta segunda lectura para *Recomposicions maquíniques*), nos es importante como artistas preguntarnos sobre la perpetuidad de una obra y, de

manera activista, considerar la posibilidad de la muerte de ella en su discurso, por ende la imposibilidad en un punto de volver a reproducirla, considerando la ética en ello. En este punto hago el vínculo con lo que planteas respecto a suprimir *Distance*, lo que a su vez establece un vínculo con el capitalismo a través del mercado del arte. ¿Es posible eliminar una pieza tras ser vendida? ¿Podría uno establecer la muerte de esta en manos de un coleccionista o una institución mediante un contrato ético? Esas son cosas que me pregunto constantemente, sobre todo con piezas que tienen un punto de intangibilidad importante.

CA: Todas las opciones están abiertas a la negociación, diría. Como lo es la imagen de lo que podemos llegar a ser y no nos vemos capaces de ser por los hábitos institucionales de pensamiento humanista que han sedimentado en nuestros imaginarios. Las preguntas que te haces son más que nunca pertinentes en la era del Antropoceno, dominada por los efectos multifacéticos del cambio climático —la pérdida de la biodiversidad, la crisis energética, las desigualdades estructurales, la movilidad controlada—, que precipita nuestras vidas a la extinción. En este contexto, todos los comportamientos de los diversos agentes que integran lo que podríamos llamar un ecosistema del arte y que posibilitan el hecho artístico, están convocados a abandonar la exclusividad de la lógica del beneficio económico, la atención exclusiva a lo cuantitativo, la obsesión por la lógica de la novedad, la huella de carbono de sus procesos y, yo diría que sobre todo, una revisión autocrítica de los discursos relacionados con la práctica artística, histórico-artística y curatorial. Para mí, es el museo de arte moderno o cubo blanco el que necesita más que nunca un reciclaje,

23 Riechmann, Jorge (2014). *Moderar Extremistán. Sobre el futuro del capitalismo en la crisis civilizatoria*. Madrid: Díaz & Pons, p. 14-15.

no solo material, sino también ideológico. A estas alturas, creo que una mínima capacidad autocrítica les haría repensar su naturaleza y su misión de una forma tan radical como la que están llevando a cabo hoy en día los museos antropológicos en latitudes muy diversas. Desde muchos sentidos, se podría decir que en Barcelona existen demasiadas instituciones insostenibles. Desde muchos sentidos, creo que Espai Colona fue una iniciativa que se podría definir como sostenible: autogestión, cultura de kilómetro cero, perspectiva decolonial... ¿Nos podrías hablar de cómo concebisteis el proyecto? ¿Cómo lo quisisteis/pudisteis desplegar?

AV: Espai Colona lo concebimos desde un principio como un proyecto que se debía articular desde una lógica colaborativa y de bajos presupuestos. Si bien entendíamos desde nuestra propia experiencia como artistas que todo trabajo debía ser remunerado —cosa que creemos firmemente—, comprendíamos también que existe una necesidad de desarrollarnos por parte de todos los agentes que componen el ecosistema del arte. En ese sentido, nosotros ofrecimos abrir nuestra casa para realizar exposiciones, charlas, seminarios, performances, etc. Esta idea a su vez tenemos que entender que es totalmente reciclada: cada cierto tiempo alguien vuelve a realizar este gesto de generosidad con el fin de compartir y relacionarse con lo público desde lo privado. En Barcelona particularmente, hay casos tremendamente importantes; Half House nos tocó vivirlo y es un gran referente. Pero, como tú dices, lo nuestro tenía una perspectiva decolonial, no solo por el nombre, sino también por nuestros orígenes, que eran totalmente deslocalizados; nosotros lo llamábamos contracolonomización.

El proyecto en sí lo comenzamos de manera muy rápida, echando mano de lo que teníamos más cerca y conocíamos: los amigos. En ese sentido, los afectos, algo de lo que se habla mucho hoy en día pero desconociendo que a su vez son disfuncionales, son los que articularon siempre al Colona. Respecto a lo formal, en nuestro caso siempre estaba condicionado por la cotidianeidad; por ejemplo, en relación con la utilización de los espacios y por el hecho de que era nuestro hogar, la temporalidad de las obras debía ser pensada en esa dirección, y por ende los materiales que se utilizaban debían ser de bajo coste. También las inauguraciones tenían una lógica utilitaria, y es que justo los domingos, día en que inaugurábamos habitualmente, y específicamente a las doce del mediodía, nuestro hijo hacía una siesta, y eso nos permitía estar completamente involucrados con el público que visitaba la exposición.

Respecto a la sustentabilidad y las ideas recicladas, considero importante mencionar algunas ideas de Marc Fischer respecto a la eliminación de la competencia en el mundo del arte, tomando en cuenta su publicación *Against Competition*,²⁴ ya que para retomar ciertas formas de hacer, en el caso del Colona el propio hogar como espacio de reflexión y exposición de arte contemporáneo, es fundamental dejar de pensar en la obra y los ejercicios de arte como una pieza única e irrepetible. Eso nos ayuda claramente a pensar en los otros y a dejar de mirarnos tanto el ombligo.

En ese sentido, hay que pensar también en todo lo que ha ocurrido con los espacios autoinstituidos en Barcelona, de qué manera hemos ido desapareciendo o moviéndonos

24 Disponible en línea en: http://www.temporaryservices.org/against_competition_mf.pdf [consulta: 23 enero 2018].

geográficamente, algo que habla claramente de los ecosistemas contextuales que albergan dichos proyectos. Da mucho miedo pensar que todos vamos a terminar en estado líquido, parafraseando a Zygmunt Bauman, y que tendremos que deambular por el infinito como almas en pena, como una suerte de castigo divino. Si bien hay que entender esos finales o cambios de estado como parte de un proceso orgánico, las personas nos estamos tomando esos finales con demasiada liviandad. Hay que levantarse con más fuerzas y decir qué creemos al respecto, sin aguas tibias. Hay muchas personas cuidando sus puestos de trabajo a cualquier coste, manteniendo un *statu quo* dentro de las instituciones, que deberían estar protegiendo el ecosistema del arte; esto para mí es equivalente a desconocer el calentamiento global.

CA: Comparto tu punto de vista. De la misma forma que existió (y todo apunta que volverá) una burbuja inmobiliaria, de la misma forma que en Barcelona estamos sufriendo una burbuja del turismo, hay una burbuja del arte, materializada en una forma muy concreta de entender los medios de producción y recepción del arte y la cultura. Sin ir más lejos, ahora mismo el CCCB está acogiendo una exposición sobre el Antropoceno. Es muy preocupante que una institución como el CCCB, que dispone de uno de los mayores presupuestos culturales de toda Cataluña y que se autoasigna una vocación de trabajo con la ciudad de Barcelona, no incluya a ningún/una artista de la geografía barcelonesa, catalana o española de los que están trabajando desde hace muchos años imaginando futuros sostenibles para el planeta. Ninguno/una. Esto de la cultura de kilómetro cero no les debe sonar. Esta y otras muchas cuestiones hacen posible poder hablar

de unas dinámicas que perpetúan un sistema económico insostenible que nos ha conducido al momento de crisis que vivimos en la actualidad. Las instalaciones inmersivas de la muestra *Después del fin del mundo* quizás son eficaces para simular los «paisajes (tecnocientíficos) del planeta Antropoceno», pero decididamente abandonan la oportunidad de «construir estrategias para sobrevivir al mundo que viene».²⁵ Ningún debate serio sobre la dimensión social de las implicaciones de la era geológica del Capitaloceno, como también se ha bautizado. Si lo que está por llegar después del fin del mundo es una realidad virtual expandida que nos expropia de lo material real, mejor que invirtamos nuestras energías y recursos en otra dirección. Y es que, como nos recuerda Bateson, de la misma forma que hay una ecología de las malas hierbas, hay una ecología de las malas ideas.²⁶

Debemos repensar de forma radical qué instituciones queremos, y lo tenemos que hacer todas. La profundidad de la crisis que vivimos nos exige pensar el museo desde la perspectiva del decrecimiento. Creo que hay empezar de nuevo. Y el Colón, como otras iniciativas en Barcelona, elaboró un modelo que puede servir de inspiración. Creo que la autogestión es una actividad fundamental de afirmación de la autonomía que discurre ajena a la programación de superproducciones. El problema, como comentas, es la falta de apoyo por parte de los poderes fácticos, que, como sabemos, no aportan valor a

25 Fuente: <http://www.cccb.org/es/exposiciones/ficha/despues-del-fin-del-mundo/224747> [consulta: 23 enero 2018].

26 Bateson, Gregory (1985). *Pasos hacia una ecología de la mente*. Buenos Aires: Lohlé-Lumen (*Steps to an Ecology of Mind*, San Francisco, Chandler Publishing Company, 1972).

la cultura más allá del económico, ¡como si lo tuviera! Un claro ejemplo reciente es Arts Santa Mònica y la destitución de Jaume Reus como director un año antes de que finalizara su mandato por un cambio de rumbo repentino que ha venido desde arriba. El clima de devastación está servido. No queda otra que levantarse y luchar por un futuro mejor en el que el arte y la cultura tengan un papel central. Mientras escribo estas líneas, yo estoy en Barcelona y tú estás en Chile. ¿Cuál es la situación allí? ¿Cuáles son las predicciones de futuro de una sociedad gobernada por la derecha (¡de nuevo!)?

AV: Respecto a lo que me comentas sobre la incapacidad por parte de las instituciones culturales de considerar una investigación de kilómetro cero, del ecosistema local (más que contexto) en el cual subsiste, es un tema importante, porque contribuye a la desaparición de dichos agentes que la componen. Considero fundamental que tanto las instituciones en conjunto como todo el aparato cultural crezcan como un órgano, en el que sepan con profundidad lo que se está haciendo. Igualmente creo que hay muchos casos de personas que trabajan en estas grandes instituciones y que están tremendamente conectadas con la escena local, como por ejemplo Martina Millà, de la Fundació Joan Miró; ella vive intensamente todo lo que ocurre en la escena artística, no solo en Barcelona. Ese vivir de manera tan profunda el arte es lo que pusimos en función en el Espai Colona: vivir profundamente conectados a partir de abrir nuestro hogar para generar instancias de relación humana no estratégica.

Ahora, como bien dices, Espai Colona, al depender exclusivamente de nuestra cotidianeidad, se ha tenido que mover con nosotros a Chile, un lugar

que se caracteriza principalmente por el aislamiento y su distancia del mundo, por lo que las caricaturas son una premisa cultural importante por aquí; sobre todo en el momento de intentar generar una imagen de lo que está pasando en el mundo, va a ser importante cómo el país se propone descaracterizar el contexto global.

Siempre he planteado algo respecto de Chile y tiene que ver con un dicho popular que dice: «Vas tan atrás en la carrera, que crees que vas primero». Más que con el concepto de ir en último lugar tomando las premisas exitistas capitalistas, tiene que ver con esa conciencia de lugar y origen que en cultura permite construir una base emocional sólida desde la cual relacionarnos con el mundo y particularmente con nuestros vecinos. Como tú bien dices, por estos lados el modelo neoliberal ha sido muy bestia en cuanto a que se ha instaurado con tal fuerza en la sociedad que se ha transformado en una forma cultural predominante. Por poner solo un ejemplo, respecto a la enseñanza del arte, recuerdo que era la única forma de subsistir; una vez ingresado en la escuela de bellas artes, me di cuenta de que esto implicaba que la situación del profesorado se viera condicionada por una necesidad económica y se instaurara una competencia muy dura para lograr quedarse con una plaza y así lograr subsistir.

Si bien en Chile existe un fondo público de financiamiento para la cultura (FONDART), este se ha perpetuado en torno a ciertas dinámicas de la competencia entre colegas, lo que a mi parecer tiene algo de circo romano, si bien comprendemos que el fin de estos fondos, que es financiar proyectos culturales, es de suma importancia y un ejemplo a seguir en muchos lugares. Lo anterior, a mi parecer, también ha dinamitado las relaciones

humanas entre quienes necesitamos acceder a estos dineros públicos; entonces me hace preguntar qué sana termina por ser la dinámica total que hace funcionar el sistema, sobre todo para una escena que necesita estar junta. A lo anterior tengo que sumar lo que me comentas respecto a un nuevo gobierno de derecha, y te puedo decir que no hay expectativa alguna en mi entorno sobre lo que pueda suceder, solo un retroceso o estancamiento en el ámbito institucional, pero es ahí donde tenemos que estar juntos para hacer funcionar una maquinaria paralela guiada por las relaciones humanas «desmaquinizadas».

CA: ¿Qué te traes entre manos ahora? ¿En qué estás trabajando?

AV: En estos momentos me encuentro ultimando un trabajo titulado *BeeNation*, que será parte de la exposición *Beehive* en la Fundació Joan Miró. Este final de etapa es muy importante, porque llevamos cerca de dos años trabajando junto a varios artistas, apicultores y la Fundación, principalmente a través de Martina Millà, en la articulación del proyecto. Junto a esto, estamos trabajando en la siguiente estación de Espai Colona, que se muda a una isla al sur de Chile, lo que supone un nuevo comenzar desde cero para nosotros, pero un tremendo desafío. Nos tiene muy contentos volver a ver que las cosas transcurren en casa como lo hicimos hasta hace poco en Barcelona. Seguimos pensando que es uno de los mejores lugares para desarrollar, desde las relaciones y los afectos, arte contemporáneo. Al mismo tiempo, sigo trabajando en mi investigación doctoral en la Universidad de Barcelona, que al estar muy vinculada a mi producción artística, me presiona constantemente hacia una implicación total entre el hacer y el pensar.

Biografía

Andrés Vial ha cursado estudios de Bellas Artes y Agricultura en Chile y el máster de Producción e Investigación Artística de la Universidad de Barcelona. Actualmente está realizando el programa de doctorado Estudios Avanzados en Producciones Artísticas, que desarrolla en estrecha relación con su trabajo artístico. Respecto a su desarrollo profesional, ha tomado muchas aristas para lograr vincular el total de sus intereses. Estas actividades van desde el desarrollo docente en Chile, pasando por la asistencia en producción de obra para otros artistas, hasta la gestión y fundación de espacios autoinstituidos, cuyo caso más importante es el de Espai Colona en la ciudad de Barcelona. Su trabajo vinculado a la gestión también lo ha llevado a comisariar algunas actividades en el marco del Festival Loop Barcelona.

Como artista, su carrera se ha desarrollado tanto en su país de origen como en el extranjero y se ha presentado en diversas instituciones tanto públicas como privadas, entre las que destacan la Galería Gabriela Mistral (Chile), Fabra i Coats (España), Can Felipa (España), Parque Cultural de Valparaíso (Chile), Matucana 100 (Chile), Àngels Barcelona (España), SixtyEight Art Institute (Copenhague) y la Fundació Joan Miró en Barcelona (España).

Página web personal: <http://andresvial.info/>